

European Journal of Arts

Nº 2 2020

European Journal of Arts

Scientific journal
№ 2 2020

ISSN 2310-5666

Editor-in-chief

Roshchenko Elena Georgievna, Ukraine, Doctor of art sciences

International editorial board

Izvekova Arina Nikolaevna, Russia, Doctor of Philosophy in Art History
Kaplun Tatiana Mikhailova, Ukraine, Ph.D. of Philosophy in Art History
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, Belarus, 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. Visual arts

<https://doi.org/10.29013/EJA-20-2-3-6>

Mohsen Veysi,
Independent Scholar, PhD in Humanities,
University of Modena and Reggio Emilia
E-mail: mohsen.veysi@unimore.it

DRAWING IN CONTEMPORARY ART FAIRS: ARTISSIMA

Abstract. After a brief explanation of the changing role of drawing from preparatory tool to an independent medium, this paper will demonstrate the growing role of drawing in recent years in the contemporary art world within the context of Artissima which is one of the most important contemporary art fairs in Italy. The paper offers a brief account of the second edition of the Disegni Section. The exhibition occurred in Turin, Italy, at the 25th Artissima from November 2nd to the 4th, 2018.

Keywords: Disegni Section; Artissima; Francesc Ruiz; Raymond Pettibon; Silvia Baechli; William Kentridge; drawing.

The gesture of a hand using a tool such as a piece of a charcoal was perhaps the earliest manifestation of one of the oldest mediums: drawing. From the walls of prehistoric caves to ancient palaces, temples, shrines and tombs to the walls of our modern museums and galleries, and finally to our computers, tablets and cellphone screens – drawing, this ancient medium, has always been with us. As an art form, drawing has different functions. It can be used as a preparatory instrument for other visual media, or it can be presented as a finished work of art.

Giorgio Vasari (1511–1574), who is arguably the father of art history, believed that drawing was the father of all major arts, and it was necessary for every artist to master drawing skills as the foundation for painting, sculpture and architecture. His ideas and theories on the importance of drawing gave birth to the first art academy in Europe. Under his influence, Cosimo I de' Medici established L'Accademia delle Arti del Disegno (the Academy of the Arts of Draw-

ing) in 1563 in Florence, Italy. From the Renaissance until the beginning of modern art in the late 1800s in Europe, drawing played a mostly preparatory role for other arts. At the beginning of Modernism, during the 1870s and 1880s, impressionist artists broke away from the academic traditions of studio painting and chose the *en plein air* approach to painting. Therefore, they stopped making preparatory drawings and painted directly on the canvas. Their approach freed drawing from its traditional role as a preparatory tool to become an independent medium.

In 1883, for the first time, George Seurat (1859–1891) displayed his drawing entitled *Aman-Jean* (*Portrait of Edmond François Aman-Jean*), not as a preparatory study but as a finished work in a public exhibition at the Salon des Indépendants in Paris. Jacob Bean defined this piece as the 'manifesto of the independence of draughtsmanship' (1964: 175). Since then, artists have continued to express themselves through the medium of drawing as they do with painting and

sculpture. Contemporary art after the 1960s gave artists absolute freedom to choose their media. Artists began expressing their thoughts and ideas via a wide range of media, from the traditional to new and mixed media. Many artists chose the ancient medium of drawing as their main or one of their main mediums. While many artists continue to utilize traditional materials and techniques to produce works on paper, some contemporary artists choose to use digital and technological tools to produce technological drawings on screen, and others combine traditional and technological techniques to create animated drawings.

Today, nearly 450 years after Vasari founded L'Accademia delle Arti del Disegno in Florence, whose mission was to train young artists in drawing as the foundation for painting, sculpture, and architecture, many art schools, academies and universities around the world offer undergraduate and graduate degree courses focusing on drawing as an independent medium. Many galleries, art fairs, and biennials are dedicated to drawing and have successfully promoted this medium in recent years. All this proves the growth in popularity of drawing among contemporary artists and its importance in the contemporary art world. A great example is found in Italy's most important art fair, Artissima, which since 2017 has dedicated a section to the art of drawing and has offered a new prize entitled 'The Refresh Irinox Prize' within the fair's Disegni (drawings) Section. According to the art fair's official website, the prize 'celebrates the artist who most vividly conveys the expressive immediacy of drawing in a contemporary way' (2019: n.pag.).

In the first edition of the Disegni Section in 2017, curated by Luís Silva and João Mourão, directors of Kunsthalle Lissabon in Lisbon, Portugal, 26 galleries (ten Italian and sixteen international galleries) presented the drawings of 26 artists. On 4 November 2017, the jury, composed of Claire Gilman, chief curator at The Drawing Center in New York; Katharine Stout, deputy director of the Institute of Contemporary Arts in London; and Irina Zucca Alessandrelli, curator at the Ramo Collection in Milan, selected

David Haines, presented by the Upstream Gallery in Amsterdam, as the winner.

The second edition of the Disegni Section in 2018 was again curated by Luís Silva and João Mourão, with the participation of 22 galleries exhibiting the drawings of 23 contemporary artists. The 2018 Refresh Irinox Prize was awarded to Francesc Ruiz, presented by the García Galleria in Madrid. In 2019, for the third consecutive year, Silva and Mourão again curated the Disegni Section of Artissima. The third edition featured 21 galleries (eleven international and ten Italian) presenting the drawings of 21 contemporary artists. The international jury, consisting of Simon Castets, director of the Swiss Institute in New York; Krist Gruijthuisen, director of the KW Berlin Institute of Contemporary Art; and Oleg G. Slynstadli, director of the Oslo Biennale, selected Sheroanawe Hakihiwe, presented by ABRA Gallery in Caracas, as the winner of the 2019 Refresh Irinox Prize.

The fourth edition of the Disegni Section will be curated by two female curators: Letizia Raggaglia, an independent curator from Bolzano, Italy, and Bettina Steinbrügge, director of Hamburg Kunstverein. The 2020 Disegni Section will be completely dedicated to female artists; the curators explain that 'we wanted to take a deeper look at the place occupied by women in drawing and to explore multiple facets of this medium: abstract, primitive, functional, urban, mixed media, surreal, amazon-like, objective... drawings as microcosms [that] allow an intimate insight into the artists' world' [3]. Artissima 2020 will take place in the northern city of Turin from 4 to 8 November 2020. The number of galleries and artists participating will be announced soon on the art fair's website. The rest of the article offers a brief account of the second edition of the Disegni Section in 2018 with the aim of demonstrating the growing role of drawing in recent years within the context of one of the most important contemporary art fairs in Italy.

Disegni Section-Artissima, Turin, November 2nd to the 4th, 2018

The 25th Edition of Artissima took place in Turin, Italy, from November 2nd to the 4th, 2018. The fair contained 195 galleries from 35 countries around the world. It exhibited the artwork of more than 1,000 artists divided into 8 different sections including: Main Section, Dialogue, New Entries, Art Spaces & Editions, Present Future, Back to the Future, Disegni, and Sound. Drawing began playing a more important role at Artissima in 2017, when the Disegni Section was created and officially dedicated to the artform. In 2018, the 2nd edition of the Disegni Section, curated by Luís Silva and João Mourão, was composed of 22 galleries from 12 countries. It displayed the drawings of 23 contemporary artists.

The Plan B Gallery presented the gestural and geometric abstract drawings of Victor Ciato and the representational pencil drawings of Ciprian Muresan. Muresan's 'All Images from a Book' series contained copies of images taken from books and catalogues and that were created during the Renaissance or by Baroque artists. These pieces ignite an artistic and historical dialogue between the artist, the viewer and the old masters.

Similarly to Ciprian Muresan, Marc Bauer and Marcel Van Eeden also used images as the basis for their drawings. In his pencil and coloured pencil drawings, the Swiss artist Marc Bauer investigated the themes of history and memory. Unlike Bauer, who uses found images from family albums, books, the Internet and films, Marcel van Eeden selects images for his pencil drawings from old newspapers, magazines, history books and films from the early 1900s to 1965, which was the year of the artist's birth. These images are used to show how the world looked before the artist was born.

Anne Koak's comic-drawings were on display in the Walden Gallery, while the Los Angeles-based Steve Turner Gallery exhibited the drawings of Claire Milbrath. Koak's works demonstrated female sexuality through the figures of nude women performing daily activities, such as being pregnant, breast feeding, walking in the park and dancing. Claire Milbrath, on the other hand, questioned notions of muscularity

through her drawings of her invented character Poor Gray, a rich, nervous, aimless, homosexual man.

The Disegni Section also included the drawings of Enzo Cucchi, one of the Transavanguardia's champions; the British Turner Prize winner sculptor Tony Cragg and younger artists, such as Jan Bajtlik and Diego Perrone.

The watercolours of Nikita Alexeev and Alexandere Singh, the oil paintings done on canvas by Bruno Pacheco, and the acrylic works done on paper by Walter Robinson were among the Disegni Section's painted drawings. These paintings combined fresh liquid colours, backgrounds left uncovered and a sense of immediacy and spontaneity brings paintings into the realm of drawing.

The work of Thomas Schütte included 10 pieces (all 5-colour silkscreens) printed on cardboard. The portfolio was titled Für Aussen (For Exterior). These drawings were originally done in preparation for the artist's sculptural projects. However, they were also able to challenge the border between painting, drawing and printmaking, and therefore should be considered finished works of art in their own right.

The exhibit also displayed the sculptural drawings of Carlos Nogueira. These were created with materials such as wood, paper, charcoal and iron, and they aimed to explore both natural and architectural space. Joana Escoval's brass, copper, gold and silver works, on the other hand, dealt with the relationship between the object and the pre-industrial era. Her metal sculptures hung on the walls of the exhibit and gave the impression of three-dimensional lines on white paper.

The artist Massinissa Selmani created mixed media work through the use of found objects and images from media. These pieces used a juxtaposition of diverse techniques in order to create work that could be defined as both drawing and installation. In Ignacio Uriarte's installation titled Dynamic Diagonal Grid, paper was no longer just the medium drawings are composed on, but rather it was the drawing itself. Within the exhibit, folded paper was

displayed on the walls in order to create the illusion of geometrical line drawings.

Text played a significant role in the drawings of Alice Attie and Raymond Pettibon. Alice Attie, for instance, attempted to examine the boundaries between writing and drawing. She attempted to determine when they work best together and when one becomes another. In Attie's textual work, writing became a way of drawing. In Raymond Pettibon's work, however, text and images were interdependent. By combining handwritten text and images within his drawings, Pettibon critiqued contemporary society and attacked issues such as war and nationalism.

There are seven prizes each year presented during the Artissima, and the Refresh Irinox Prize is given to an artist within the Disegni Section. In 2017, it was awarded to David Haines. In 2018, the prize was awarded by an international jury composed of Naomi Beckwith, Fernanda Brenner and Sohrab Mohebbi, to Francisc Ruiz, presented by the García Galleria in Madrid. He was awarded as the artist with the most intriguing approach towards drawing. In his comic-like ink drawings, done on both paper and walls, Ruiz brought text and image together in a contemporary manner. Presented by the Raffaella Cortese gallery, the jury also awarded Silvia Bächli

an honourable mention for her constant experimentation with drawing and its limitations.

In 2018, drawings at the Artissima were not only presented within the Disegni Section. Many galleries within other sections also presented drawings. Within the fair's Main Section, for example, the Lia Rumma Gallery presented the drawings of William Kentridge, the Lorcan O'Neill Gallery presented the drawings of Pietro Ruffo, the Thomas Schulte Gallery presented Michael Müller's drawings, the Norma Mangione Gallery presented the sculptural drawings of Francesco Barocco, the P420 Gallery presented Riccardo Baruzzi's drawings and the Antonio Colombo Gallery presented Erika Nordqvist's drawings.

The Artissima has been one of Italy's most important contemporary art fairs since its establishment in Turin in 1994. It has also inspired the creation of other art fairs in Turin. Today, Turin's Contemporary Art Week is composed of several art fairs, events and exhibitions. It attracts many visitors to the city and allows people to become involved with art. During my 2017 visit, I was amazed by even the taxi drivers' analyses and understanding of Turin's art fairs and contemporary art in general. For more information on this event please visit: <https://www.artissima.art/>

References:

1. Artissima Official Website. "Artissima launches Disegni an innovative section devoted to drawings". 2017. [Electronic resource]. URL: <https://www.artissima.art/en/artissima-launches-disegni-an-innovative-section-devoted-to-drawings/> (Access date 22/06/ 2020).
2. Artissima Official Website. "Refresh Irinox Prize". 2019. [Electronic resource]. URL: <https://www.artissima.art/en/open/refresh-irinox-prize-2/>. (Access 22/06/2020) (In English).
3. Artissima Official Website. "Artissima presents Fondamenta". 2020. [Electronic resource]. URL: <https://www.artissima.art/en/artissima-presents-fondamenta/> (Access 22/06/2020) (In English).
4. Bean J. 100 European Drawings in the Metropolitan Museum of Art, New York, The Museum of Modern Art, 1962.– 224 p. (English).
5. Dexter E. Vitamin D1, New Perspectives in Drawing, Phaidon Press, 2011.– 352 p. (English).
6. Hoptman L., Drawing Now: Eight Propositions, New York, The Museum of Modern Art, 2002.– 192 p. (English).
7. Negro Arnoldi F. Prosperi Valenti S. Il Disegno nella Storia dell'Arte Italiana, Carocci, 2003.– 319 p. (Italian).
8. Rose B. Drawing Now,– New York, The Museum of Modern Art, 1976.– 96 p. (English).

<https://doi.org/10.29013/EJA-20-2-7-12>

*Imamov Azizxon Avazkhanovich,
Phd Student of Institute of Fine Art of Academy
of Sciences of the Republic of Uzbekistan, Tashkent
E-mail: azizxon_uzas@mail.ru*

CONTEMPORARY ISSUES IN THE STUDY OF PORTRAIT GENRE FORMATION IN UZBEKISTAN PAINTING

Abstract. This article deals with the scientific research on the formation of the genre of portraiture in the painting of Uzbekistan, the topical issues raised in them. The author reviews the main scientific approaches to the study of the topic, their results, and the existing problems in this area by identifying the important aspects that researchers focus on. In this process, the scientific researches of Uzbek and Russian art critics, as well as some foreign researchers on the subject are periodically considered and generalized. The topical issues increased in them are estimated on the basis of the main trends observed in the portrait genre. The article also examines the historical and cultural factors that affected the genesis of the genre of portraiture in the painting of Uzbekistan, their role in the creative process.

Keywords: painting, genre, portrait, genesis, inheritance, avant-garde, formalism, decorativeism, retrospective, realism, self-portrait.

The process of studying the portrait genre, its artistic features specific to different schools of painting, demands a special approach. The formation of this genre in the painting of Uzbekistan in the twentieth century was complicated and unique. The portrait of 1920–1930 has a specific character and stylistic diversity. This process, which was the first period in the emergence of the National School of Painting, revealed new trends related to national heritage and the influence of Western art, and they were not studied as a separate research topic. This situation describes the need to re-analyze the extant problem on the basis of interdisciplinary approaches, research methods in modern art criticism, based on the characteristics of the genre. First of all, it is necessary to clarify the main scientific research on the subject, the topical issues raised in them.

The painting of Uzbekistan has also gone through a period of rapid formation along with young painting schools. It pointed resemblances and differences

on the other hand with the general artistic processes observed in Latin America and the Balkans. This uniqueness can also be seen in the regional context. “The genesis of Central Asian painting was determined not by internal artistic processes, but by historical and political factors” [5.1, 41]. The socialist revolution that took place in Russia in 1917 marked a turning point in the traditional way of life of the peoples of the region that were part of the former empire. These complex changes led to the process of modernization, which led to the formation of a new artistic consciousness in society, the formation of portraits, one of the main genres of European art culture, art forms, bench painting.

In any case how firmly and quickly the assimilation of new types of creation happened, it was impossible to completely erase the religious and cultural memory. The territory of Uzbekistan has played an significant role as a socio-cultural center of the Central Asian region, and since the second half of

the XIX century, artists from Russia began to visit, mainly in large cities such as Samarkand, Bukhara, Tashkent. In the 20s of the last century, this process intensified and a unique creative atmosphere emerged. It should be noted that most of the artists who came to Uzbekistan during this period were avant-garde artists who took the lead in the early years of the revolution and advocated formal experiments. Despite the fact that each of them has individual creative orientations, he was interested in the rich cultural heritage of the peoples of the region. In the early years of the cultural policy promoted by the new system, along with the avant-garde trends, he also advocated the reflection of the “national image” in painting (A. Lunacharsky). The artists’ creative research has been linked to national heritage, and modern art trends have often been reinterpreted as “oriental.” In the portrait genre, this was manifested in the form of a portrait-type, reflecting the influence of various traditions.

The role of national heritage in the formation of the painting of Uzbekistan in the 1920s and 1930s was noted by one of the first researchers who studied the art of the region, V. Chepelev [24.1]. The researcher, who has a deep observation of the decorative-ornamental traditions of Oriental art, admits that it is difficult to adapt the realistic expression of the human image to creative criteria based on Islamic artistic aesthetics. On the other hand, the national heritage in the works of artists, principally in the works of the portrait genre, confirms the influence of avant-garde currents. “Decorative style, rich in new ideas, has become the main path of development of Uzbek art”, “in this environment, the impressionistic and romantic interpretation of the Eastern world intersected macro currents and even naturalism” [25.2, 39].

V. Chepelev, who took serious heed to the issue of “the image of a new man” argued that the conditional, formal features observed in the genre of portraiture were far from abstract, had an essential basis. Researcher A. Artists in the Volkov brigade: O. Tansiqboev, A. Podkovirov, H. Karakhan classified his

research as “decorative realism” [25.3, 58]. We do not confide that the researcher has deliberately tried to connect them with social realism through this. Nowadays, the process of re-examining archival materials, museum collections, generalized, impressive portraits for instance, composite images shows that artists are not limited to general typological qualities. A significant part of them is based on the individual image of specific individuals, life prototypes. This, step by step, allows us to observe a number of creative criteria that are vital for the genre of portraiture, the concept of “similarity”, the process of working on nature. Here is another important point to think: the years 1920–1930 – the period when the genre of portraiture began to take shape. It took some time and conditions for this process to lead to the creation of “literal portraits” that fully meet the requirements of the genre. For this reason, the widespread use of generalized typological portraits in the work of most artists should be taken as a condition related to the natural, general creative world.

In subsequent studies examining issues of the portrait genre, attitudes toward formation features have changed crucial. The ideological pressure that began to intensify in the 1930s, the regulation of the spheres of artistic creation, intensified the objections to the existing forms of portraiture. Researchers such as B. Nikiforov, B. Weimarn [8.1], M. Muntz [14.1] were forced to view this period unilaterally as a “transitional stage” leading to socialist realism. In practice, for artists who worked in groups such as “Masters of the New East” (1926-1932), “ARIZO” (1929-1932), “A. Volkov's Brigade” (1931-1932), the issue of creating a realistic portrait was not of primary importance. Unlike the artists at the center of the Union, the painters of Central Asia created in a relatively free environment from ideological pressure.

Although the abolition of creative associations and groups that did not meet the requirements of the system in 1932, the exhibition of Uzbek artists in Moscow in 1934 showed that formal interpretations continued to be used. This situation is observed

in the genre of portraiture, decorative (A. Volkov, O. Tatevosyan, O. Tansiqbaev, A. Podkovirov, M. Kurzin, N. Karakhan, E. Koravay, B. Pestinsky A. Siddiqi), retrospective (A. Isupov, A. Nikolaev (Master Momin), G. Nikitin, V. Markova), realist and impressionistic (P. Benkov, V. Rozhdestvenskiy, M. Arinin, V. Ufimtsev, L. Abdullaev, A. Abdullaev, B. Hamdamiy, L. Nasriddinov) argues that approaches are not a transient feature, but the result of individual creative tasks set by artists.

The main issue in assessing these creative tendencies was that strict creative criteria founded on the priority of socialist realism demanded a sharp condemnation of existing portraiture forms as **formalism**. For instance, A. N. Volkov was criticized not for idealizing the past and indifference to revolutionary changes in society, but for portraying Uzbek workers as "stupid-looking idiots" [24.1, 5]. A. Nikolaev, M. Kurzin, V. Markova, O. Tansiqboev, A. Portraiture by artists such as Podkovirov has also received a same assessment.

Researchers did not try to classify and analyze the specific trends observed in the formation of the portrait genre for a long time. This problem is considered in general terms, and the process of formation is conditionally divided into two. In it: the 1920s were noted as a period of creative fragmentation, in which the formalism prevailed in the portrait, while the 1930s became the period in which socialist realism began to take shape in the portrait. Such an approach did not allow the study of existing trends as a whole, taking into consideration specific typological interpretations.

A. Umarov was one of the first to study the formation and development of the portrait genre in Uzbekistan in a separate study [21.1]. The researcher differentiates the creative process of 1920–1930 as a phase that lasted until World War II. A. Based on the lack of popularity of the portrait genre during this period, A. Umarov analyzed the extant process schematically, particularly chronologically. Nevertheless, unlike former researchers, A. Umarov gave

a relatively broad account of the general picture and nature of the creative process. Researcher appreciated the serious attention of A. Volkov, A. Nikolaev, O. Tatevosyan to traditions and noted that their goal was to find a unique form of national expression through this. However, he believes that this aspiration has alienated artists from contemporary issues of art [21.2, 57–58].

A. Umarov also paid attention to some specific problems related to the genesis of portraits. For instance, the researcher found that the genre of self-portrait was of special importance to artists during this period of time. As the researcher noted, the genre of self-portrait played an important role especially in A. Volkov's creative research: "Every important period in the artist's work is noted by a self-portrait, in which new approaches are tested, strengthened, summarized" [21.3, 88]. Through this, the researcher was able to partially expand the scope of scientific points on the formation features of the portrait genre.

It can be contemplated that since the 60s of the last century, scientifically objective approaches to the contemporary period have emerged. Two major exhibitions were organized at the Museum of Oriental Folk Art in Moscow: an exhibition of A. Volkov's works in 1967 and an exhibition of paintings and graphic works from the collection of the Karakalpak Museum in 1968, increased interest in painting of 1920-1930 s. V. Rakitin, who saw the signs of the "United Art School" in the works of Uzbek artists, believed that "in their research they tried, depends on different traditions that seemed close to the inner essence of Eastern life [15.1, 33]. The researcher distinguishes between the influence of Impressionism and realism, which is evident in research in the portrait genre, and also clearly differentiates between the orientalism typical of the 1920s and the style of decorative interpretation associated with social reality in the 1930s.

The issue of the assimilation of different traditions L. Zinger [12.1] also paid attention. Scientist

A. Nikolaev's "Portrait of an Uzbek young man" and O. Tansiqbaev noted that the Uzbek portrait had the influence of the first Renaissance and Central Asian miniature art, which, on the basis of the form of interpretation, belonged to the "portrait-type" group. L. Zinger received the predominance of typological features in the portraits of this time as a separate trend, and since the 1930s, he identified one of the distinctive features of the work of Uzbek artists – monumental-decorative [12.2, 183–184].

Issues in the portrait genre in the 70s and 80s of the twentieth century R. Taktash [21.1], L. Rempel [17.1], D. Saidova [18.1], T. Mahmudov [14.1] studied it in different sections in his scientific works. Among them are L. Rempel's scientific research is noteworthy. The author's manuscript study "Portrait and personality in the art of Central Asia" kept in the archives of the Institute of Art History of the Academy of Sciences of Uzbekistan treats the issue of portraiture in a broad historical context, as a creative process in Central Asian art from antiquity to the 80s.

L. Rempel also drew special attention to the modern process in keeping with historical periods. Taking into account of the formation and development of the genre of portraiture in Uzbek painting as a whole, the scientist tried to stylistically classify the features that were generally considered "formalism" in former studies, arguing that their inherent decorativeness is inextricably linked with the traditions of Oriental art. The researcher, who divided portrait painters into "orientalists" in the 1920s, also noted the influence of early twentieth-century art. According to him, in difference to European art, the progress of portraiture in Uzbek painting is in reverse order: from symbolism and cubofuturism (the work of A. Volkov and V. Ufimtsev in the early days) to expressive realism (P. Benkov) and thus to heroic realism (V. Ufimtsev), then and raised to socialist realism with a rich stylistics (R. Ahmedov, A. Abdullaev, T. Oganosov, etc.) "and composed of a retrospective direction [17.2].

It should be recognized that, although there are serious endeavors to do so, they do not fully cover the scope and nature of creative research. Researchers are often limited to evaluating a narrow range of works. This was due not only to ideological factors, but also to the fact that works of this period, especially works in the genre of portraits, were scattered and left unexplored in the museum fund. This situation in Uzbek art criticism remained almost unchanged until the 90s of the XX century.

In foreign art criticism, there is scientific research that has studied the processes that took place in painting in the 1920s and 1930s, particularly the role of avant-garde currents. However, they do not directly study the genre of portraiture, its genesis in the painting of Uzbekistan. Nevertheless, K. Gray [1.2], V. Markov [3.1], J. Boulton [1.1], A. Nakov [4.1], his scientific research has helped to gain a deeper understanding of some significant aspects of the extant problem, such as the features associated with the "Uzbek avant-garde", which promoted the form of decorative portraits. In this regard, the study of Russian art critics D. Sarabyanov [18.1], E. Kovtun [12.1], E. Sidorina [19.1].

In contemporary Uzbek art criticism A. Hakimov [23.1], N. Ahmedova [7.1], N. Abdullaev [26.1] 's exploration has served to reconsider issues related to the portrait genre. Particularly, it should be noted that N. Akhmedova's research has enucleated significant issues related to the genesis of the portrait genre. The researcher has extensively analyzed the importance of creative processes in the painting of Uzbekistan in 1920–1930, the influence of national heritage and artistic trends in Western art on the work of artists during this period. N. Akhmedova was one of the first to classify the main trends, focusing on the role of avant-garde currents in this process. These scientific results serve as a basis for the study of basic stylistic approaches in the portrait genre.

Notwithstanding that new research is currently being done on painting in the 1920s and 1930s, the entire level of study of the extant problem is not satis-

factorily. This aspect shows that there are a number of unexplored aspects related to the formation features of the portrait genre, in particular, a number of trends that have not been thoroughly analyzed. The international interest expressed in the painting of this period, It should be marked that the exhibitions based on the collection of the Museum of Art named after I. V. Savitsky helps to introduce new creative materials into the scientific community, but there are some arguable issues that require serious observation. For instance, there are cases when the works of portrait artists in retrospective, impressionistic and realistic interpretations are included in the “Turkistan avant-garde”. Such unscientific approaches create serious confusion in the study of the problem. Given the current situation, it is significant to reclassify the features of the formation of the genre of portraiture in the painting of Uzbekistan in 1920–1930.

In order to this, it is necessary to specify the artists who created in the genre of portraiture, their ways of research and the introduction of new creative materials in the scientific community. We consider it would be right to focus on retrospective portraits, which have become a synthesis of decorative and classical traditions, reflecting the “man of the new era.” The reason is that these works reflect new interpretations of portraiture, which are related to the main trends within the genre. In this process, it is necessary to re-analyze the works related to the traditions of realism and impressionism, which determined the further development of the portrait genre, as well as research in the genre of self-portrait as a separate direction of a specific nature. We rely on that this will aid to expand the existing scientific understanding of the national art of portraiture, to gain a deeper understanding of the role of this genre in the processes that came to pass in painting.

References:

1. Bowlt John Ellis. Russian Art of the Avant-Garde. Theory and Criticism.– N.Y.: “The viking press”, 1976.– 361 p.
2. Gray Camilla. The Russian Experiment in Art 1863–1922.– L.: “Thames and Hudson”, 1962. – 296 p.
3. Markov Vladimir. Russian Futurism: A History.– B.L.: “University of California Press”, 1968.– 467 p.
4. Nakov Andrei. Avant-garde russe.– N.Y.: “Universe Books”, 1986.– 119 p.
5. Akhmedova N. R. Painting of Central Asia of the twentieth century: traditions, identity, dialogue.– Tashkent: “SDC”, 2004.– 224 p.
6. Akhmedova N. R. Methodological issues and museological aspects of the study of painting in Uzbekistan of the 1920 s–1930 s / Museum in the era of hypercommunication: new approaches: materials of a scientific and practical conference.– A.: 2018.– P. 18–23.
7. Akhmedova N. R. Features of the development of painting of Central Asian states of the twentieth century. The dissertation for the degree of Doctor of Arts.– Tashkent, 2003.– 304 p.
8. Weimarn B. V. Art of Central Asia.– M., L.: “Art”, 1940.– 190 p; Volkov A. The Sun in caravan / st. Dj. Boul; per. S. Shkunaeva, I. Gorst. V. Volkov.– M.: “SLOVO / SLOVO”, 2007.– 288 p.
9. Art of Soviet Uzbekistan 1917–1972 (Team of authors: Dolinskaya V., Zaxidov P., Kadyrova T., Silanteva, Taktash R., Umarov A., Faxretdinova D.). – M.: “Soviet artist”, 1976. – 608 p. Singer L. S. Soviet portraiture 1917–1941: Abstract of dissertation for the degree of Doctor of Art. – M. 1979. – 47 p.
10. Singer L. S. Soviet portraiture 1917–1941: Abstract of dissertation for the degree of Doctor of Art.– M. 1979.– 47 p.
11. Singer L. S. Soviet portraiture of 1917 – early 1930s.– M.: “Fine Arts”, 1978.– 296 p.
12. Kovtun E. A. Vanguard, stopped on the run.– L.: Aurora, 1989.– 275 p.

13. Makhmudov T. M. Aesthetic analysis of the main trends in the development of contemporary art in Uzbekistan. The dissertation for the degree of Doctor of Philosophy.– Tashkent. 1981.– 311 p.
14. Munts M. V., Rempel L. I. Fine Arts of the Uzbek SSR.– M.: “Soviet artist”, 1957.– 76 p.
15. Rakitin V. I. The lessons of one art school. Painting of Uzbekistan of the 20 s – 30 s // “Art”.– M., 1970.– No. 1.– P. 32–38.
16. Rempel L. I. Portrait and personality in the art of Central Asia. Manuscript.– Tashkent, Archive of the Academy of Sciences of the Republic of Uzbekistan, IJ R-38,– No. 1324. 1988.
17. Saidova D. Z. Historical and revolutionary genre in painting of Uzbekistan. The dissertation for the degree of candidate of art history.– Tashkent, 1973.– 140 p.
18. Sarabyanov D. V. Russian painting. Awakening of memory.– M.: “Art History”, 1998.– 432 p.
19. Sidorina E. V. Constructivism without coast. Studies and studies about the Russian avant-garde.– M.: “Progress-Tradition”, 2012.– 656 p.
20. Taktash R. Kh. Fine art of Uzbekistan of modern times. The dissertation for the degree of candidate of art history.– Tashkent, 1970.– 505 p.
21. Umarov A. R. Portrait painting of Uzbekistan. The dissertation for the degree of candidate of art history.– Tashkent, 1962.– 305 p.
22. Khakimov A. A. The art of Uzbekistan: history and modernity.– T., “San’at”, 2010.– 504 p.
23. Khakimov A. A. Principles of the formation of historical consciousness of artists of Uzbekistan // “Moziydan sado”.– T., 2018.– No. 3.– P. 1–5.
24. Chepelev V. N. Art of Soviet Uzbekistan.– L.: “LOSSH”, 1935.– 127 p.
25. National portrait art of Uzbekistan. Editorial Board: Alimov B. et al. Introduction: Abdullaev N.– T.: “G’afur G’ulom”, 2011.– 160 p.

Section 2. Music

<https://doi.org/10.29013/EJA-20-2-13-23>

*Babenko Aleksandra Sergeevna,
aspirant at the Chair of Music Theory
of National Music Academy of Ukraine by P.I. Tchaikovsky (Kyiv)
E-mail: soloway.com@gmail.com*

CHOIR CREATIVITY OF VALENTIN BIBIK IN ASPECT OF EVOLUTION OF CONTENTS

Annotation. In this work the choral works of the outstanding Ukrainian composer of the second half of the twentieth century Valentin Bibik are examined in the aspect of the evolution of their figurative content. On this basis at the first time was offered a periodization that reflects stages Bibik's creative formation in choral genre.

Keywords: choral creation of V. Bibik, figurative content, themes of choral works, periodization of choral creation.

*Бабенко Александра Сергеевна,
Соискатель кафедры теории музыки
Национальная музыкальная академия Украины (Киев)
E-mail: soloway.com@gmail.com*

ХОРОВОЕ ТВОРЧЕСТВО ВАЛЕНТИНА БИБИКА В АСПЕКТЕ ЭВОЛЮЦИИ ОБРАЗНОГО СОДЕРЖАНИЯ

Аннотация. Рассмотрены хоровые произведения выдающегося украинского композитора второй половины XX столетия Валентина Бибики в аспекте эволюции их образного содержания. На этой основе впервые предложена периодизация, отражающая этапы творческого становления В. Бибики в хоровом жанре.

Ключевые слова: хоровое творчество В. С. Бибики, образное содержание, тематика хоровых произведений, периодизация хорового творчества.

Актуальность исследования определяется необходимостью изучения творчества выдающегося украинского композитора Валентина Саввича Бибики (1940–2003). Его наследие широко и многогранно: он является автором ряда больших и камерных симфоний, концертов для различных инструментов с оркестром, камерно-вокальных и камерно-инструментальных сочинений для различных составов, оперных, балетных произведений и др. В истории украинской

музыки второй половины XX века композитора справедливо считают одним из ведущих симфонистов. Хоровое творчество В. Бибика – одна из важных сфер его творчества – до сих пор не изучено. Ряд хоровых партитур композитора еще ждут своего исполнительского воплощения.

Постановка проблемы. Хоровые произведения занимают особое место в творческом наследии композитора. Во-первых, они создаются практически на протяжении всего творческого пути (с 1970 по 1995 годы). Во-вторых, не слишком многочисленные в количественном отношении (10 произведений – от миниатюр до масштабных композиций, а также опера «Бег»; в этот список не вошла оратория «Родина», написанная в студенческие годы), хоровые сочинения В. Бибика поражают жанровым и содержательным разнообразием, которое претерпевает изменения на протяжении творческого пути композитора, в результате чего намечаются устойчивые тематические линии, формируются определенные творческие архетипы, связанные с мировоззренческими позициями композитора и его композиторским методом. В связи с этим возникает необходимость проследить эволюцию образного содержания в хоровых произведениях на разных этапах творческого становления композитора, выявить в них черты, раскрывающие специфику композиторского мышления, жанрово-стилистические «находки», определяющие индивидуально-стилевое своеобразие музыки В. Бибика.

Анализ последних исследований и публикаций. О творчестве В. Бибика написано уже достаточное количество исследований, однако хоровая музыка получала в них только самую общую характеристику. В центре внимания находятся другие сферы его композиторской деятельности. Так, наиболее основательными являются работы харьковских музыковедов: А. Мизитовой и И. Ивановой, посвященные жанру инструментального концерта, камерно-вокальной музыке и симфоническому творчеству композитора (охватывают не

все произведения В. Бибика, а только созданные до 1991 года) [2; 3], а также развернутые статьи И. Золотовицкой, освещающей композиторский путь В. Бибика в жанре симфонии [1] и Н. Очеретовской, прослеживающей начало творческого становления композитора [4]. В других работах (они сознательно не включены в список использованных источников) затрагиваются вопросы полифонического мышления композитора, проблемы интерпретации его сочинений различных жанров, некоторые педагогические аспекты. Хоровое же творчество В. Бибика до сих пор не стало предметом системного анализа.

Цель статьи – проследить закономерности развития хорового творчества В. Бибика с точки зрения эволюции образного содержания произведений, систематизировать тематические направления в них и способы их воплощения, выявить этапы становления хорового жанра композитора.

Для достижения цели применены **методы:** исторический – для рассмотрения хорового творчества В. Бибика в контексте развития отечественной музыки второй половины XX в.; феноменологический – способствует осмыслению личности композитора-философа и его хорового наследия как выдающегося вклада в отечественную музыкальную культуру означенного периода; жанрово-семантический – раскрывает в каждом отдельном произведении уникальное художественное содержание, обусловленное композиторским мышлением, его творческим методом; сравнительного анализа – для выявления этапов творческой эволюции композитора в хоровом жанре.

Особенностью хоровой музыки является ее тесная связь с вербальной основой, литературным текстом, который во многом является смыслопорождающей системой и определяет образное содержание музыкального произведения в целом. Детальное рассмотрение проблемы работы композитора со словесным текстом находится за пределами данной статьи. В данном случае нас интересует общая тематика, заинтересовавшая ком-

позитора при написании хоровой музыки, круг образов, вошедший в художественную структуру сочинений, общие принципы воплощения образности средствами хорового письма.

Открывает список хоровых сочинений В. Бибика «Триптих» для хора *a cappella* на народные тексты, ор. 8 (1970). Несмотря на то, что произведение создано всего через четыре года после окончания консерватории, здесь уже чувствуется твердая и уверенная рука мастера. Это неудивительно, ведь к этому времени написаны три симфонии, цикл «24 прелюдии и фуги для фортепиано» (ор. 2, 1968), вокальный цикл «Песни отчего дома» для баса и фортепиано (ор. 3, 1968). Первый опыт работы в хоровом жанре для В. Бибика связан с освоением народно-песенного материала. Нельзя сказать, что это первое погружение в данную сферу, ведь уже в симфонических сочинениях композитор активно переосмысливает фольклорные начала, вводя их в интонационную среду собственных сочинений [см.: 1]. Однако обращение к народным истокам в хоровом сочинении поднимает композитора на новый уровень их осмысления в рамках собственной творческой системы.

В основу произведения легли строки трех русских народных песен Калужской области: «Рано солнышко все играет...», «Ох, и шли девки...» и «Не под свет заря занималась...». Соединяя разрозненные тексты, В. Бибик создает целостное произведение, части которого неотделимы друг от друга. Его целостность обусловлена прежде всего драматургической идеей.

Главное событие «Триптиха» – война. Она разрушает миллионы человеческих судеб, представляясь исконной трагедией человечества. Фабула такова: Иван Сергеич уходит от своей невесты Аннушки да Семеновны на войну и не возвращается с нее. Отдельные народные песни выстраиваются композитором в цепь драматических событий как на поэтическом, так и на музыкальном уровне. Любовная тематика свадебных песнопений, поданная в первой части в испол-

нении женского хора, продолжается военными песнями, повествующими историю влюбленных во второй части (мужской хор), и разбивается в последней части о бедствие военных действий (туттийное звучание), завершающейся трагичным одиноким плачем главной героини.

В произведении наблюдается органичное соединение фольклорной интонации и современного музыкального языка. Сопряжение исконно народных песенных средств выразительности (таких как, мелос, с его народными ладами, признаками колыбельности, плачей) и сугубо профессиональных способов развития музыкального материала позволяют отнести «Триптих» к произведениям неофольклорного направления.

Следующее хоровое сочинение В. Бибика «Дума о Довбуше» для смешанного хора и четырех солистов с инструментальным ансамблем (ор. 13), также написано на народные тексты (1972). Здесь композитор обращается к иной фольклорной сфере – в основе музыкального произведения легенда о карпатском опрышке Довбуше. Преследуя благие цели, становясь на защиту украинского народа, он нарушает три заповеди, которые гласят: нельзя засматриваться на чужих женщин, предаваться пьянству и убивать людей. Нарушая эти моральные устои, Довбуш погибает сам и доводит до смерти свою любимую Дзвинку, которая топится от горя.

Повествуя о Довбуше, подавая его персональную историю любви и гибели, композитор во главу угла ставит отрицание кровопролития. Фраза «кровь людская не водица, проливать не годится» пронизывает все музыкальное произведение, превращаясь в главную идею.

В данном произведении В. Бибик демонстрирует уже более свободный подход к использованию народно-песенных принципов: он воссоздает народные архетипы (кукушка-предвестница, любовь, сон, кровь – не водица) создавая в музыкальной партитуре качество современного звучания. Это яркое полотно, наполненное народно-песен-

ными интонациями карпатского фольклора, пропитано народным духом, также относится к группе произведений неофольклорного направления.

Неофольклорные произведения В. Бибика обогащены индивидуальными стилевыми чертами композитора, которому свойственно высказывание современным музыкальным языком. Обращение композитора к песенному фольклору и переосмысление его в хоровых обработках связано со стремлением к отражению духа народной психологии, изображением ярких картин народной жизни и быта. Тексты произведений отличаются изобразительной действенностью, направленной на отображение драматургически выстроенных событий.

Приблизительно в этот период композитор начинает осваивать хоровой жанр в оперном творчестве. Так, непосредственно перед «Думой о Довбуше», была окончена первая редакция оперы «Бег» (ор. 12), в которой достаточно большая роль отведена хоровым номерам. Вторая редакция оперы (ор. 45) датирована 1981 годом. Достоверно неизвестно, какие именно правки были в нее внесены, но, по свидетельству дочери композитора Виктории Бирик (в личной беседе с автором данной статьи), они были незначительны.

По насыщенности хоровыми номерами эту оперу можно отнести к разряду хоровых. Хор в ней выполняет целый ряд драматургических функций: хор церковнослужителей из первой картины и хор торговцев из третьей относятся к группе фоново-иллюстративных хоров; большую хоровую сцену третьей картины можно смело причислить к группе хоров действенного типа, как участвующего в разворачивании событий и выступающего в качестве действующего лица; а хоровые молитвы и последнюю хоровую колыбельную – к группе внутренне эмоциональных хоров, где хор наделяется функцией психологического изображения и подается в качестве монолога.

Акапельные хоровые молитвы, звучащие в завершении каждой из картин, приобретают особое значение. В них не использован текст пьесы М. Бу-

гакова: они созданы на канонические тексты. Вписанные в канву оперного произведения, эти хоровые номера приобретают автономность, столь своеобразным способом презентуя жанр духовной миниатюры в хоровом творчестве В. Бибика.

Несмотря на то, что хоры в опере и по функции, и по стилистике далеки от ранних хоровых сочинений неофольклорного направления, отметим все же некоторую общность между ними в том, насколько тонко и мастерски композитор продолжает осваивать и переплавлять в собственном стиле народно-песенные интонации. Они очень опосредованы и на слух почти незаметны, но обнаруживаются при подробном анализе музыкального текста.

В опере «Бег», пронизанной хоровым звучанием, обнаруживается еще одна особенность, свойственная как хоровым произведениям В. Бибика, так и его творчеству в целом. Сравнительный анализ текста первоисточника (одноименная пьеса М. Булгакова) и оперы показал, что для В. Бибика очень важна патриотическая, даже гражданственная тематика. Тема Родины возводится композитором в ранг главнейших. Переплетение судеб героев, их личные трагедии, огромные массовые сцены в опере – все работает на эту идею. Очень остро она проявляется при сопоставлении картины чужбины, представленной огромной хоровой сценой тараканьих бегов, где бесчисленная масса эмигрантов сливается в безумном контрапункте человеческих судеб, и колыбельной, которая появляется в самом конце произведения и связана с решением вернуться домой.

Именно эти внутренние творческие установки сформировали подход к дальнейшему освоению хорового жанра В. Бириком. Так, через три года после оперы композитор создает **Пять хоров a cappella** по роману Ю. Бондарева «Горячий снег» (ор. 19, 1975), основанного на событиях Великой Отечественной войны. Сюжет исторического романа, на первый взгляд, предоставлял благодатный материал для создания еще одного оперного полотна. Однако прозу Ю. Бондарева

композитор истолковал по-другому, лишь пунктирно наметив линию последования пяти хоро-вых номеров, которые выстраиваются в череду атмосферно окрашенных картин. Композитор пренебрегает событийностью литературного первоисточника, смещая акцент в создании музыкального ряда в сторону изобразительных эффектов. Таким образом, произведение, основой которого является тема военных событий, трансформируется композитором в мозаику ярких впечатляющих картин, объединенных между собой тематикой и сюжетной последовательностью. Ее можно проследить, дав условное название каждому хору: «Дорога на фронт», «Привал», «Бой», «Тишина», «Слезы».

Таким образом, метод «переплавки» текста и картинность как способ воплощения содержания в музыке также становятся составляющими творческого почерка композитора в хоровом жанре.

В том же 1975 году были написаны «Хоровые картины» на слова Остапа Вишни и Степана Васильченко для смешанного хора *a cappella* (ор. 21). Как и в Пяти хорах *a cappella* по роману Ю. Бондарева, здесь композитор переформатирует прозаический текст весьма далеких по образному складу и стилистике украинских авторов в форму «белого стиха», выстраивая поэтичный пейзажный триптих. В этом цикле с особой силой вспыхивает лирическое дарование композитора, его умение «звукочислить словом», погружаться в глубину тончайших нюансов различных эмоциональных состояний. Выстраивая композицию триптиха, В. Бибики усиливает наметившуюся в его хоро-вых сочинениях тенденцию к пейзажности, картинности. В центральной части произведения – «Ярмарка» – композитор намеренно изымает из динамичного, насыщенного яркой национальной характерностью рассказа О. Вишни все действенные элементы, заменяя их колоритным звучанием «гула» народной толпы. Обрамление ярмарочного многоголосия умиротворенными утренним и ночным пейзажами крайних частей («Благо-

словилось» на слова О. Вишни и «Ночь сошла» на слова С. Васильченко) демонстрирует иные, по сравнению со второй частью триптиха, способы тончайшей звукописи, сонористичности, которые, начиная с ранних инструментальных сочинений, проявляются в музыке В. Бибики на протяжении всего творческого пути.

Таким образом, хоровые циклы В. Бибики Пять хоров *a cappella* и «Хоровые картины», различные по своей тематике, все же обнаруживают связь по способу композиторского видения литературной первоосновы, по методу преобразования фактического материала в музыкальную импрессию. В них внешняя событийность отступает на второй план и становится лишь каркасом, на основе которого возникают подлинно художественные образы. «Горячий снег» и «Хоровые картины» знаменуют постепенный переход от действительности к передаче внутреннего состояния.

Оратория «Любящий тебя, Ульянов» (opus не указан), написанная в 1977 году, продолжает гражданскую линию творчества композитора. Подчеркнем, что обращение к подобной теме было продиктовано отнюдь не конъюнктурными соображениями, а стремлением лирического осмысления образа Родины. Такой внутренний нравственно-эмоциональный посыл не был замечен музыкальной критикой советского времени [см.: 4], которая утверждала, что в произведении В. Бибики показан В. Ульянов, в лирическом ключе, как любящий сын своей матери. Оратория представляет собой сложное полифоническое сплетение разных элементов, образно-драматургических линий и сфер: элемент повествовательности, описания исторических событий крупным планом репрезентирует эпическую сферу, активная динамика развития революционных событий – героическую, психологизм осмысления судьбы страны – философскую, а воплощение чувственного авторского отношения к событиям – лирическую. Вводя в музыкальный текст рефрен «О, Россия, о, родная», снабжая

его разнообразными оттенками с помощью различных выразительных средств, В. Бибик снова выводит Родину в значение главного персонажа концепции произведения. В кульминации четко прослеживается истинная драма произведения: вместе с победными революционными маршами, после прихода к власти большевиков с их сухими победными речевками, «всхлипывает» на *fff* хоровой плач с набатным звучанием ударных, демонстрируя трагедию свершившегося. Последнее обращение чтеца «Дорогая моя... милая моя... любящий тебя...», звучащее на фоне хорового «о, Россия», адресовано далеко не матери Ленина, а Родине, о судьбе которой печется композитор. Принимая во внимание особенности драматургии произведения, которые заключаются в кинематографическом отображении революционных эпизодов, поданных композитором в виде цитат (революционных песен), именно лирико-философское начало проявляется в оратории наиболее выразительно и последовательно.

Важнейшим этапом в развитии хорового жанра в творчестве В. Библика являются Шесть хоров для смешанного хора *a cappella* на стихи Г. Гдаля «**Пусть будет тихо всюду**» (1981). Здесь находит продолжение лирическая линия пейзажной картинности, намеченная в 1975 году. В этом произведении В. Бибик идет дальше. Компонуя шесть «пейзажей» в единое целое, он углубляет их понимание: каждый пейзаж теперь наполнен метафорическим содержанием, которое объединяет поэтические тексты в концептуальную жизненную философию. Посредством метафорических обобщений части группируются попарно. В первых двух («Весеннее» и «Ночное») композитор вводит в мир светлых, полных надежды лет юности, когда Тишина воспринимается легкомысленно, как возможность придаться беспечным романтическим раздумьям. Во второй паре хоров («Печальное» и «Вечернее») Тишина приобретает негативный оттенок – она несет в себе глубокую боль и грусть. В последних («Светлое» и «Тихое») также про-

исходит переосмысление характера этого образа. Понятие «Тишина» вырастает до величины глобального философского значения. Произведение наполнено сквозными образами Света, Ночи, Юности, Зари, Бескрайности и, конечно же, Тишины. Таким образом, драматургия цикла разворачивается от светлой полнокровной беспечности первой пары хоров через мир боли и мрака второй и успокаивающие интонации, возвращающие к первоначальным светлым образам, к философскому переосмыслению финала.

Необходимо подчеркнуть, что образ тишины в хоровых произведениях композитора присутствует практически в каждом опусе. Но если раньше он, преимущественно, имел смысловую нагрузку изобразительного характера, то отныне наполняется глубоким философским содержанием и становится одним из художественных архетипов творчества композитора.

Примечательно, что, выстраивая философскую концепцию данного цикла, композитор проявляет присущую ему симфоничность мышления. Руководствуясь принципами высшего философского обобщения, он создает «симфонию» уже на уровне компоновки поэтических строк. Этой концепции он подчиняет и музыкально-выразительный пласт.

Следующее хоровое произведение – «**Ода братству**» для хора и органа на слова И. Драча (ор. 43), созданная в 1981 году, – уникально в своем роде. Эта развернутая fuga является единственным хоровым сочинением В. Библика в этом жанре. Хотя композитор, наряду с такими выдающимися фигурами, как В. Задерацкий, П. Хиндемит, Д. Шостакович, является признанным мастером полифонии в музыке XX века. И полифония в том или ином виде присутствует во всех его хоровых произведениях, во многом определяя специфику композиторского мышления.

Выбирая хвалебный жанр оды, как нельзя более подходящий для воспевания актуальной в то время темы братства (в первую очередь, братства

народов советской страны), композитор за этими внешними атрибутами скрывает подлинную идею своего сочинения. Так случалось неоднократно, ведь В. Бибик, будучи человеком честным, духовно равнодушным, тонко чувствующим вибрации и настроения общества, откликался на них в своей особенной художественной манере. Сильный резонанс вызвали пьеса М. Булгакова и роман Ю. Бондарева «Горячий снег», повествующие о трагических событиях отечественной истории в разные ее периоды. Своеобразная реакция на разочарование в большевистской власти угадывается в оратории «Любящий тебя Ульянов», где явно слышен «голос» композитора, горячо страдающего и переживающего о судьбах Родины. В этом же ряду стоит и «Ода братству», воплощающая искреннее восхищение композитора могуществом народного единения, веру в его силу.

Композитор не случайно прибегает к использованию наивысшей полифонической формы фуги. Лаконичный исходный тематизм, отмеченный декламационной «живой речью» с неспешным интонационным развертыванием, метроритмической свободой, современным (в ладовом и интонационном отношении) музыкальным «проговариванием» поэтической строфы, концентрация полифонических средств в работе с темой, оригинальный исполнительский состав (хор с органом) – позволяют раскрыть сложную в композиционном и семантическом плане идею поэзии украинского поэта-шестидесятника Ивана Драча. Насыщенная полифоническая фактура, складывающаяся из сочетания хоровых голосов и органного пласта, демонстрирует особенно тонкое восприятие композитором тембровой окраски звукового полотна. Сонорно-колористический элемент, как неотъемлемая составляющая любой хоровой партитуры композитора, в «Оде братству» становится одной из главных семантических функций, характерной для хоровой полифонии В. С. Бибика в целом.

Три последних хоровых произведения В. Бибика – кантата для сопрано, детского хора и сим-

фонического оркестра на стихи детей «Детские песни» в первой редакции «Нам нужен мир» (ор. 58, 1985), Поэма (симфония) для оркестра и хора на стихи А. С. Пушкина «Прощание» (ор. 67, 1987) и концерт для хора *a cappella* на слова Г. Айги «Тишина-предупреждение» (ор. 110, 1995) представляют творения зрелого периода хорового творчества композитора. В них мастерство композитора обретает цельность мысли и формы истинно философского масштаба.

Кантата «Детские песни» на тексты стихотворений, созданных детьми, является глубоко содержательным философским произведением, в котором композитор раскрывает новые смыслы, не затрагиваемые в более ранних сочинениях.

Если следовать внешней логике построения произведения, то здесь очевидно, что из разрозненных детских стихотворений В. Бибик конструирует четырехчастный цикл на тему «времен года»: от весенних образов беспечного детства и яркого лета молодости к осени с ее неоднозначностью и зимней части, подвигающей к философским выводам.

На самом деле, содержание кантаты представляется глубоким и многозначным. Провозглашаемый сопрановым соло главный вопрос «О чем?» рассыпается многозвучным «эхом»: «О чем шорохи листьев? / О чем шепчет трава, облака, небес синева? / О чем звенит колокольчик на летнем лугу? / О чем тишина? / О чем поют дети, внимая тишине?». По сути, в этой множественности «детских» вопросов звучит извечный вопрос о смысле жизни, что переводит произведение во «взрослую» плоскость, обеспечивая философскую направленность поисков ответов.

Две части кантаты В. Бибика наполнены радостными светлыми образами: первая – пронизана мажорным сиянием, солнечным светом, весенним звоном; вторая (летняя) – противопоставляет два образа: спокойного луга с его запахом трав, птичьим пением, разнообразными цветами и звоном («колокольчики звенят») и образ

быстрого журчащего ручья, который также звенит, восхваляя свою свободу и беспечность. Эти образы очень разные, но объединяет их безмятежность и ясность красок.

Обратим внимание, что в поэтическом тексте, выбранном композитором, снова присутствует образ Тишины. К нему обращен один из вопросов «о чем?» вступительного раздела. В «летней» же части он то наполняет тишину благодатным звоном дуга («тишина звенит над лугом среди лета»), то оттеняет безудержный летний порыв наступлением тихой ночи: теперь она несет покой («Такая тишина, такая ясность в душе»), и пронизывает всю партитуру, звучащую на рр, где она продолжает звенеть, но уже другим звоном («чуть слышный звон, хрустальный звон»).

Осень обнаруживает некую психологическую раздвоенность в понимании цикла. Традиционно осень несет в себе образ перехода в новый период жизни – это взросление, зрелость, чему, в принципе, отвечает текст части: здесь видим серебро в висках умудренного опытом человека («серебряною подковою поблескивает река»), скорое течение прожитых лет символизируют стремительно пробегающие «кипучие облака» и т.д.

Но присутствуют в тексте также образы, отсылающие к военной тематике: на *ff*, в аккордовом изложении звучат слова «горит разноцветьем земля».

Интересную деталь привносит также фраза «над заревыми лугами звучит напев октября». Если предположить, что октябрь здесь ассоциируется с Октябрьской революцией, произведение в целом обретает иной смысл. В таком случае «празднично разодетый осенний хоровод» уже видится как праздничные парады, а «серебряная подкова» – серп как символ трудящихся. Тогда и журавли улетают из своих гнезд в связи с невыносимыми условиями пришедшей власти, которые композитор и окрещивает «болотом» («покружились они над болотом чтобы снова вернуться домой»).

В такой связи наступление зимы является свидетелем прошедших лет. А снег «расцвечен радугой» радости окончания прошлой власти, «на поля ложится», скрывая бывшее под покровом лет. Простые детские шуточные кричалки звучат издевательски, как высмеивание. Неслучайным при такой трактовке становится и имя мальчика, на первый взгляд, случайно подобранное ребенком при написании стишка: «А на санках очень ловко/ с горки вниз скатился Вовка».

С приходом зимы возобновляется мажорность музыкального изложения, вновь появляются светлые образы звона, звучащего теперь в детских голосах, снова возобновляется тишина – мирная тишина!

Поэма-симфония «**Прощание**» также состоит из четырех частей. Названия частей цикла являются своеобразными «ключами» к замыслу композитора: «Размышление» (I ч.), «Мечты» (II ч.), «Видения» (III ч.) и «Прощание» (IV ч.). Произведение наполнено такими смыслообразами как Фатум, который представлен как «судьба», «Парка», «ход часов»; Время, изображенное в «мгновениях», «часах», «днях», «летах» и, конечно, «вечности». Сквозными становятся и образы Мечтаний, Безумия, Жизни и Смерти, образ Бесов, мотив Прощания.

Драматургия собранных воедино текстов на сей раз выстраивается по принципу нарастания напряжения: от сумрачных настроений первой части с присущими ей поисками, страхами надвигающегося безумия, нестерпимой монотонностью бытия через мир нереализованных несбыточных мечтаний второй и картину демонической игры сознания третьей к философскому переосмыслению финала.

Музыкальная драматургия произведения формирует характер оформления центральных идей произведения – идеи Прощания, Размышлений, рокового значения Времени. Ведущими в поэме-симфонии становятся темы противостояний: Герой – Фатум, Жизнь – Смерть, образы Времени и Вечности.

Музыкальная драматургия оформляется при взаимодействии четырех начал: лирико-медитативного, драматического, картинного и философского. Медитативная лирика является преобладающим началом и составляет основу музыкального развития. Главная линия, подчеркнутая смысловыми арками между первой, второй и четвертой частями, обозначается как психологически-медитативная. Линия, подготавливаемая в кульминационных разделах первых двух частей и полной мерой реализованная в третьей, охарактеризована как драматическая. Философичность и картинность выполняют функцию дополнения. Доминирующей становится первая линия, вторая является скорее оттеняющей и вносит драматичный контраст в скорбные раздумья о сущности человеческого бытия. Обе линии находят свое логическое завершение в четвертой части. Ее тихая кульминация является одновременно и завершением основной, психологически-медитативной, линии, и своеобразным ответом «звоновой» кульминации третьей части, и наиболее полным воплощением основной гуманистической идеи произведения – идеи перерождения через творчество, в соответствии с основным художественным заданием произведения, написанного в мемориальном жанре.

Панихиду «**Тишина-предупреждение**» можно смело назвать вершиной хорового творчества В. Бибика. К жанру духовной музыки этот хоровой цикл отсылает авторское указание в рукописном издании – «просветленная панихида». Произведение состоит из десяти акапельных хоровых миниатюр, в основе которых лежат, однако, не канонические церковные тексты, а стихи современника композитора, одного из лидеров советского авангарда 60–70-х годов XX столетия – Геннадия Айги (1934–2006). Творчество Г. Айги представляет собой откровенно духовное явление и раскрывает глубину его философских взглядов, в центре которых душа человека. Философия поэта очень близка мировоззренческим устремлениям В. Бибика.

Центральными понятиями «религии» панихиды становятся Тишина с ее «цельностью», «полнотой неколебимой столь простой и ясной как благодать». Именно тишина способна приблизить к божественному («мой избранник: боярышник – при пении молчащий, как метроном божественный нетронутый». «твоя тишина сохранится для Бога»). Она есть «**ПРЕБЫВАНЬЯ** [разрядка, курсив, выделение текста жирным принадлежат поэту.– А. Б.] неущербный образ», существующий вне времени («не существует – б ы л о»). Она и есть Божественное. Шум, как антипод тишине, относится к миру мирского бытия («и сам я шуршащий», «все мы в мире шуршим»). Умирая, человек оставляет мир «словно покинутый – осени шум». При этом образ Духа воплощен все же через Звон.

Присущ этой «религии» образ Души («не очиститься душе моей зыбью ее и волнами неслышными»), представленный в объединении со слухом («с душою-слухом»). Сближение ее с «избранником-боярышником молчащим», позволяет увидеть, как душа находит покой в тишине.

Собор у поэта отождествляется с Лесом, голоса которого в аккордовых звонах «Сиянием Отцовства светится: та бесконечность Бого-Празднества» провозглашая величие Бога. Согласно данной трактовке собор и золото – это не металл, а «духи предков», доступные в этом соборе, которые звенят в лесной тиши («счастье-тишина»). Соборности звоны, их «соборный поток», «высокой молитве подобный» струится в «струение стройности чистых осин».

Бог, чье воплощение находим в «Сиянии Отцовства», в образе Солнца («родственно зрящее!», «живое! – и не прерывающееся: / единственно – ярко и суще...», «словно незримое!», «всюду спокойное», «некой душою единственной» «Смысл-Солнце», в итоге проявляется и в образе Души, ее свете («свете самих цветов»). Отождествляя понятия Душа и Господь, в конце

музыкального произведения композитор подводит слушателя к мысли о том, что Бог во всем.

Очевидно, что подход В. Библика к духовным текстам в начале его творческого пути (цикл молитв в опере «Бег») и в зрелом творческом возрасте, обнаруживает колоссальную разницу, которая позволяет увидеть путь духовного восхождения композитора длиной жизнь.

Проведя анализ образного содержания хоровых произведений В. Библика в аспекте его эволюции, можем сделать ряд выводов, позволяющих сквозь призму хорового жанра увидеть, каким образом происходило становление композитора как личности, как формировался его творческий метод, какая проблематика, «озвученная» с помощью хорового звучания, волновала его на разных этапах творческой биографии, какие обрела формы выражения.

Главный вывод касается того, что в своих произведениях В. Библик предстает как чрезвычайно честная и глубоко чувствующая художественная личность, в творчестве которой отразились самые важные человеческие темы и актуальные проблемы. Он искренне переживал о судьбе Родины, своего народа и очень сильно, правдиво реагировал на гражданственные темы, созвучные его времени. Отсюда в его наследии так много произведений, связанных с судьбоносными и трагическими событиями истории страны в XX столетии (опера «Бег», Пять хоров *a cappella* по роману Ю. Бондарева «Горячий снег», оратория «Любящий тебя Ульянов», кантата «Детские песни»). Тревога о судьбе народа проходит красной линией уже в ранних сочинениях («Триптих», «Дума о Довбуше»), где через единичные персонализированные события удается выразить протест против войны и кровопролития как анти-нравственных явлений.

Хоровые произведения В. Библика передают силу его истинных переживаний. Но время и система, в которых жил композитор, заставляли его искать собственные пути в раскрытии поднятых тем.

Гражданственность в понимании В. Библиком никогда не была связана с конъюнктурой, с необходимостью и готовностью просто дать ответ на запросы времени. Она приобретает особый смысл в его творчестве и всегда окрашена личностным, внутренним переживанием, является очень искренними глубокими реализациями душевных реакций композитора на исторические события. Можно утверждать, что все хоровые произведения В. Библика, так или иначе связанные с гражданской тематикой, напроць лишены показушного пафоса, они пронизаны лирической нотой, пропущены через призму личностного соучастия и выдают глубину его чувствования и сострадания. Индикатором истинности мыслей и чувствований композитора всегда является его уникальная авторская интонация.

Среди хоровых сочинений В. Библика выделяются и произведения лирического направления. Пользуясь хоровыми красками, композитор создает непревзойденные музыкальные пейзажи, в которых ярко проявляется лирическое дарование композитора, его умение «звукословом» («Горячий снег», «Хоровые картины», «Пусть будет тихо всюду»). В этих звуковых «симфониях», сотканных из человеческих тембров, В. Библик демонстрирует способность погружаться в глубину тончайших нюансов различных эмоциональных состояний. Картинность как способ воплощения содержания в музыке становится составляющей творческого почерка композитора в хоровом жанре.

Несмотря на идеологические «табу» советской эпохи, В. Библику удалось воплотить в своих хоровых произведениях духовную тематику. Она представлена циклом молитв из оперы «Бег» (именно циклом, рассредоточенным по тексту оперы) и хоровым концертом-панихидой «Тишина-предупреждение». Оба эти произведения свидетельствуют о глубокой духовности композитора, возможно, тщательно скрываемой религиозности, и демонстрируют путь его неуклонного духовного восхождения.

Отдельное место в хоровом наследии В. Библика занимают произведения философского склада. Данная группа произведений возникает на стыке нескольких направлений, где пейзажность, картинность соединяется с лиризмом, искренностью и глубиной переживаний композитора, транслируемых в произведениях гражданского направления. Музыкальные картины природы наполняются метафорическим содержанием, которое объединяет поэтические тексты в концептуальную жизненную философию.

Вершиной этой философии является концерт для хора *a cappella* на слова Г. Айги «Тишина-предупреждение». Его текст вскрывает понятия философской концепции композитора, в центре которой один из устойчивых культурных архетипов XX столетия – Тишина. Этот образ является центральным понятием хорового творчества В. Библика. Он присутствует почти в каждом произведении. Его понимание, использование в музыкальном тексте и значение преобразуется по мере трансформации образного мышления композитора, возвышаясь до уровня наивысших категорий Духовного.

Подчеркнем, что на протяжении всего творческого пути ведущим для творческого метода В. Библика в хоровых сочинениях является способ «переплавки» текстов, где композитор, вычленив отвечающие его концепции фрагменты, а иногда даже отдельные слова из выбранных им первоисточников, складывает их в «мозаику» собственного произведения.

Намеченные тематические линии позволяют предложить условную периодизацию, отражающую этапы творческой эволюции В. Библика в хоровом жанре.

Первый этап («Триптих» и «Дума ...») – неофольклорный. Обращение композитора к песенному фольклору и переосмысление его в хоровых обработках связано со стремлением к отражению духа народной психологии, изображением ярких картин народной жизни и быта.

Второй этап – переходный (Пять хоров *a cappella* по роману Ю. Бондарева «Горячий снег» и «Хоровые картины») знаменуют постепенный переход от действительности к передаче внутреннего состояния. Внешняя событийность отступает на второй план и становится лишь каркасом для создания подлинно художественных образов.

Третий этап – центральный – связан с произведениями гражданской тематики («Бег», «Любящий тебя Ульянов», «Ода братству»).

Четвертый – второй переходный этап (Шесть хоров для смешанного хора *a cappella* на стихи Г. Галя «Пусть будет тихо всюду») – намечает движение от пейзажности, картинности к философским обобщениям.

Пятый этап – творческая зрелость, аккумулирует достижения всех предыдущих этапов («Детские песни», «Прощание», «Тишина-предупреждение»). Мастерство композитора обретает цельность мысли и формы истинно философского масштаба.

References:

1. Zolotovickaya I. Kategoriya istoricheskaya ... (Simfonizm segodnya. Tradicii. Poteri. Obreteniya). Sovetskaya muzyka. 1988. – № 5. – S. 25–31.
2. Ivanova I., Mizitova A. Beskonechnoe tainstvo iskusstva. Muzykal'naya akademiya, 1993. – (3). – S. 31–35.
3. Mizitova A., Ivanova I. Fragmenty tvorchestva Valentina Bibika: monograficheskie ocherki. – Har'kov: Rejting, 2006. – 126 s.
4. Ocheretovskaya N. Pora stanovlennya. Sovetskaya muzyka. 1973. – № 4. – S. 34–38.

<https://doi.org/10.29013/EJA-20-2-24-30>

*Dedusenko Zhanna Victorovna,
Ph. D. in Arts, Associate Professor, of a Chamber Music Department
Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky
E-mail: dedusenkozhanna@gmail.com*

FEATURES OF ENSEMBLE DIALOGUE IN THE PIANO TRIO OF M. RAVEL

Abstract. The article considers M. Ravel's Piano Trio from the standpoint of the manifestation of structural, dramatic and ensemble features of the genre. The discovered multidimensionality of the Piano Trio is expressed in a unique composition design, which characterizes the play theme, orchestral texture, a variety of harmonic and instrumental colors, expressive rhythm, plastic and various types of ensemble interaction.

Keywords: piano trio; chamber ensemble; genre; ensemble with the piano; instrumental dialogue; M. Ravel.

*Дедусенко Жанна Викторовна,
Кандидат искусствоведения, доцент, Заведующий кафедрой камерного ансамбля
Харьковского Национального Университета Искусств имени И. П. Котляревского
E-mail: dedusenkozhanna@gmail.com*

ОСОБЕННОСТИ АНСАМБЛЕВОГО ДИАЛОГА В ФОРТЕПИАННОМ ТРИО М. РАВЕЛЯ

Аннотация. В статье рассматривается Фортепианное трио М. Равеля с позиций проявления структурных, драматургических и ансамблевых особенностей жанра. Обнаруживаемая многомерность Фортепианного трио выражается в уникальной конструкции сочинения, которую характеризует игровой тематизм, оркестральность фактуры, разнообразные ладогармонические и инструментальные краски, выразительная ритмопластика и различные виды ансамблевого взаимодействия.

Ключевые слова: фортепианное трио; жанр; ансамбль с участием фортепиано; инструментальный диалог; М. Равель.

В отличие от К. Дебюси, сочинявшего камерно-инструментальные ансамбли в диалоге с традицией, М. Равель разрабатывал эту область национального искусства, унаследованную им от учителя – Г. Форе, под знаком современности. Среди пяти созданных им в данной сфере творчества опусов ни один не повторяет другой в плане

исполнительского состава. Интерес к жанровой сфере камерного ансамбля М. Равеля не был вызван особым творческим заданием возрождения национальных опытов в этой области, относящихся к далекому прошлому, как это происходило у К. Дебюсси, он стимулировался внутристилевой потребностью в такого рода высказывании,

проявившейся в оркестровке М. Равеля и определенной в ансамблевых сочинениях, (например, струнном квартете *F-dur* [4]).

Одним из таких произведений является Фортепианное трио (1914 год). В. Смирнов считает, что хотя оно заканчивалось во время войны, «в нем отсутствуют мрачные, тягостные настроения, а есть суровая сосредоточенность (очевидно, имеется в виду третья часть, Пассакалья.– Ж. Д.), пылкая живость, жизнеутверждение». Музыковед объясняет такой характер Трио тем, что обрушившиеся военные испытания (напомним, что М. Равель добровольцем ушел на фронт), «не сломили композитора, его веры в конечную победу гуманизма» [5, С. 307]. Напротив, В. Жаркова применяет по отношению к нему эпитеты «драматичное» и «экспрессивное» [2, С. 308]. Как представляется, эмоционально-образный мир сочинения составляют множественные контрасты, не допускающие однозначных определений. Так, за несколько меланхоличной, отмеченной кратковременными вспышками экзальтации, первой частью следует игровая вторая, сменяемая мрачной третьей, которая приемом *attacca* переходит в воодушевленный финал. Наибольший контраст, достигающий до антитезы, приходится на стык между последними двумя частями, что напоминает о старинной танцевальной сюите, где подчеркивалась диспозиция самого медленного и самого моторного номеров – сарабанды и жиги, также располагающихся к концу цикла. На сходство с сюитой указывает и многообразность каждой части Трио, что не исключает их звуковой, фактурной, ладовой, ансамблевой детализации (подобная структура цикла характерна и для других сочинений композитора [1]). Разделы цикла объединены монотематической идеей, заложенной в начальной теме *Modere*, вследствие чего в нем возникают признаки формы второго плана: вариационной. Не менее важным фактором единства цикла служит опора на баскский фольклор и многообразно представленную танцевальность. В соответствии

с классико-романтической традицией все подвижные части тяготеют к *a-moll* и *A-dur* с тональным сдвигом в медленной к *fis-moll*.

Как и в других инструментальных сочинениях М. Равеля, в Фортепианном трио исключительной выразительной ролью наделяется ритмопластическая организация музыкального тематизма. В выставленных размерах крайних частей заложена метрическая переменность, создающая специфическую акцентность, по принципу подобия отражающую различную ритмическую группировку. В *Modere* такт, равный 8/8, разделен на три группы с синкопами в первой и третьей: 3+2+3, однако абсолютная симметрия не возникает из-за разного воплощения идеи синкопирования. В финале используются размеры 5/4, 7/4 в которых постоянно происходит акцентная перегруппировка. Обозначенные метрические указания распространяются на ритм музыкальной формы. Если в *Modere* мышление восьмитаками еще может объясняться тяготением М. Равеля к строгим структурам, то в *Anime* финала соответствие размера синтаксических единиц демонстрируется оперированием пятитактами. Размер 7/4 выставляется с целью продлить мелодическое развертывание в развивающих связках и кульминациях. Переменная акцентность в условиях единого размера (3/4) присуща моторной второй части, где она приобретает игровую семантику, корреспондирующую со скерцозным происхождением этого раздела цикла. Кроме того, М. Равель прибегает к приему полиметрии, когда в двух разных пластах фактуры выставляются одновременно 3/4 и 4/2. Наиболее стабильна в метроритмическом отношении третья часть, жанр которой – медленный танец-шествие, очевидно, исключала временную подвижность.

Первая часть Трио (*Modere*, 8/8), вопреки традиции, далека и от сонатной формы, и от сонатности как типа мышления. Она укладывается в так называемое нечетное двухтемное «малое» рондо по схеме А-В-А-В-А(кода).

Темы принадлежат единому образно-смысловому ряду, но контрастируют по типу движения. Особый звуковой аромат *Modere* возникает благодаря обращению к средствам модальности. Основная его тема (А) переливается красками эолийского, дорийского, фригийского, ионийского ладов, а общая стратегия тонального развития указывает на натуральный *a-moll*: собственно, начинается первая часть Трио его тоническим аккордом. В кульминации же тематизм склоняется к пентатонике. Ладовое содержание второй темы (В) составляет почти идеально выдержанная «белоклавишная» диатоника, лишь изредка подкрашиваемая мажорным «*cis*».

Открывает первую часть Трио фортепиано. Оно тематически самостоятельно и удерживает роль носителя музыкальной мысли на протяжении всего первого периода и первого предложения второго. Ему же принадлежит «кульминационное провозглашение» и последующий «откат». Везде выдерживается аккордовая фактура, которая, как и обычно у М. Равеля, служит утолщением мелодической линии и средством создания акустического эффекта с помощью чередования минорных и мажорных трезвучий и внедрением фонки больших секунд. Струнные вступают во втором предложении первого периода и играют с интервалом в две октавы, что создает выразительный акустический эффект «пустого» пространства. В мелодическом отношении ведомая ими линия дублирует один из средних голосов фортепианных аккордов. Когда тематическая инициатива переходит к струнным, между ними разворачивается диалог, в котором исходная музыкальная мысль получает вариантное изложение. Смена ведущего тембра знаменует собой и активизацию экспрессии: показательно, что первой подает голос виолончель. Оживление, наблюдаемое с началом второго периода, обеспечивается также ускорением темпа. Здесь вновь лидирует рояль, а струнные создают вибрирующий фон. Сложно организованная ткань связки сменяется тихими аккордами и октавными скачками фортепиано, а да-

лее мерным ходом четвертей и ремаркой *Rallentier* знаменует окончание первого раздела части.

Покой и статика раздела В достигаются, помимо более сдержанного темпа, выделенностью мелодического начала (скрипка, затем виолончель), созерцательным звучанием высокого регистра фортепиано. Второе проведение темы озвучено роялем, у которого она получает более «темную» и густую окраску за счет помещения в малую октаву. Музыка становится несколько таинственной, готовя нисхождение нового варианта темы от «*a⁴*» до «*a¹*», интонируемого скрипкой на фоне партии рояля, охватывающей широкое пространство клавиатуры.

Уже самое начало раздела *A¹*, возвращающее первоначальную тему и исходный темп, отмечено существенным перераспределением ансамблевых функций. Партия фортепиано разделяется на два «яруса», отодвинутых друг от друга на разные концы клавиатуры. Левая рука продолжает остигатное напоминание в глубоких басах первого такта основной темы, в то время как правая играет ажурные фигуры в верхнем регистре. В перерывах проведения остигатной фигуры рояль исполняет «арфовые» переборы, «пробегая» по всему диапазону, а скрипка в прозрачных верхах, и чуть позже виолончель интонирует исходную фразу темы А с последующим свободным мелодическим развертыванием. Возникает оригинально решенный диалог, сочетающий приемы реплик и совместного исполнения. Все описанное построение, с его мелодическим и ритмическим *ostinato*, неизменными «*dis*» в басу, выдержанностью *pp* воспринимается вариантом первоначального изложения тематизма в разделе А. В музыкальной пластике появляется трепетная взволнованность, лирическая экспрессия приобретает большую наполняемость, сохраняя при этом вполне «импрессионистической», затаенной, «под сурдинку» и где-то на уровне неуловимых ощущений.

Оформление второго периода раздела *A¹* напоминает «тихую» кульминацию раздела В. Не-

которое торможение подводит к разделу В¹, где тема на этот раз поручена виолончели, играющей на фоне чередующихся больших и малых, мажорных и минорных септаккордов. Она более не повторяется, излагается в виде фрагмента, скорее напоминаясь, после чего наигрывается в средних голосах аккордов рояля, а в верхних импровизируются производные мелодические идеи. Наконец от темы остается только ритмическая фигура, отстукиваемая левой рукой пианиста в контроктаве, чередуясь с двузвучными мотивами в правой. Общее *perdendosi*, *C-dur* у рояля и виолончель *pizzicato* завершают эту изысканную картину.

Вторая часть цикла (*Asser vif, a-moll*) носит непривычное имя - Пантум. Как явствует из помещенных в нотах комментария, словом «*pantoum*» обозначают распространенную во французской романтической поэзии XIX века форму построения стиха, заимствованную из малайской версификации. В. Смирнов приводит ее композиционную схему: 12342542546, то есть второй и четвертый стихи каждой строфы становятся первым и третьим стихами каждой следующей [5, С. 308]. Трудно сказать, что побудило М. Равеля присвоить скерцозной части Фортепианного трио такое название, поскольку алгоритм чередования множества разделов, составляющих ее строение, не укладывается в приведенную поэтическую схему, скорее приближаясь к рондо с двумя рефренами. Возможно, ответ заключается в обращении к игровому комбинированию (см. также [3]). Поэтическую строфу напоминает разделение эпизодов двойной тактовой чертой и сменой ключевых знаков. Иная грань игрового начала проявляется в бесконечном варьировании исходных музыкальных идей, а также во вторжениях на «чужую» территорию материала первого рефрена. Даже в центральном эпизоде, где в мир звуковой эксцентрики неожиданно вторгается песенная мелодия широкого дыхания, скерцозный элемент не отсутствует, а далее происходит наложение тем центрального и четвертого

эпизодов, последний из которых, в свою очередь, предстает вариантом первого.

Очевидно, именно игровая установка обусловила отход от «облигатной» трактовки ансамбля во второй части Трио и приведение его участников к паритетности. Инструменты то обмениваются ролевыми функциями в фактурной модели «тема – сопровождающие голоса», то вступают в контрапунктические связи, то образуют различные смысловые горизонты. Уже первая «строфа» Пантума (рефрен А, *a-moll*) поражает многообразие исполнительских приемов. В начальном предложении ведет фортепиано, тема которого изложена в «струнном» виде, напоминая Большой этюд по Паганини (*a-moll*) Ф. Листа и «Исламея» М. Балакирева. Штрих *staccato* подкрепляется точечными аккордами *pizzicato* струнных; разбросанные по разным долям они вступают в своеобразный ритмический контрапункт с роялем, играющим равными восьмыми. В то же время выставленные акценты сглаживают возникающий параллелизм, демонстрируя солидарность партнерского высказывания. Во второй «строфе» (рефрен В, *Fis-dur*) амплуа инструментов меняется. «Теплая» романтическая тональность, томные «вздохи» струнных, ноктюрновое сопровождение фортепиано, штрих *legato* в первом периоде; мелодическое расслоение музыкальной ткани с сохранением арпеджированного фона во втором создают лирический образ. Первый эпизод соединяет скерцозность (фортепиано) и лирику (скрипка), причем в качестве кантиленного начала выступают мелодические обороты, «распевающие» спрятанную в токкатную моторику тему рефрена А. Как показывает общая схема музыкальной формы, очередность композиционных событий несколько напоминает поэтический пантум приемом повторности вторых рефренов между новыми «строками» (эпизодами).

Центральный эпизод Пантума складывается из двух пространственно-временных и семантических планов. Фортепиано играет в размере 4/2, крупными длительностями простую песенную

тему в аккордовой фактуре, а скрипка в размере 3/4 обыгрывает обороты первого рефрена, сохраняя присущую ей скерцозность, *staccatto*, и время от времени подкрашивая ее флажолетами. Во втором предложении в союзе с виолончелью она играет короткие мотивы, имеющие фоническое наполнение, а во второй части центрального эпизода смычковые интонируют элементы темы А. Прием наложения различных музыкальных пространств используется и далее в последнем эпизоде. Таким образом, ансамблевые средства позволяют реализовать установку на комбинаторность в виде своего рода «двойного контрапункта», заявленного уже во второй части этого рефрена при его первом появлении.

Таким образом, сквозь тематические кунштюки, и всепоглощающую скерцозность последовательно прорастает подлинное чувство, что позволяет говорить о прогрессирующей лиризации, выливающейся в яркую кульминацию, совпадающую с достижением мелодии струнных высшей точки в максимально высокой тесситуре, поддержанной аккордами и низкими басами рояля. В совокупности возникающие пять линий фактуры охватывают едва ли не весь возможный диапазон звучания ансамбля. В последующих «строфах» выделим ранее не встречающийся в анализируемом опусе прием фортепианного *glissando* и использование многозвучных вертикалей рояля, вносящих в партитуру новые краски и придающих музыкальному образу таинственный колорит.

После уверенно взятого всем трио мажорного трезвучия, с блеском завершающего упоительную игру «Пантума», тема Пассакалии (*Fres larqe, fismoll*) кажется особенно сумрачной, словно после яркого дневного света мы оказываемся под суровыми монастырскими сводами. Соборные ассоциации возникают с первых звуков третьей части цикла, которые извлекает фортепиано в гулких басах большой и контроктавы, напоминающих о фонике нижнего регистра органа. Данное впечатление подкрепляется аскетичной монодией в эолийском *fis*, вызывая сходство с бескрасочным григориан-

ским хоралом; очень медленным темпом, соответствующим движению ритуального шествия; приглушенной динамикой (*pp*). Очевидно, что избирая для медитативного раздела Фортепианного трио жанр пассакалии, композитор всеми доступными средствами стремится объективировать образ скорби, придать ему внеличностные черты. И все же М. Равель не остается всецело в границах заданного образа. Вступающая с темой виолончель в контрапункте с однопольной линией рояля еще продолжает взятый тон высказывания. Перехватывающей инициативу скрипке уже рекомендуется играть *expressif* в то время как фортепиано продолжает равномерно отмеривать доли такта.

Проведением варианта темы роялем в первых тактах срединной части Пассакалии начинается ее постепенное «очеловечивание». Она по-прежнему размещена в басовом ключе, играется затаенно, на левой педали, *pp*, однако, в басовой линии очерчиваются звуки трезвучия *e-moll*, а сам мелодический голос последовательно «утощается», вследствие чего фоника приобретает объемность. В разрастании акустического пространства участвуют и струнные, и именно им поручается интонирование темы в кульминационной зоне в сочетании с контрапунктом в противодвижении, принадлежащим роялю и «колокольных» басовых октав. Кульминационная зона складывается из двух волн, вторая из которых начинается *subito p* и посредством мелодического развертывания достигает *ff*. Здесь фортепианная вертикаль еще более уплотняется за счет внедряемых тонов, причем между роялем и смычковыми образуется двойной контрапункт: торжественное нисхождение и ораторские восклицания попеременно используются участниками ансамбля. В репризе очередность вступления инструментов с темой дана в инверсии – сперва ее ведет скрипка, затем виолончель и, наконец, фортепиано. Тихое «послесловие» вновь поручается клавишному инструменту при полном молчании его партнеров, подтверждая его доминирующую роль в совместной игре. Послед-

няя реплика также принадлежит роялю, возвращающемуся в басы, закругляя картину. В целом такая драматургия создает почти визуальный эффект приближения и удаления процессии.

Аналогично тому как моторика Пантума резко тормозилась статикой Пассакалии, темные краски третьей части цикла сменяются живописностью финала. Тон ему задают струнные, создающие акварельный, переливающийся обертонами фон во вступительных тактах *Anime* (*tremolo* двойными нотами очень высокой виолончели и арпеджио флажолетами скрипки). В главной партии сонатной формы царит фортепиано, ведущее тему и осуществляющее ее развитие. В ней отсутствуют басовые опоры, тема парит в скрипичном ключе, что, особенно по сравнению с крайне низкими звуками инструмента в конце Пассакалии, воспринимается стремительным перенесением из мрачных «глубин» в небесную высь, вызывая пленэрные ассоциации. В развивающем разделе главной партии, напротив, она лишь постепенно завоевывает звуковое пространство, поднимаясь из басового регистра в высокий.

В обширной связующей партии главную тему и ее вариант исполняют струнные в сопровождении струящихся фигураций рояля. Уплотнившаяся было фактура разрежается, дифференцируясь на три пласта: рельеф - скрипка, гармоническая опора (своего рода *basso continuo*), арпеджированный фон. Благодаря такому решению в теме обнажается танцевальность, ранее скрытая звуковой рассеянностью и отсутствием подчеркнутых ритмических акцентов. Связка непосредственно перед побочной партией напоминает развивающую часть главной с той лишь разницей, что теперь тематическая функция принадлежит струнным, а рояль играет *tremolo* двойными нотами и басовые скачки. Таким образом, главная и связующая партии с точки зрения трактовки ансамбля представляют собой «дубли» со сменой ролевых амплуа, причем это не просто перестановка голосов, а активное вариантное развитие - тематическое, гармоническое, фактурное.

Блестящее *glissando* рояля и высокие трели смычковых, возникающие на гребне крещендирующей связки, подводят к кульминации, пиком которой становится проведение побочной темы (*Fis-dur*). Она целиком поручена фортепиано на фоне непрекращающихся *tremolo* струнных, выступающих здесь, как и при изложении главной, темброво-фонической краской, расцвечивающей звучание клавишного инструмента. Тема подается полноразвучными аккордами в обеих руках, идет в более сдержанном темпе, что в сочетании с декламационными оборотами, преобладанием мажорных трезвучий создает атмосферу праздничной торжественности. Драматургическая связь Пассакалии и финала, подчеркнутая приемом *attacca*, напоминает во вступлении разработки. Но крайне низкий регистр (контроктава), одноголосное изложение, приобретающее несколько зловещий оттенок, отсылают к теме Пассакалии. Напомним, что обе названные темы, так же, как мотивное зерно Пантума производны, от исходной музыкальной мысли *Modere*.

М. Равель выстраивает большую волну нарастания от *pp* до *fff* с небольшими отступлениями внутри этой неуклонно крещендирующей схемы, причем в кульминационной зоне происходит сращение обеих тем финала, что явно свидетельствует об обращении композитора к сонатному принципу развития. В ансамблевом отношении возникает ряд микростадий, каждая из которых отмечена сменой инструментовки. На первой стадии звучание сосредоточено в низком регистре, как бы в продолжение идеи вступления. Тематизм фортепиано аналогичен второй части главной партии, виолончель играет широкие арпеджио, а скрипка – трель. На второй стадии основная тема в варианте играет виолончелью, затем скрипкой на фоне фигураций рояля. На третьей стадии фортепианная фактура расслаивается: правая рука исполняет новую тему с чертами маршевости, сигнальности, а левая – мелодическую линию из первой стадии и «колокольные» басы. Каноном с контрапунктом рояля выступает скрип-

ка, а виолончель еще более уплотняет музыкальную материю и оживляет движение посредством широких арпеджио. При таком расположении фактурных пластов возникает оркестральность звучания, что подкрепляется оформлением вершины динамической волны. В сущности, сама фортепианная фактура имеет здесь оркестральный характер – как по множеству голосов, так и по объему звучания. Струнные же добавляют в репетиционном октавно-квинтовом *ostinato* собственно оркестровую тембральность, присущую группе смычковых.

Дальнейшие события репризы в целом соответствуют музыкальному сюжету экспозиции с типичным для сонатных реприз новым тональным результатом побочной партии (*D-dur*), идущий с тем же замедлением и в том же облике, что и в экспозиции. Однако в отличие от первого раздела сонатной формы, где кульминация шла на спад в ожидании разработки, в заключительной драматургической фазе она охватывает и следующий этап музыкального процесса – коду, где возвращается первоначальный темп, воспроизводится выпущенный в репризе материал второй части главной партии и с новым замедлением – тема побочной, исполняемая аккордами рояля на фоне трелей и *tremolo* струнных. Как видим, генеральная кульминация финала, да и, пожалуй,

всего цикла приурочена к концу произведения, убеждая в преодолении скорбных состояний Пассакали во всеобъемлющую радость.

Итак, перед нами – подлинно фортепианное трио, в котором струнные, подчас несущие тематическую функцию, в большинстве случаев дополняют и расцвечивают «слово» рояля. Клавишный инструмент начинает все четыре части цикла, причем дважды – в первой и третьей частях, при молчании его партнеров. Он же обеспечивает драматургический эффект *quasi*цитаты Пассакали во вступлении разработки Финала. Присущая ему полихромность позволяет создать иллюзию органности, колокольности, гимничности. Сказанное не означает, как можно было убедиться в процессе анализа, пассивности либо исключительно аккомпанирующей роли смычковых. Но их соотношение с партией клавишного инструмента, заставляет вспомнить о взаимодействии солиста и ансамбля-оркестра на заре становления новоевропейских музыкальных жанров, в том числе, камерной, концертной и оркестровой. Сохранение такого рода генетических связей в фортепианном трио М. Равеля роднят данное сочинение с Первым фортепианным квартетом Г. Форе что, возможно, сигнализирует о преемственных узах, объединяющих учителя и ученика в единую творческую школу.

References:

1. Antonova M., Knyazeva G., Pecherskaya A. Osvoenie fortepiannogo cikla Morisa Ravelya «Nochnoj Gaspar» v rusle vzaimodejstviya tekstovoj i vnetekstovoj informacii proizvedeniya // *Iskusstvo i obrazovanie. Nauchno-metodicheskij zhurnal.* – Moskva: Mezhdunarodnyj centr «Iskusstvo i obrazovanie», 2019. – Vyp. 1 (№ 117). – S. 25–34.
2. Zharkova V. Progulki v muzykal'nom mire Morisa Ravelya (v poiskah smysla poslaniya Mastera) – Kiev: Avtograf, 2009. – 528 s.
3. Zaharbekova B. «A la manière de...»: o nekotoryh osobennostyah stilizacii u Morisa Ravelya. // *Uchenye zapiski RAM im. Gnesinyh*, 2017. – № 3(22). – S. 3–15.
4. Rubcova D. A. Strunnyj kvartet M. Ravelya F-dur kak obrazec individual'noj traktovki zhanra // *Kul'tura i civilizaciya*. 2017. – Т. 7. – № 3А. – S. 337–346.
5. Smirnov V. Ravel' // *Muzyka XX veka. Oчерki.* – Ch. I, kn.2. – М.: Muzyka, 1977. – S. 275–325.

<https://doi.org/10.29013/EJA-20-2-31-36>

*Dontsova-Pushenko K. Yu.,
Postgraduate student, Department of History and Theory of Music,
The Kharkiv State Academy of Culture
E-mail: doncova.kristina@gmail.com*

CHORAL SKOVORODA DIPTYCH: MUSICAL AND POETIC SYMBOLISM OF THE DIVINE GARDEN AND THE SERPENTINE FLOOD

Abstract. The appeal of Ukrainian composers to the heritage of G. Skovoroda (1722–1794) testifies to the renaissance of spirituality in choral art of the last third of the 20th – beginning of the 21st. centuries. The poetic revelations of the Ukrainian poet-philosopher of the 17th century found a concentrated, polyphonic reflection in the Ukrainian choral art of the last third of the XX – beginning of the XXI centuries. Disclosure of the cross-cutting theme of overcoming the apocalypse unites monumental works, such as: a concert for the choir “Garden of Divine Songs” by Ivan Karabits (1971), Choral Symphony “Know Yourself” by Alexander Shchetinsky (2001), which are based on a creative rethinking of G. Skovoda’s philosophical and artistic heritage. Following the ideas and ideals of the famous Ukrainian enlightener, I. Karabits and A. Shchetinsky seem to “cultivate” in their monumental choral compositions that garden of self-knowledge, which device G. Skovoroda bequeathed to his descendants.

Keywords: Skovoroda diptych, choral creativity, Ukrainian composers, symbolism, G. Skovoroda.

*Донцова-Пушенко К. Ю.,
Аспирантка кафедры Истории и Теории Музыки,
Харьковская государственная академия культуры
E-mail: doncova.kristina@gmail.com*

ХОРОВОЙ СКОВОРОДИНОВСКИЙ ДИПТИХ: МУЗЫКАЛЬНО-ПОЭТИЧЕСКАЯ СИМВОЛИКА БОЖЕСТВЕННОГО САДА И ПОТОПА ЗМЕИНОГО

Аннотация: Обращение украинских композиторов к наследию Григория Сковороды (1722–1794) свидетельствует о ренессансе духовности в хоровом искусстве последней трети XX – начала XXI столетий. Поэтические откровения украинского поэта-философа XVII века обрели концентрированное, полифоническое отображение в украинском хоровом искусстве последней трети XX – начала XXI столетий. Раскрытие сквозной темы преодоления апокалипсиса объединяет монументальные произведения – концерт для хора «Сад Божественных песней» Ивана Карабица (1971) и Хоровую симфонию Александра Щетинского «Узнай себе» (2001), написанные на основе творческого переосмысления философско-художественного

наследия Г. Сковороды. Следуя за идеями и идеалами украинского просветителя, И. Карабиц и А. Щетинский словно бы «взрачивают» в монументальных хоровых композициях тот «сад самопознания», что был создан Г. Сковородой и завещан его потомкам.

Ключевые слова: сквородиновский диптих, хоровое творчество, украинские композиторы, символика, Г. Сковорода.

Развитие творческих традиций украинского поэта-философа, в хоровом творчестве композиторов последней трети XX – начала XXI веков проявляется в воссоздании лирического героя сквородиновского типа – творческой натуры универсального масштаба, объединяющей в своем личностном поле ипостаси пророка, просветителя, философа, поэта, музыканта. Ускользнув из «сетей» окружающего мира, стремясь освободиться от «прокрустова ложа» догм, герой сквородиновского типа, образ которого воплощен в украинской хоровой музыке рубежа XX – XXI столетий, стремится к достижению всечеловеческого знания, приобщению к духовному универсуму с целью создания «сродного труда», запечатлевшего пути поиска Бога в себе.

Хоровой концерт И. Карабица «Сад божественных песен» для солистов, хора и симфонического оркестра отразил юбилейную атмосферу подготовки к празднованию 250-летия со дня рождения Г. Сковороды. В основу произведения положены фрагменты одноименного поэтического цикла украинского поэта-философа, в котором сконцентрированы религиозно-философские концепции, морально-этические представления и политические взгляды автора. Склоняясь перед природой и человеческим умом как Божественными творениями, украинский философ-поэт выразил идею их взаимопроникновения. Г. Сковорода тяготел к выражению философско-художественных идей в песенной форме, что свидетельствует о свойственной украинскому поэту врожденной музыкальности.

Музыкально-поэтические смыслообразы Концерта И. Карабица подлежат дифференциации на две группы. К первой из них следует отнести те, что

воссоздают атмосферу Божественной идиллии, ко второй – представления о грядущем апокалипсисе. Приведенная дифференциация музыкальных смыслообразов Концерта обусловлена внутренней природой сквородиновского «Сада».

«Сад божественных песен» Г. Сковороды задуман в виде своеобразного цикла притч-идиллий. Идилличность, присущая центральному художественному произведению в наследии Г. Сковороды, отображает черты народных представлений об украинском рае, подобном саду. Поэтический текст, отобранный И. Карабицем для Хорового концерта, воссоздает картину рая с его «зелеными полями», «травистыми берегами», «кучерявыми лесами» и «чистыми потоками рек». К числу музыкальных смыслообразов райской идиллии, воплощенных в Концерте, следует отнести цитату из украинской народной песни «Щедрик» в обработке Н. Леонтовича. Введенная И. Карабицем в 1 часть Концерта (на словах «Ах поля, поля зелены» в партии солирующего тенора) интонаема «Ластивочка» из хоровой обработки народной песни обретает значение символа непреходящей весны. Трели в партиях деревянных духовых инструментов символизируют соловьиные рулады – звуковой «атрибут» райского сада. Безтактовый (ипровизационно-барочный) тип изложения в прелюдии к Концерту словно бы воспроизводит образ вечности, над которой музыкальный метр как символ земного времени не властен.

В художественной концепции «Сада» Г. Сковороды идиллическому началу противостоят разрушительные, апокалипсические образы, грозящие уничтожением рая. Если музыкальное воплощение идиллии в хронотопе Хорового концерта регламентируется жанровыми границами

песни-идиллии, то композиторское запечатление апокалипсических видений словно бы «выплескивается» за пределы музыкально-поэтической формы, угрожая разрушить гармонию в противостоянии животворного и губительного. Вторжение апокалипсических видений сопряжено с кульминационными фазами в развитии музыкальной драматургии, контрастирующими божественной «глади» райских пейзажей.

Тембровое воплощение апокалипсических образов композитор связывает со звучностью оркестра. В оркестровой партии И. Карабиц воспроизводит музыкальный образ многоликой смерти, угрожающей мирозданию. Музыкальная символика апокалипсиса находит свое воплощение в интонациях смертоносного клича, разрушительного вихря, моря, поглощающего вселенную, разящей стрелы, пущенной Всадником апокалипсиса. К числу музыкальных символов апокалипсиса следует отнести вводимую композитором в кульминационные «зоны» Концерта в качестве своеобразного контрапункта цитату – тему бетховенской судьбы.

Между музыкальными символами рая и апокалипсиса в Хоровом концерте И. Карабица существуют интонационные связи. Например, такой музыкально-поэтический символ апокалипсиса, как разрушительный вихрь, происходит в результате образно-содержательной трансформации символа идиллии – соловьиной рулады, символизирующей образ расцветающей Вселенной. Музыкальный тематизм апокалипсических видений, возникнув из «недр» интонационного потенциала, присущего картинам рая, получает новый импульс развития. Достигнув угрожающего величия, апокалипсическая интонационная символика грозит разрушением породившему его музыкальному миру идиллии. Прием переинтонирования обуславливает пересемантизацию музыкальной символики: идиллическое метаморфозирует в апокалипсическое. Взаимопроникновение двух образных миров – идиллического

и апокалипсического – в драматургии Хорового концерта свидетельствует об актуализации присущего ему метода симфонизма, сквозного становления интонационной концепции.

Принцип импровизационности характерен для развития обоих образных миров Концерта – идиллического и апокалипсического. Импровизационность как черта, свойственная музыкальным картинам рая, находит свое отражение в инструментальных наигрышах (задумчиво-пасторальные напевы в партии солирующей флейты), символизирующих пастушью образность в контексте песен-идиллий. Однако, если в картинах рая импровизационность не выходит за пределы песен-идиллий, то в фантазиях на тему апокалипсиса она безбрежна, как море.

Разрушительная мощь, свойственная картинам апокалипсических видений, оказывается усмиренной и подчиненной сценам райской жизни, сопряженной с песнями-идиллиями. В качестве всеобщей «арки», обрамляющей Хоровой концерт, предстают начальная и заключительная песни-идиллии, запечатлевающие картины рая. Музыкально-поэтические фантазии на тему бушующего апокалипсиса оказываются заключенными внутри разворачивающегося действия, не потревожив нерушимой гармонии Сада Божественных песен. Концентрическая драматургия Хорового концерта И. Карабица, центром которой является картина бушующего моря – одного из символов апокалипсиса, удерживает в границах строго очерченной «рамы» конфликтное противостояние ада и рая в борьбе за человеческую душу.

Столкновение идиллического и апокалипсического в Хоровом концерте И. Карабица позволяет трактовать художественную тему сочинения в аспекте противостояния добра и зла, рая и ада, ареной борьбы между которыми становится Вселенная.

Как отмечает автор Л. Кияновская «Сад божественных песен» И. Карабиц как бы подытожил историческую линию шестидесятництва,

представил в совершенном виде стремления украинских художников – литераторов, художников, музыкантов – понять и осмыслить свое прошлое, и при этом адаптировать его гуманистическую ипостась, обратиться к историческим изысканиям, чтобы выработать стратегию будущего, заложить его духовный фундамент в новом времени [7. С. 139]

Вербальный текст Хоровой симфонии А. Щетинского «Узнай себя» (2003 г.) основан на фрагментах философских трактатов гения украинского барокко, среди которых – диалог «Потоп змеиный»; «Разговор пяти путников о настоящем счастье в жизни», 10-й песне из «Сада Божественных песен»; притчи «Убогой жаворонок», а также цитат из Библии и трудов античных философов. В последнем философском произведении Г. Сковороды «Диалог. Название его – Потоп змеиный» автор попытожил свои идеи онтологического, гносеологического, этического характера.

Последнее произведение украинского философа нашло не только непосредственное, но и опосредствованное воплощение в Хоровой симфонии А. Щетинского: диалог входит в структуру ее жанровой концепции. Как и в литературном первоисточнике, способом самопознания в Симфонии является диалог. Одним из проявлений диалогической природы, свойственной Хоровой симфонии, является наличие в вербальном тексте сочинения того «букета» языков, который отличает литературное наследие Г. Сковороды в целом. В трудах философа-поэта староукраинский книжный язык взаимодействует с церковнославянским, цитаты на древнегреческом дополняют изречения на латыни. Объединяя в единое многоголосное целое различные языки, композитор стремился раскрыть ту идею «согласия божественных слов», что заложена в наследии украинского просветителя.

Вовлекая фрагменты трудов Г. Сковороды в художественный контекст Симфонии, композитор располагает их по принципу своеобразного диа-

лога, основанного на ассоциативности, сопоставлении художественных смыслов, принадлежащих разным историческим и национальным пластам культуры, синхронно-диахронно актуализированных во времени-пространстве музыкальной композиции. Диалог обретает сакральное значение в музыкальной драматургии Симфонии: встреча человека с Богом и Вселенной способствует возникновению того пересечения личностных планов, что, согласно А. Ф. Лосеву, предстает как проявление чуда («Диалектика мифа»).

Высокий уровень авторефлексии, свойственный творческому мышлению А. Щетинского, отражен в Предисловии к партитуре Хоровой симфонии. Здесь содержится список тех произведений Г. Сковороды, на основе которых «соткано» оригинальное либретто Хоровой симфонии, основанное на «сплетении» фрагментов философских сочинений Г. Сковороды и цитируемых им источников. Концепцию Хоровой симфонии проясняют размещенные в Предисловии авторские наставления относительно характера раскрытия идеи самопознания – центральной в сочинении А. Щетинского.

Современный композитор приобщил к проблематике Симфонии самопознания философскую концепцию Г. Сковороды разделения сущего на «три миры»: большой, малый (микрокосм) и символический мир (Библия). В Симфонии нашли отражение такие философские идеи барочного мыслителя, как «мистическое уподобление солнца – глазу и глаза – солнцу»; «сосуществования плача и смеха, голода и сытости, света и тьмы»; «титанический поиск смысла человеческого существования, где Г. Сковорода как преемник Платона видел в познании своего «я» путь человека к счастью» – по словам А. Щетинского.

«Симфония сложилась как одностая композиция, имеющая определенные признаки сонатной формы. Она длится более получаса и является нелегким ни для исполнения, ни для восприятия – подобно творчеству самого Г. Сковороды, также

требует от читателя немалых интеллектуальных и духовных усилий» [9, С. 3]. Концепция Хоровой симфонии воплощена в одночастной композиции, в которой просматриваются черты трехчастного цикла с кодой. Единство цикличности и одночастности (цикличности в одночастности) сообщают Хоровой симфонии жанровые черты поэмы.

Картина сотворения второго из «трех миров» (то есть, малого мира) открывает одночастную Симфонию самопознания. Множественные проявления диалога характеризуют этап сотворения духовного мира, сопряженного с человеком. На уровне вербальной составляющей диалогичность проявляется здесь на основе использования полифонического (единовременного) сочетания ключевых реплик произведения, заимствованных из Константинопольского Символа Веры.

Художественная концепция Хоровой симфонии А. Щетинского основана на развитии характерной для украинского барокко идее безначальности и бесконечности мироздания, неисчерпаемости его познания. Под знаком призыва к самопознанию, неотделимого осознания бесконечности макромира (Божественного творения), происходит развитие хоровой драматургии Симфонии начала XXI века. Художественно-философская концепция симфонии основана на утверждении идеи самопознания, возможного в результате достижения единства трех сковородиновских «миров» – небесного, земного, символического.

Христианской символикой, сопоставимой со сковородиновским символическим «миром Библии», насыщен музыкально-словесный текст Хоровой симфонии. Во введенных в Симфонию фрагментах философских трактатах Г. Сковороды наблюдается взаимодействие символики рождественской, апокалиптической, богоявленческой. Во введенном в Симфонию фрагменте притчи Г. Сковороды «Убогий жайворок» представлена рождественская символика: «Видели мы вновь рожденно отроча свято, блаженно, владыку всем нам. Кія палаты имеет тое, ах, всеблаженно, чадо

Царское?». Во фрагменте диалога «Потоп змииный» проявляется апокалиптическая символика: «Се ехідн лютий бежит, се мя достизает! Се челюсть адску на мял юте разверзает! Поглотить хочет. Ядом кокошет васіліск дивый, аспид питливый. Ах, мне горе!». С преодолением апокалиптического видения связана основанная на развитии «птичьей символики» сцена Богоявления из диалога «Потоп змииный»: «Глянь в гору! Что-то над тобою? Ах, Боже мой! Вижу две птицы. Не бойся! Се тебе небо посылает вестники со знаменіями, яко потоп, погубляющій вселенную, не имать тебе повредити. О мати Божія!».

Музыкальную жизнь Украины последней трети XX – начала XXI века отличает разнообразие жанровых концепций. Возрождение национального сознания в украинском музыкальном искусстве рубежа XX – XXI веков связано с восстановлением национальной картины мира на основе обращения к традициям философско-художественного наследия прошлого, в частности, украинского барокко, представленного в наследии философа, поэта и музыканта Г. Сковороды.

«Картина мира – это способ научного моделирования объектов музыкальной культуры, благодаря которому взаимообусловленность внешней коммуникации (язык / логос) внутренним содержанием исследуемого объекта порождает механизм его понимания через осознание ценностной семантики (по критериям преемственности, духовности, времени и пространства)» [8, С. 18]. Обращение современных украинских композиторов к наследию мыслителя XVII в. как воплощению национальной идеи обусловлено созвучием эстетических идеалов украинского барокко и противоречивой эпохи рубежа первого и второго тысячелетий.

Интерес современных украинских композиторов к сакральной монодии как духовному коду национальной культуры позволяет сделать вывод об актуализации религии как источника музыкального искусства, поиске путей достиже-

ния гармонии с окружающим миром. Характер развития сквородиновских концепций в монументальных хоровых произведениях украинских композиторов последней трети XX – начала XXI веков свидетельствует о востребованности вечных тем – борьбы между адом и раем за душу человека, стремления к самопознанию, неотделимого от постижения свойств Универсума. Идиллия и апокалипсис приобретают значение смысловых «опор» в раскрытии содержания монументальных хоровых произведений.

Универсальным свойством музыкальных интерпретаций сквородиновских концепций в монументальных хоровых произведениях является

тяготение к тотальному символизму, проявляющемуся на всех уровнях художественного текста, интонационной драматургии. Хоровые концепции, созданные на основе сквородиновских творений, являются синтезом философского, религиозного и художественного постижения мира.

Григорий Сковорода – гений украинского барокко, предстает как та творческая личность, которая символизирует Просветительство всеукраинского масштаба. В монументальных хоровых произведениях И. Карабица и А. Щетинского на тексты Г. Сковороды единство украинского барокко и просветительства нашло свое отражение в контексте новейшего украинского Возрождения.

References:

1. Barbash Yu. Grigoriy Skovoroda: poeziya, filosofiya, zhizn' / Yu. Barbash.– Moskva: Hud. literatura, 1989.– 334 s.
2. Ivan'o I. V. Filosofiya i stil' myshleniya G. Skovorody / I. V. Ivan'o.– Kiev: Nauchnaya mysl', 1983.– 272 s.
3. Kornij L. F. Istorija ukrainskoj muzyki / L. F. Kornij.– Kiev; Har'kov; N'yu-Jork: Izdatel'stvo – M. Koc, 1996.– Chast' 1.– 314 s.
4. Kornij L. F. Istorija ukrainskoj muzyki / L. F. Kornij.– Kiev; Har'kov; N'yu-Jork: Izdatel'stvo – M. Koc, 1998.– Chast' 2.– 338 s.
5. Skovoroda G. Polnyj akademicheskij sbornik proizvedenij / za red. Leonida Ushkalova.– Har'kov: Ploshchad', 2010.– 1400 s.
6. Skovoroda G. Vybrannye [Tekst] / G. Skovoroda; uporyadochivanie, primechaniya i kommentarii L. Ushkalova i S. Vakulenko.– Har'kov: Prapor, 2007.– 384 s.
7. Kiyanovskaya L. Sad pesen Ivana Karabica / L. Kiyanovskaya.– Kiev: Izdatel'stvo Duh i Litera, 2017.– 285 s.
8. Romanyuk I. A. «Kartina mira» v sisteme analiza muzyki (na primerah ukrainskoj muzykal'noj kul'tury): avtoref. dis. na poluchenie nauch. stepeni kand. iskusstvovedeniya: spec. 17. 00. 03 «Muzykal'noe iskusstvo» / I. Romanyuk.– Har'kov, 2009.– 19 s.
9. Shchetinskij A. Uznaj sebya. Simfoniya dlya smeshennogo hora a cappella na slova Grigoriya Skovorody i s drugih istochnikov Noty: partitura A. Shchetinskij.– Har'kov: Akta, 2007.– 55 s.

<https://doi.org/10.29013/EJA-20-2-37-42>

Zhang Guangjian,
Postgraduate Student, Department of Interpretations
and Analysis of music of Kharkov national
University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky
E-mail: pianokisa@gmail.com

REFLECTION OF NATIONAL MUSICAL TRADITIONS OF SOUTH CHINA IN THE PIANO WORKS OF ZHANG ZHAO

Abstract. The article discusses the piano work of an outstanding Chinese composer, pianist and teacher Zhang Zhao. The huge scale of the musician's activities is associated with the popularization of his own piano heritage, reflecting the musical traditions of the composer's homeland – southern China. The factors that influenced the genesis of the piano style and the formation of the creative personality of a Chinese composer are analyzed. The characteristic features of the synthesis of national and pitfalls of traditions in the piano works of Zhang Zhao are revealed on the example of the concert "Ailao Rhapsody", fantasies on the themes of the Beijing opera "Pi Huang", concert pieces "Chinese Piano Dream", cycles "Three Songs of the Southern Foothills", "Chinese Melodies" and etc.

Keywords: Zhang Zhao, Chinese piano music, synthesis of national and western elements, folk traditions of southern China.

Composer, pianist, professor, member of the Chinese Association of Musicians Zhang Zhao (born in 1964) – today is one of the most famous figures of Chinese culture. Zhang Zhao is a recognized and well-known composer in his country; however, he is relatively unknown to the rest of the world, and not only Russian-speaking, but also speaking Western languages. To a large extent, this is due to a lack of information related to the language barrier, which is due to the very difficult task of translating the relevant material from Chinese.

The creative heritage of Zhang Zhao includes symphonic, piano compositions, works for Chinese traditional instruments, vocal, chamber, ballet music. The interests of the Chinese and world global level, surprisingly intersecting in his work, testify to the views of the composer, open to everything significant in life and art. On this basis, Zhang Zhao came to important conclusions about the role of modern classical musical art in the life of people in China and in the world.

Zhang Zhao is the author of many piano works, among which are the "Ailao Rhapsody" piano concerto, a fantasy on the themes of the Beijing opera "Pi Huang", concert pieces The Chinese Piano Dream, In the Farthest Place, the cycles "Three Songs of the Southern Foothills", "Piano adaptation of folk songs", "Chinese melodies" and others. Many piano compositions by Zhang Zhao are known in China and some other countries. They require the highest pianist level from the performer.

Until 2010, the composer's piano works were published only in China, and therefore, in Western countries, both musicians and music lovers were denied the opportunity to get to know them. So, the fantasy of "Pi Huang" was included in the collection of works "Classical Chinese Piano Works", which includes selected piano works created from 1913 to 2003, and published by Shanghai Publishing House.

In 2011, Germany's largest music publisher, Schott, published The Chinese Melodies by Zhang

Zhao in his piano collection. Thus, the Schott Publishing House opened a window to the world in Chinese folk music. Twenty arrangements of the Chinese Melodies cycle were also very warmly received by musicians from different countries. For example, in 2013, one of the plays in the Jingpo Folk Songs cycle was selected as a competitive entry at the Royal Academy of Music in the UK for a piano exam. Thus, Zhang Zhao became the first Chinese composer, whose works became mandatory in a European educational institution. The piano compositions of Zhang Zhao are widely represented by the renowned Chinese pianist Lee Yundi on world famous scenes, and are also recorded on the disc “Li Yundi’s Red Piano Album”.

Studying the piano heritage of Zhang Zhao is important to deepen the characterization of this outstanding Chinese composer. The comprehension of the originality of his piano style contributes to the identification of new aspects of the originality of Chinese musical culture, which today has an impact on Western European and American art. In addition, the development of this topic provides the basis for further theoretical generalization of some issues of modern pianism, and also creates practical prerequisites for updating the concert and pedagogical repertoire, which leads to the partial resolution of one of the urgent needs in the field of performance and pedagogy.

To understand the features of the piano style of Zhang Zhao, it is important to study his creative path not only as a composer, but also as a pianist. Zhang Zhao, a native of the southern Chinese province of Yunnan, belongs to the national minority I. For the first time the composer presenting to the public his works “The Swallow” and “Scherzo”. At eighteen, he published his piano Scherzo in *The Musical Composition*.

In 1983, Zhang Zhao graduated from the piano class at the Yunnan School of Arts, and in 1987, from the music department of the Central University of Nationalities, specializing in piano performance and composition. In the 1990s, Zhang Zhao continued

his education at the Master’s program at the Beijing Central Conservatory in the class of the outstanding Chinese pianist Zhou Guangren. As a performer and composer, Zhou Guangren has always encouraged her student’s desire to create his piano pieces. Zhou Guangren repeatedly emphasized that Zhang Zhao very vividly feels the influence of national art. The teacher believed that her student will be able to “transmit national cultural traditions through his work. Therefore, you need to create as many piano works as possible, reflecting the richness of Chinese culture” [5, 34].

Already in 1996, Zhang Chao presented the premiere of his concert “Ailao Rhapsody” in a concert hall in Beijing, where he performed a solo piano part with the Chinese Radio Symphony Orchestra (now the Chinese Philharmonic Orchestra) under the direction of Li Xin Kao and made an indelible impression on the audience. “Ailao Rhapsody”, written on the basis of the composer’s childhood memories, uses themes from the ancient Dashan song folklore living in the mountains of Ailao in central Yunnan.

In 1998, Zhang Zhao graduated with honors. Years of study in Beijing significantly influenced the formation of the worldview of a young musician. In addition to his mentor, Zhou Guangren, Zhang Zhao also gratefully recalls the famous composer Guo Wenjing, who lectured at the Central Conservatory of Music during his studies. Guo Wenjing taught the young musician a lot and helped him a lot. Also, a renowned music theorist Wei Ting made a lot of efforts to promote creativity. Everyone who taught Jean Zhao musical art and supported his undertakings played an important role in the life of the composer.

The famous pianist Bao Wei first introduced Zhang Zhao’s piano cycle “Three Songs of the Southern Foothills” on stage, which was later included in the fourth edition of *Selected Chinese Piano Works*, published by Folk Music Publishing House. This composition also received the highest rating in China – the Golden Bell Music Award, and also entered the repertoire of many prominent pianists.

From the point of view of the genre, the cycle “Three Songs of the Southern Foothills” refers to the piano suite; the musical material of the songs “Wen-shan Dai”, “Honghe Tonglu” and “Lunan Sani” heard by the author in southern Yunnan is used as prototypes. Three pieces of the cycle – “Shang wa”, “Moon in the Mountains” and “Mountain Fire”, based on folk music of Yunnan province, have a bright national flavor. The basis of their musical language is freedom of expression, and whimsical rhythm, subtlety, grace of melody, detailing of the figurative system, a variety of timbre-instrumental characteristics.

From the point of view of musical form, the “Three Songs of the Southern Foothills” uses the triadic principle of compositional structure. The composition of the three plays is organized by pace in sequence: fast – slow – fast, where it is the slow, philosophical part that becomes the core of the work. Such dramaturgy is quite consistent with the traditional Western musical structure. If you look at the structure of the plays, you can see in “Shang wa” and “The Moon in the Mountains” also a complex three-part form. Although the play “Mount Yue” is written in two-part form, the final coda can also be considered as an option that implements a three-part structure.

In the early 2000s, Zhang Zhao actively promoted his works in Canada, Singapore, France, Germany, Spain, Italy and other countries. He participated many times in large-scale cultural events, to which he was invited to perform his works. Among such events are the “Opening ceremony of the sixth and seventh games of national minorities”, “The opening ceremony of the tenth and eleventh games of Inner Mongolia”, “The large-scale festival of Ulanqab in Inner Mongolia”, “The closing ceremony of the Fourth Games of East Asia”, “The opening ceremony of the 11th championship World Junior Athletic Federation” and others. The composer also received awards from various cultural organizations in China and Japan for his outstanding creative achievements.

In his next piano compositions, Zhang Zhao continued to develop the theme of his native land and

childhood memories. One of the most striking and famous works of the composer was the fantasy “Pi Huang”, created in 2007. The national originality of this music lies in the fact that the composer embodied the sound of the original material of the Beijing opera, which facilitated the understanding of his compositions by the audience and allowed his listeners to feel involvement in their national roots. Fantasy is built according to the dramatic principles of the Beijing opera, it contains well-known types of melodies – *sipi* (funny, lively) and *erhuang* (sad, dramatic).

Various types of Chinese folklore found their reflection in fantasy, including dance music, folk songs, instrumental and musical-dramatic art, as well as typed melodies assigned to the characters. The piano texture of the play has a pronounced romantic orientation, it also includes a variety of performing techniques that reflect the sound specificity of Chinese instruments. “Pi Huang” changes throughout the play, it is necessary to have unique skills in playing the piano, the ability to transform a musical text into polyphonic thinking and embody this thinking in accordance with the capabilities of the instrument.

Thus, in “Pi Huang”, Zhang Zhao transforms the tunes of the Beijing opera into a polyphonic texture, represented by volumetric effective sound and dynamic richness of melodic lines. *Sipi* and *Erhuang*, playing the main melodic role in the Beijing opera, played a crucial role in revealing the musical content and the embodiment of the artistic image of fantasy.

Fantasy was awarded the first prize at the Chinese music competition “Palatino”, sponsored by several Chinese conservatories, including the largest Central Conservatory and the Tianjin Conservatory. The name of the competition is associated with a group of calligraphic fonts based on drawings by Italian masters of the Renaissance period. In the music world of China, the fantasy of “Pi Huang” caused a great resonance. She was ranked among Chinese classical masterpieces. The play was recommended as an educational material in piano training programs in China.

Jin Jinglan in his article “Growing Mood: An Analysis of the Variations of the Young Composer Zhang Zhao” [3] suggests that, based on the analysis of the work of “Pi Huang”, “it becomes clear that piece conceived as an application for a composition competition, where the young author originally planned to write all the work in accordance with variation thinking. The content of the text does not raise doubts about its variational nature. However, in the variation genre it was difficult to realize the scale of the project and unleash the potential of the composer’s intent. Here, the large form of the Beijing opera, which was appropriately transformed into a form close to the western three-part sonata, was perfectly suited” [3, 33].

Fantasy “Pi Huang” became the most successful piano piece created in the 21st century using elements of the Beijing opera. Its form and content are based on rich Chinese traditions and incorporate modern Western and Chinese creative techniques. In terms of composition, Zhang Zhao borrowed a style of motive from Western musical writing, but the main tone of the motive is based on the pentatonic character of the Beijing opera. The harmony structure is also based on the pentatonic mode.

Using various textured transformations, the sound effects of the Beijing opera group were adapted to the piano, which allowed giving familiar works a rich and distinctive acoustic effect. In terms of form, the most obvious feature was that Zhang Zhao used Western three-part form, variational thinking and the “synthetic” nature of Beijing opera, consisting of performing arts of various genres. A multi-layered musical structure has been formed, so all work from the initial concept to the final form emphasizes the characteristics of traditional Chinese music.

The language of music is easy to understand and accessible to a wide audience. Trying to maximize the contingent of listeners, Zhang Zhao in his works did not use too many modern academic methods of composition, did not put forward complex technical concepts and did not write for the sake of advanced

composing techniques. The composer’s use of modern ideas about harmony and texture fully satisfies the needs of the work and is acceptable for most viewers, therefore “Pi Huang” has a wide audience and is highly appreciated by an unprofessional audience. At the same time, the work is highly regarded by professional musicians.

The next vivid composition of Zhang Zhao, reflecting the treasury of Chinese national traditions, was a cycle of transcriptions folk songs for piano. This collection includes processing songs created from 2009 to 2013. The rich possibilities of the piano and the composer’s finds made the plays vivid and expressive, opening up for the listener the rich art world of Chinese song.

The composer Zhao Yuanren, who developed the concert piece “Chinese Piano Dream,” created exactly one hundred years after the creation of the first piano piece, brought particular fame to the composer. Since then, the era of the creation of Chinese piano works began. A hundred years later, in 2013, the dream of several generations of Chinese composers, creating music for a Western piano instrument, came true. The “Chinese Piano Dream,” created by Zhang Zhao and embodied on stage by the unsurpassed young virtuoso pianist Yundi Li, has become a true triumph of Chinese piano music.

Besides being a composer and pianist, Jean Zhao is also a professor at the Central University for Nationalities. Jean Zhao, who works in the field of music creation, performance and training, not only introduces his students to piano techniques. In the learning process, he attaches greater importance to the aspirations and aesthetic taste of students, and also shares his aesthetic criteria and musical ideas. Many of his students became successful composers. Among these students are Qi Zhuqing, Xu Liang, Ma Hui, Li Yongming, etc.

In addition to working on higher education, Zhang Zhao also creates works for school students. His essay “Children’s World” was included in the textbook for elementary school students. The com-

poser believes that Chinese authors rarely compose children's songs, and he hopes that he will be able to contribute to the education of aspiring musicians. Zhang Zhao is convinced that music is "not an ordinary voice, but a kind of special and extremely subtle language system that conveys inner culture. Music performs not only an entertaining function. It also serves as a support for the human spirit, helps people come to a state of happiness and enlightenment. This is much more important, because entertainment cannot last long, and happiness can. The beauty of classical music lies in its ability to help people achieve enlightenment and happiness" [1, 134].

Conclusions. The prominent Chinese composer Zhang Zhao vividly embodied the national musical traditions of South China in his piano works. Interest in this musical material was formed by the childhood impressions of the composer living in the area, as well as the subsequent influence of many prominent Chinese musicians who trained him at the Beijing Central Conservatory. Most of the works of Zhang Zhao are based on national melodies, they reflect the composer's love for life and nature. Many works have won awards both at the composer's homeland and abroad, they are heard in many countries of the world.

The piano compositions of Zhang Zhao combine unique national identity and the brightest original pianism, which undoubtedly is of great research value. Of great importance in Chinese piano music at the beginning of the 21st century is the piano fantasy "Pi Huang", which inherited and absorbed the best achievements of many years of composition of Chinese piano music, harmonious, rhythmic innova-

tions, textured techniques, improvisation, and much more. Fantasy is based on the musical elements of the Beijing opera, a pronounced romantic piano style, has the characteristic technical techniques inherent in Chinese piano music of recent decades.

Fantasy "Pi Huang" echoes two similar works by the composer, which are also the masterpieces of piano by Zhang Zhao, refracting the musical traditions of South China. This is the piano cycle "Three Songs of the Southern Hills" and the Concerto for Piano and Orchestra "Ailao Rhapsody", which have become the most representative piano pieces by Zhang Zhao with national color. However, the aforementioned works of the composer reflect the rich national musical world of South China in different ways due to the search for musical innovations in the field of composer technique in combination with composition methods and ideas of modern Western music.

If in the fantasy "Pi Huang" developing two main themes of the Beijing opera, the author shares his impressions of life in the cultural environment of Yunnan, then in the series "Three Songs of the Southern Foothills" he uses the material of folk songs heard in southern Yunnan as prototypes.

Since the musical material is based on the folklore of the Yunnan minority, the pentatonic scale is the modal basis of the piano works of Zhang Zhao. However, due to the use by the author of modern musical techniques, quart harmony and irregular rhythms, the musical language of the composer's piano works is modern and unique, despite the widespread use of traditional national musical elements.

References:

1. 段微. 〈镇南山谣三首〉创作中的文化体现与创新发展. 北华大学学报(社会科学版). 第17卷第3期 2016年133 - 136月 (Duan Wei. Cultural Embodiment and Innovative Development in the Creation of "Three Songs of Zhennan Mountain Ballad". Journal of Beihua University (Social Science Edition). - Vol. 17. - No. 3. 2016. - P. 133-136).
2. 叶红. 钢琴中的粉墨人生. 张朝钢琴作品《皮黄》戏曲元素分析 2015年第十二期《音乐创作》第12年116 - 118月 (Ye Hong. Reflection of Chongqing life. Analysis of opera elements in the piano piece by Zhang Zhao "Pi Huang" // Music Creation, - No. 12. 2015. - P. 116-118).

3. 佳锦兰. 成长的感悟. 青年作曲家张朝的《变奏曲》. 中央民族大学学报 (哲学社会科学版) 2006年 第4期 第 33 卷. (Jin Jinlan. A sense of growth. Variations of the young composer Zhang Zhao // Central University Journal of Nationalities (Philosophy and Social Sciences) Beijing. 2006.- Vol. 4.- 33 p.)
4. 齐晶. 也谈张朝钢琴曲《皮黄》的创作特色 基于对作品中京剧音乐元素的分析. 湖州师范学院学报. 第37卷第9期 2015年9月(Qi Jing. An examination of the creative features of the piano play by Zhang Zhao "Pi Huang" based on an analysis of the musical elements of Beijing operas // Journal of Huzhou Teachers College.- Vol. 37.- No. 9. 2015.- 9 p.)
5. 张宏伟. “熔古铸今、中西合璧”. 和声研究 第2. 2016年33 - 36月 (Zhang Hongwei. The fusion of ancient and modern, the combination of Chinese and Western in the "Chinese Dream" Zhang Zhao // Harmony Research Institute - No. 2. 2016.- P. 33-36).
6. 聂莹. 谱写中国“钢琴梦”, 铸就东方文明的朝圣之路. 访中国著名作曲家张朝 年第三期《音乐创作》2015年第3期。第32 - 34页。(Nie Ying. Creating the "Chinese Dream" for piano. On the way to asserting the role of Eastern civilization. Interview with Zhang Zhao, the famous Chinese composer // "Music", Issue - No. 3. 2015.- P. 32-34).

<https://doi.org/10.29013/EJA-20-2-43-47>

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

PROBLEMS OF PERFORMING MODERN CHAMBER-VOCAL MUSIC (ON THE EXAMPLE OF WORKS OF CHINESE COMPOSERS)

Abstract. The article defines the performance specifics of modern Chinese chamber-vocal compositions. Outstanding Chinese composers Tang Xiaolin and Luo Zhongrong, whose work has the most innovative character, have been selected as key figures. It is proved that the performer of the Chinese contemporary chamber-vocal repertoire must possess the entire arsenal of expressive means, constantly work to improve his musical and theoretical level of education, constantly develop his intellect, learning new things, developing in musical and personal terms.

Keywords: chamber vocal music, performance, Chinese contemporary music.

The twentieth century has become a new reference point in the development of Chinese musical art. This was made possible thanks to the influence of Western musical culture. Such dramatic changes were made possible thanks to the emergence of higher musical educational institutions, the invitation to China of foreign music teachers, composers, and performers, the study abroad of young Chinese musicians.

According to musicologist Bai Ye, the integration of Chinese musical culture into the world ensured “an active dialogue of various cultures and type” [1, 154]. As a result of such a synthesis, innovative musical compositions began to arise that was quite complicated for the performer. For example, in chamber-vocal works by Chinese composers, specific performing difficulties are noted, both for the vocal part and for the instrumental accompaniment. It should be noted that the performance of modern music is of great complexity for both vocalists and instrumentalists.

The musicologist Tsai Jo Yu points out that the concept of “Chinese contemporary music” is associated with specific names of figures of musical culture,

among which the prominent composer Tang Xiaolin takes pride of place [6, 56]. His musical heritage serves as an example of a combination of Western techniques of modern musical composition with national Chinese traditions, which became for Tang Xiaolin the basis for the creativity and training of students.

The composition technology of Tang Xiaolin combined the Chinese ethnic style with the methods of the Second Viennese School, “which gave his music an elegant charm, adding his name to the annals of Chinese classical music” [5, 70]. Since the composer was a pupil of P. Hindemith, he actively performed with his compositions in the USA, in his work Tang Xiaolin gravitated to the neoclassical of the twentieth century, tried to move away from the influence of the traditional harmony of European music. In the song art of the 1940s. Tan Xiaolin was guided mainly by the mastery of the harmonic structure of P. Hindemith, his tonality structure, as well as characteristic harmonic turns.

In the apt expression of Tsai Jo Yu, the “modernity” of Tang Xiaolin’s music is expressed in “the use of harmony, texture, and tonality in his works

is more complex than that of his predecessors. To diversify the music, the composer uses a characteristic technique – multiple variations of tonality, which actively forms the structure and gives form to a musical work. The second feature is the diversification of the traditional structure of chords, which are influenced by the Chinese pentatonic modes” [6, 58]. Working with the musical material of Chinese folk art, the composer very seriously and boldly showed his determination in creating a new one, but at the same time keeping the old.

The composer boldly used compositional techniques of the twentieth century. Differentiating the musical fabric of chamber-vocal composition into instrumental and vocal parts, Tang Xiaolin combined harmonies with the chromaticity of pentatonic keys, experimenting with rhythm, and achieved the required logical structure of the work. Such free use of tempos, rhythms, melodies, and other expressive means contributed to the complexity of the content of a musical work, which, in turn, increases the requirements for a vocal performer. The soloist must possess a high level of vocal technique, good breathing, smooth transitions from register to register, various articulation techniques and strokes, and, of course, an extraordinary performing intellect.

The performance of any chamber-vocal composition by Tang Xiaolin is a rather difficult task for the vocalist, which, first of all, is connected with the difficult conditions of tessitura in which the composer puts the performer. Tessitura requires a certain color of voice from the performer, which is directly related to the embodiment of the artistic image of each of the compositions. An important artistic role is played by the timbre characteristic of the piano accompaniment, as it is colorful and varied. In this case, we can talk about the “harmonic timbre” not as the paint of the sound of various instruments, but as “the colorful harmonic harmonies that run into certain sound associations” [3].

The piano part in the chamber vocal works of Tang Xiaolin is outwardly simple, technically, and pianisti-

cally comfortable. On it lies an important semantic load, since it performs the function of “arranging” the phrases of the soloist. The timbre of the instrument is transparent, crystalline clear, sonorous. The scale of the composition is very condensed, concentrated, solo fragments in the piano part are almost absent or minimized, as the composer often refuses detailed instrumental introductions and conclusions.

The soloist is a very important emotional mood, which he should “get” from the accompanist. To do this, you must carefully listen to the unusual specific sound of dissonant chords, which cover a wide register range of instrumental accompaniment. In collaboration with the ensemble, the soloist’s voice does not just rise above the sound of the piano, but maintaining its dominant position, is woven into the instrumental fabric, being its integral part. All of the rich timbre shades listed above made it possible to designate as “modern Chinese sound” Tsai Jo Yu, and call their author Tang Xiaolin “pioneer and founder of «modern Chinese sound», which opened up new horizons for posterity inspired by his valuable experience” [6, 59].

Among modern followers of Tang Xiaolin in the field of application of modern composing techniques in chamber vocal music, his student Luo Zhongzhong occupies a worthy place. His chamber-vocal compositions are distinguished by a vivid Chinese flavor using the modern Western dodecaphonic technique. It innovatively combines a 12-tone scale with a pentatonic scale. For many of his vocal works, the composer chooses the texts of ancient Chinese poets. According to the musicologist and singer Wu Hunyuan, the composer’s work is characterized by a desire for “harmony of wisdom”. His music “expresses the ideas of humanism, various qualities of a human character – joy, anger, sadness, happiness, wisdom. The works of Luo Zhongzhong are based on intelligence, rational thinking. His works contain elements of innovation that the composer called “new motives”, which in his work resemble sparkling pearls that reflect the light of wisdom” [4, 136].

Such a synthesis of national and modern requires special efforts from the performer in the process of translating the artistic image of the works of Luo Zhongzhong. Thus, musicologist Yue Guang notes that the serial technique, still not used in Chinese vocal works, brought a significant artistic enrichment in the lyrical interpretation of the work and significantly expanded the imaginary boundaries of the space of song art. But she also posed more difficult tasks for the singer [7]. In this regard, the consideration of the performing difficulties of chamber vocal music by Luo Zhongzhong is a very important issue today.

The most important task of the performer of modern chamber-vocal works of the composer is the awareness of the artistic depths of the author's intention. The singer must be imbued with the poetic content of the text of the vocal work, embodied in his character. In the process of singing, he must convey the image of his hero of the work. The main creative goal for the soloist and the instrumentalist accompanying him is artistic creation in the field of musical sound.

A new attitude to sound paint is because the performer should be guided by the composer's installation, which consists in the rejection of strong feelings and emotions in a conceptual and intellectual sphere. The appeal to the poetic text and singing voice was connected with the composers' desire to more clearly convey to the listener their conceptual intent, to reveal substantial ideas. The vocal part is also subjected to rethinking, "interpreted in the context of new expressive means not as the dominant cantile figurative-semantic dominant, but as one of the parts of the overall sonorous-texture whole" [2]. This imposes a kind of emotional detachment on the performance, encourages the search for an exquisite style, the desire for clarity, well-structured design.

The vocal part becomes one of the lines of the dodecaphonic-serial texture of the work, acquiring an "instrumental depersonalized character" (T. Batagarova). Since the principles of performing modern chamber-vocal compositions are based on instru-

mental intonational accuracy of singing, the vocalist will have to abandon the usual methods of vocal singing sound, because Luo Zhongzhong's voice line has sharp jumps, dissonant intervals, and a change in dynamic nuances. The musicologist T. Batagarova notes that "the radicalization of the novelty of the vocal part is connected with the idea of the spontaneity of composer creativity, with the expression of the intuitive depth of the artistic and aesthetic space" [2].

The range of many songs of the composer is significantly expanded, which requires the singer to abandon the idea of belonging to a particular timbre, in order to achieve instrumental clarity of sound. One of the most difficult performing techniques is the moves connecting the extreme sounds of the singing range in climaxes. Another performing problem is the frequent metric variability, which is directly related to the reliance on the speech type of intonation of the poetic text. The use of rhythmic groups with various rhythmic patterns is also characteristic. Their sharp alternation greatly complicates the vocal part.

The piano part is distinguished by the pointilism of the texture, a colorful variety, often changing combinations of harmonies in different registers. It is quite technically complicated, has a sufficient level of independence, requires the instrumentalist to be able to subtly hear different layers of texture, interacting with the vocals. This indicates that the tasks assigned to both participants in the vocal-instrumental ensemble require a high level of performance technique and possession of expressive means – metro rhythmic flexibility, dynamic and articulatory mobility, register timbre diversity, and perfect ensemble interaction.

All the above information confirms the fact that interpreting chamber vocal music by Luo Zhongzhong is a difficult task for vocalists. The more accurately and personally brighter the performance interpretation reflects the composer's intent, the more convincing and aesthetically valuable the result is presented to the audience. A successful interpretation of chamber-vocal compositions written in a

complex language, atonal, dodecaphonic, serial, and other techniques, involves the singer introducing a new style of performance to the aesthetics.

An actively tuned musical ear is a glorious “instrument” of the singer’s musical equipment. In this regard, the vocational training of the vocalist should be thorough and versatile and, in addition to excellent, finely developed melodic-rhythmic and harmonious hearing, include honed skills of ensemble performance, possession of a variety of modern types of performing technique.

Of great importance in the process of interpreting the chamber-vocal composition is the performer’s intellect and his artistic data, which determine the ability to fully understand and embody modern music, as well as its technical vocal abilities. The process of working on an essay should be of a co-operative nature because the creation of vivid national images unusual for Chinese music using the latest means of expression requires innovative courage, artistic maturity, developed performer intelligence, and creative thinking.

The vocalist, who turns to chamber vocal compositions by Luo Zhongzhong, needs to remember that it was important for the composer to create his own unique sound world, reflected through the play of musical and poetic series. In this case, the pentatonic steps are closely interconnected, and the auxiliary steps do not destroy them but form the pentatonic scale. Thus, the serial technique used by Luo Zhong-

zhong in Chinese chamber vocal works brought significant artistic enrichment to Chinese lyric songs and significantly expanded the imaginary boundaries of the space of national art. But their implementation poses a very difficult task for the singer.

The problem of the interaction of the ancient Chinese literary text with modern musical means of expression should be solved very sensitively and delicately, so high demands can be made on the performer who has acting charisma, personal integrity, highly developed intellect, breadth of creative interests and aesthetic taste, which contribute to revealing the fullness of interpretative possibilities and discovering new perspectives on musical perception. It is known that musicians-innovators and musicians-intellectuals, creating their truly performing masterpieces, significantly influenced the process of updating and updating the space of aesthetic values.

Conclusions. Summing up, it should be noted that the modern Chinese performer of the national chamber-vocal repertoire must own the entire arsenal of performing means, constantly work to improve his musical and theoretical level of education, listen and read a lot in order to develop his intellect. Only by constantly learning new things, developing as a musician and as a person, the singer will be able to comprehend the complexity of modern art, find the necessary performing means of expression in order to create an integral artistic image of a musical composition.

References:

1. Baj E. Kitajskaya fortepiannaya muzyka v kontekste integracionnyh processov mirovogo muzykal'nogo iskusstva: Monografiya.– Har'kov, 2016.– 270 s.
2. Batagarova T. O nekotoryh esteticheskikh aspektah ispolneniya otechestvennoj vokal'noj muzyki avangarda-II // Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstva: sbornik nauchnyh trudov, 2018. URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/o-nekotoryh-esteticheskikh-aspektah-ispolneniya-otechestvennoy-vokalnoy-muzyki-avangarda-ii> (date of the application 03.03.2019).
3. Melyukova M. V. Iсполnitel'skie slozhnosti kamerno-vokal'nyh sochinenij Antona Veberna. URL: http://kazanconservatoire.ru/images/Magazine/Melyukova_17.pdf/ (date of the application 02.03.2019).
4. Hunyuan' U. Kitajskaya hudozhestvennaya pesnya: teoriya i istoriya zhanra: dis. ... kand. iskusstvovedeniya.– Har'kov, 2016.– 231 s.

5. Cao Shuli. Osobennosti razvitiya kamerno-vokal'nyh i horovyh zhanrov v muzyke Kitaya: dis. ... kand. iskusstvovedeniya. – Minsk, 2010. – 216 s.
6. 蔡若愚. 论谭小麟音乐作品中的民族性及现代性// 音乐探索. 2009. – № 1. – P. 56–59. (Tsai Jo Yu. The Folk and Contemporary Character of Tang Xiaolin's Creativity // Encyclopedia of Music. 2009. – Issue 1. – P. 56–59.).
7. 岳光. 罗忠镕艺术歌曲《涉江采芙蓉》多维层次解析// 诗意曲境古今融 文法曲理托声腔 (Yue Guang. Luo Zhongzhong's Song "Hibiscus Flowers on the River": Performing Analysis // Poetic Music, Ancient and Modern Literary Grammar). URL: <http://kns.cnki.net/KCMS/detail/detail.aspx?dbcode=CJFV&dbname=CJFDLAST2016&filename=YYCZ201607017&v=MDc4NzhSOGVYMUx1eFITN0RoMVQzcVRyV00xRnJDVVJMT2ZaT1pvRkNqa1VMelBQRFRJZExHNEg5Zk1xSTIFWTQ> (date of the application 01.03.2019)

<https://doi.org/10.29013/EJA-20-2-48-51>

*Kokhan Liudmyla Yosypivna,
Postgraduate student of the Department of Music Theory
Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky
Teacher, B. M. Liatoshynsky Kharkiv Music College
E-mail: kokhan.luda@gmail.com*

INFLUENCE OF M. LYSENKO'S FOLKLORE ACTIVITY ON THE ESTABLISHMENT OF UKRAINIAN PROFESSIONAL MUSICAL AND DRAMA THEATER

Abstract. The article analyzes the folklore activity of M. Lysenko. It is proved that the study of folk music significantly influenced the composer's creativity. It has been found out that M. Lysenko's folklore activity had a positive effect on the establishment of Ukrainian professional theater as a musical and dramatic one.

Keywords: Ukrainian folk song, folklore, musical and drama theater, M. Lysenko, composer, M. Staritsky.

Formulation of the problem. The leading place in the formation of Ukrainian musical culture belongs to M. Lysenko – the founder and the most prominent composer of Ukrainian opera, the creator of a large vocal and instrumental form of cantata and artistic solo song, the founder of Ukrainian instrumental music. M. Lysenko deliberately researched folk music and based on the peculiarities of its melody, rhythmic and harmonics, wrote most of his works, starting a national trend in our music on the basis of Ukrainian musical tradition and folk song. The folklore activity of the artist has been the subject of study by scholars [2], but there is still no thorough elaboration on the influence of M. Lysenko's folklore activity on the formation of the Ukrainian professional music and drama theater, which determined the relevance and choice of the research topic.

Analysis of recent research and publications. The last decades have been marked by the increasing attention of the public and researchers to the life, creative work and social activity of Mykola Lysenko. During 1992–2012, more than 40 scientific-practical and scientific-theoretical conferences took

place in Ukraine, where the figure of one of the most prominent figures of Ukrainian culture of the late XIX – early XX centuries, was covered not only from the traditional and musicological point of view, but also in the broad general cultural, historical, literary, theatrical and even political aspects [5, 10]. Important material for the characterization of M. Lysenko's personality is his musical creativity, multifaceted activities, as well as correspondence arranged by R. Skorul's'ka [4], memoirs about him in the ordering of R. Pylypchuk [6] and historical documents.

The purpose of the article is to find out how M. Lysenko's folklore activity affected the formation of the Ukrainian Musical and Drama Theater.

Materials and methods. The materials of the study were mainly the memories of M. Lysenko himself, people close to him, in particular M. Starytsky, the director of musical and dramatic performances production.

The study used general scientific methods of cognition: analysis, synthesis, generalization, which allowed to process a considerable amount of material, to draw theoretical conclusions. The use of an inter-

disciplinary approach made it possible to attract the results of scientific research on the history of music, the history of theater, art.

Results and Discussion. In the context of becoming a professional Ukrainian music and drama theater, M. Lysenko is first mentioned as a composer – author of music to 21 performances of the so-called “luminary theater” and 10 operetta and operas, covering virtually all the stage music genres known at that time. However, his merit is to bring the folk song to the professional stage and elevate it to the level of high art.

M. Lysenko was an expert and connoisseur of Ukrainian song, because he came from an ancient Cossack family, which honored folk traditions, ceremonies, native words and native melody. His father, Vitaliy Romanovych Lysenko, a colonel of the Kirassyr Regiment, was engaged in ethnographic research at the advanced age; sang Ukrainian songs well, skillfully picking up the accompaniment for the piano. The future composer heard folk songs in the house of his grandmother Maria and grandfather Mykola Buliubashiv, in his uncles’ Andrii Romanovych and Alexandr Zakharovych Lysenkiv (the latter played well on the bandura, and was fond of Cossack antiquity and Ukrainian history) [4]. “... It is safe to say,” Starytsky writes, “that the first sprouts of national feeling were born in Lysenko under the influence of his granny and in the rapprochement with the performing with the people, and then they appeared poetically when they met Olexandr Zakharovych. Since then people’s mood began to penetrate into the musical talent of Lysenko: firstly, he began to record tunes of ancient songs and pick up their accompaniment, and secondly, he began to create “cos-sachky” and perform them on the piano with such brilliance and chic, in front of which the dulcimers and the violin with the tambourine faded” [2, P. 61]. So, since then, Ukrainian folk motifs have become the leading in M. Lysenko’s composing work.

In the person of M. Starytskyi, a second cousin, M. Lysenko got a faithful fellow for whole life. It

is known that after the death of his mother, M. Starytskyi went to education in the Lysenko family. Although the second cousins studied in different cities (M. Starytskyi – in the Poltava Gymnasium, M. Lysenko – in the Kyiv boarding house), they spent their summer holidays together in the family village of Lysenkiv, which, like every Ukrainian village, was rich in folklore phenomena. “... We, – remembers M. Starytskyi, – listened to folk songs. <...> I remember that some of the motifs which we particularly liked Mykola notated and showed to his granny who loved songs very much, and especially native, folk ones” [2, P. 60].

M. Lysenko’s final national self-determination took place at the age of 14, when they were staying with Taras Shevchenko’s uncle Andriy Romanovych together with M. Starytsky. The future composer was fascinated by the musical sonority and power of a simple folk word.

Since then, returning to study at the gymnasium, M. Lysenko began to record folk songs not only for the sake of aesthetic pleasure, but also because of the awareness of the artistic and public value of such work. The thought of studying and preserving Ukrainian folklore was strengthened by P. Kulish’s work “Notes on Southern Rus”, which he read together with M. Starytskyi, and later mentioned: “Ethnographic material and the call for collecting folk treasures so ignited Mykola that he started collecting and recording folk songs. The case began, of course, from the Ukrainian romances he drew from acquaintances of ladies, ladies and clergymen’s wives, maidens or even maids, <...> but among them there were also purely folk ones – “Oy, misiatsiu, misiatchn’ku” (“Oh, moon”), “Voly revut’, vody ne p’iut” (“The oxen are roaring, they aren’t drinking water”). The accompaniments to these songs which were chosen by Lysenko were very beautiful and virtuoso, though they may have sinned about the rules of strict folk harmony, which he mastered after the Conservatory” [2, P. 61].

And further, throughout his life M. Lysenko was tirelessly engaged in folklore activities – searching,

recording and musical processing of Ukrainian folk songs. Undoubtedly, he did a tremendous amount of work in collecting and publishing musical folklore, promoting and studying folk art: he collected, edited and processed a large number of Ukrainian folk writing material (more than 600 songs), and performed a number of theoretical studies in the field of folk music. So, having met with the famous Ukrainian kobzar Ostap Veresay and having studied his repertoire, M. Lysenko wrote a scientific exploration “Characteristics of musical features of Ukrainian ballads and songs performed by O. Veresay”.

It should be noted that the composer was not only interested in Ukrainian folklore. In 1873 M. Lysenko made a trip to the Slavic lands (Galicia, Hutsul, Serbia), during which he recorded Polish, Serbian, Croatian, Moravian, Czech songs, which he then included in his repertoire of choral concerts. So, later, organizing performances of amateur choirs led by him, M. Lysenko “has actively promoted the collected folklore material, has revealed to listeners the artistic riches of folk songs, has instilled love for it” [7, P. 49].

In the course of many years of folklore work M. Lysenko developed a whole program of selection and processing of folk works. In his letters to F. Kolessa, to the editorial board of the newspaper “Zoria”, he called to record only “truly folk songs devoid of anti-artistic elements” [1, P. 27]. These letters testify to the composer’s wide awareness of the state of folklore at that time and his professionalism in working with folk songs. Thus, F. Kolessa devoted his article “Folk direction in the works of Mykola Lysenko”, read at the evening in memory of M. Lysenko in Lviv in 1912, “He devoted himself to the collecting of folklore and collections of arrangements of folk songs, only mentioning at the end of the publication other areas of creative activity of the artist. Here is one of his conclusions: “Even if Lysenko did

not write anything more, with the same collections and harmonizations of folk songs he completed the work, which is simply epochal significance for the development of Ukrainian music” (emphasis added.– N. K.)” [3, P. 106].

Finally, aware of the extraordinary artistic power and beauty of folk art, his important role in the development of professional music, M. Lysenko devoted his life to his study, and then, based on deep knowledge of Ukrainian song, managed to elevate it to a new qualitative level and make it indispensable part of not only professional musical, but also theatrical art. In general, in the socio-cultural conditions that prevailed in Ukraine in the second half of the nineteenth century – in the early twentieth century, the theater became almost the only possible place to convey the Ukrainian word and music to the audience and listener. “Constant struggle for national identity, cultural work, the desire to awaken the spirit of the nation in the conditions of blockade and historical memory prompted M. Lysenko to focus on theatrical and choral genres” [9, P. 28]. And the song became the basis for the formation of the repertoire of professional Ukrainian musical and dramatic theater, in which the prominent place was occupied by works of various genres, based on folk poetic sources: operas, operettas, vaudeville, musical dramas, musical comedies and others. [8, p. 50–51]. And in this great merit belongs to M. Lysenko.

Conclusions. M. Lysenko’s musical work unfolded in close connection with the development of the national theater. Thanks to the composer’s folklore activity – collecting, studying and creative use of the huge treasures of national folk music, folklore, dating back to his childhood – folk music became an important component of the Ukrainian musical-dramatic theater: it complemented the psychological characters, provided plays with national color.

References:

1. Bulat T. P. Heroic-patriotic theme in the works of M. V. Lysenko / T. P. Bulat, – Kyiv, 1965.
2. Vasylenko Z. I. Folklore activity of M. V. Lysenko / Z. I. Vasylenko; Academy of Science of Ukrainian Soviet Socialist Republic; M. T. Rylsky Institute of Art Studies, Folklore and Ethnography, – Kyiv, Naukova Dumka, 1972.
3. Kobryn N. Lifetime press publications about Mykola Lysenko in Galicia / N. Kobryn // Proceedings of the Research Institute of Press Studies. – Kyiv: National Academy of Sciences of Ukraine, 2017. – Issue. 7. – P. 94–119.
4. Lysenko M. V. Lettes / ordered substantive commented annotated name index R. M. Skorulska. – Kyiv, Muzychna Ukraina, 2004.
5. Mykola Lysenko: bibliography: scientific-auxiliary bibliographic index. / Ministry of culture and tourism of Ukraine, National parliamentary library of Ukraine, Memorial museum of M. V. Lysenko, compiler: I. O. Nehreychuk and others, – Kharkiv, Folio, 2009.
6. Mykola Lysenko in the memoirs of contemporaries, 2 volumes / ordering, subject and commentary of R. Pylypchuk, volume 1, – Kyiv, Muzychna Ukraina, 2003.
7. Mykola Lysenko / I. A. Koliada, Yu. I. Koliada, S. I. Vergun; artist-designer V. M. Karasyk. – Kharkiv: Folio, 2015. – 125 p.
8. Nemchenko G. V. Folklore of Mykhailo Starytsky's drama / G. V. Nemchenko // Scientific works. Philology. Literary Studies [col. Science. work]. – Kyiv, 2016. – Issue. 265(277). – P. 50–57.
9. Taranchenko O. G. Theatricality in the work of M. Lysenko / O. G. Taranchenko // Journal of the National Music Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky. Series: Art History: [Coll. Science. work]. – Kyiv: PI Tchaikovsky NMAU Publishing House, 2017. – Issue. 4 (37). – P. 27–35.
10. Shulgina V. D. Days and years of life of M. V. Lysenko, collected in one edition / Shulgina V. D., Antonova K. A. // Bulletin of the National Academy of Management of Culture and Arts. 2016. – No. 4. – P. 66–69.

<https://doi.org/10.29013/EJA-20-2-52-58>

*Kutluieva Daria Vladimirovna,
Lecturer at the Chamber Music Department,
Postgraduate at the Theory of Music Department
Kharkiv National University of Arts
named after I. P. Kotlyarevsky
E-mail: daryakutlueva@gmail.com*

GENRE-STYLISTIC MODALITY OF THE PIANO QUARTET OP. 47 R. SCHUMANN

Abstract. The article considers R. Schumann's Piano Quartet as an experience of implementation this genre into the era of romanticism. The aforementioned work is analyzed from the point of view of the composer's stylistic features, structural and dramatic plan, ensemble writing features that characterize the uniqueness of this composition in chamber-instrumental music of the classic romantic era.

Keywords: piano quartet; chamber ensemble; genre; ensemble with the piano; R. Schumann.

*Кутлуева Дарья Владимировна,
Преподаватель кафедры камерного ансамбля,
Соискатель кафедры теории музыки
Харьковского Национального Университета
Искусств имени И. П. Котляревского
E-mail: daryakutlueva@gmail.com*

ЖАНРОВО-СТИЛИСТИЧЕСКАЯ МОДАЛЬНОСТЬ ФОРТЕПИАННОГО КВАРТЕТА ОП. 47 Р. ШУМАНА

Аннотация. В статье рассматривается Фортепианный квартет Р. Шумана как опыт претворение данного жанра в эпоху романтизма. Названное произведение анализируется с точки зрения стилевых особенностей композитора, структурно-драматургического плана, особенностей ансамблевого письма, характеризующих уникальность данного сочинения в камерно-инструментальной музыке классико-романтической эпохи.

Ключевые слова: Фортепианный квартет; камерный ансамбль; жанр; ансамбль с участием фортепиано; Р. Шуман.

Жанр фортепианного квартета широко представлен в творчестве многих композиторов различных эпох, начиная от классицизма (В. А. Моцарт, Л. Бетховен), раннего (К. М. Вебер, Ф. Шуберт), зрелого (Ф. Мендельсон, Р. Шуман),

позднего (Й. Брамс) романтизма и заканчивая музыкой XX–XXI века. Его популярность в композиторской, исполнительской и слушательской среде объясняется сочетанием яркой концертной репрезентативности, обусловленной участием

разнотембровых инструментов, с тонкостью камерного письма, что позволяет воплотить многомерное художественное содержание.

Нужно отметить, что основоположником жанра фортепианного квартета считается В. А. Моцарт - автор двух его классических образцов: *g-moll* (KV 478) и № 2 *Es-dur* (KV 493). По мнению исследователей (И. Бялый [1], Н. Самойлова [7]), В. А. Моцарту удалось создать этот тип произведения, синтезировав в нем черты предшествующих жанров: трио-сонаты, струнного квартета и клавирного концерта. Следует также упомянуть аналогичные опыты Л. Бетховена, первый из которых – ровесник моцартовских. Особую популярность фортепианный квартет приобретает в эпоху романтизма как способ выражения лично-индивидуального, фантазийного [8], неповторимого мироощущения художника, доказательством чему служат Фортепианные квартеты К. М. Вебера, Ф. Мендельсона, Р. Шумана, Й. Брамса. В отличие от трехчастной формы цикла, присущей классическим образцам жанра, что сближает его с другими видами струнно-клавирных ансамблей XVIII века, в романтическую эпоху установилась четырехчастная композиция (добавляется Менуэт или Скерцо), скорее свойственная струнному квартету и симфонии. Тем самым создается почва для расширения содержательного поля произведения, большего проявления особенного, характерного, субъективного [3]. Типологические приметы романтического фортепианного квартета получают такое индивидуально-стилевое претворение, которое связано в общественном сознании с «образом» того или иного композитора.

Оригинальное авторское решение фортепианный квартет получает в интерпретации Р. Шумана. Напомним, что отправной точкой в работе композитора над камерно-инструментальными ансамблями стал 1842 год, что позволяет исследователям, в том числе Джону Даверио / *John Daverio* [9] и Д. Житомирскому [5], назвать его

«годом камерной музыки». В это время Р. Шуман пишет три Струнных квартета ор. 41, Фортепианный квинтет ор. 44, Фортепианный квартет ор. 47 и «Фантастические пьесы» для фортепианного трио ор. 88. Если представить алгоритм возникновения камерно-инструментальных циклов в творчестве композитора, то вырисовывается интересная закономерность: в первой «серии» овладение данными видами сочинений предпочтение отдано классическим жанровым образцам; напротив, во второй (начиная с 1847 года) – количество классических и романтических опусов примерно одинаково. Показательно, что «Фантастические пьесы» для фортепианного трио были написаны в 1842-м году, а опубликованы с присвоением опуса лишь в 1850-м году. Назовем в этой связи, помимо Фортепианных трио и Скрипичных сонат, циклы пьес с программными наименованиями: «Фантастические пьесы» для кларнета и фортепиано ор. 73, Романсы для гобоя и фортепиано ор. 94, «Пьесы в народном стиле» для виолончели и фортепиано ор. 101, «Сказочные картины» для альта и фортепиано ор. 113, «Сказочные повествования» для альта, кларнета и фортепиано ор. 132. Очевидно, что за исключением струнных квартетов, Р. Шуман последовательно тяготеет к ансамблям с участием фортепиано. Данное наблюдение подтверждается движением авторской мысли от овладения жанром струнного квартета через фортепианный квинтет к фортепианному квартету, который в данном контексте воспринимается своеобразным итогом композиторских исканий в этой области. Напрашивается вывод о том, что в ор. 47 Р. Шуман находит оптимальный баланс между группой струнных и фортепиано, поскольку, с одной стороны, состав фортепианного квартета позволяет ему не отказываться от обретений периода «бури и натиска», с другой - сохранить камерность жанра как его родовое свойство.

Это стимулирует исследовательскую мысль на сравнительный анализ фортепианных Квинтета и Квартета композитора. Дж. Даверио отмечает,

что несмотря на небольшую временную дистанцию, разделяющую названные сочинения, между ними существуют значительные стилевые различия. При схожем экстравертном, «буйном» звучании первых частей обоих произведений, в Квартете очевидно тяготение к интимности высказывания, которого автор добивается с помощью более экономного использования скрипки как носителя яркого сольного тембра, и повышением внимания к звучанию «теплого» регистра виолончели, исполняющей множество выразительных тем во всех частях квартета (особенно выделяется начальное соло виолончели в *Andante cantabile*) [9, С. 260]. Е. Карелина, сопоставляя типы развития в сонатных *allegri* Квартета и Квинтета, указывает на их разную плоскостность: «<...> в Квартете оно представляется раскрытием внутренней глубины, очерченного во вступлении звучащего “поля”, а в Квинтете общее движение охватывает пеструю мозаику образов, спаянных между собой идеей комплементарности» [6, С. 9].

Дж. Даверио акцентирует внимание на «неоклассическом тоне» высказывания в Фортепианном квартете Р. Шумана. «Гимническое» вступление первой части (*Sostenuto assai*), так же, как и образность ее основной части (*Allegro ma non troppo*) напоминают исследователю Струнный квартет ор.74 Л. Бетховена и его Фортепианное трио ор.97. В решении Р. Шумана начать финал с «воодушевленного» фугато музыковед усматривает связь с финалами Струнных квартетов Л. Бетховена ор.59 № 3 и В. А. Моцарта KV 387, что не случайно, поскольку Р. Шуман в процессе овладения камерно-ансамблевым письмом тщательно изучал партитуры названных опусов, видя в них образцы для создания собственных сочинений в этом жанре. На полифоничность Финала указывает и Е. Карелина, отмечая что «в сравнении с Квинтетом, партитура Квартета демонстрирует более смелый в техническом отношении авторский эксперимент, особенно в финальной части» [6, С. 10].

Несмотря на отмечаемую Дж. Даверио «неоклассичность» тона высказывания, опору на классические модели жанра, шумановский Фортепианный квартет содержит все приметы уникального стиля композитора, созданного в фортепианных сочинениях 1830-х годов и сохраняющего актуальность во всех последующих. Это касается особенностей фактуры, темо- и формообразования, образно-эмоциональной ауры, интонационного строя и пр. [2; 4]. Даже беглого взгляда на партитуру Фортепианного квартета Р. Шумана достаточно, чтобы заметить очевидное желание автора избавиться от фонового материала. Пожалуй, лишь в третьей, медленной части четырехчастного цикла он несколько отступает от такого намерения в силу избранной жанровой модели - инструментальной *Lied*. Подобная авторская стратегия обеспечивает максимальную степень тематической значимости любого элемента ансамблевой фактуры, что приводит к уплотнению музыкального времени, следствием чего оказывается новое измерение темпоральности: не скоростное, хотя и скерцо, и финал выдержаны в быстрых темпах, а событийное.

В сонатном *Allegro ma non troppo* (однако - *alla breve, Es-dur*) в драматургическом плане выделяются и сопоставляются две образно-семантические сферы: лирическая и игровая с оттенками танцевальности. Первая из них, охватывающая весь раздел трехчастной репризной главной партии, экспонирована в неторопливом вступлении (*sostenuto assai*), построенном на трёх вариантах вопросительных интонаций, две из которых поручены струнному трио, третья – отклику (но не ответу) фортепиано. Это мотивные зерна, из которых вырастают обе главные темы – с оттенками игривости (но с ремаркой *sempre molto sentimento*), и широко распетая струнными с первенством виолончели. Другая образно-семантическая сфера объединяет связующую, побочную и заключительную партии, построенные на общем тематическом материале. Каждая образная

зона обладает внутренней логикой событийности и соотносится с другой по принципу контраста, но не достигающего степени конфликтности, в силу их взаимодополнимости как разных сторон некоей целостности.

В структуре первой части цикла Р. Шуман придерживается скорее общефункциональной логики сонатных *allegro*, нежели традиционной системы «предметных», тематически оформленных главной и побочной партий с тематически рассредоточенными связующей и заключительной. На протяжении всей формы композитор мыслит компактными структурами с активным использованием принципа секвенцирования и гармонических средств. Такое решение позволяет ему, с одной стороны, быстро менять диспозиции ансамблевых голосов, с другой, - уплотнить время не только в фактурном, но и в горизонтально-процессуальном измерении. Разработка открывается аналогично началу сонатного *allegro*, причем струнные играют полнозвучными аккордами, а каждый инструмент наделен двухголосием. В основном ее разделе (темп *Allegro*) сразу же нагнетается гармоническое напряжение (чередование аккордов *d-moll* и уменьшенных септаккордов), но весь первый этап событий воспринимается как преобразованная главная партия: одна за другой проходят ее темы в *d-moll*, *g-moll*, *a-moll*, *h-moll* и пр. Лишь вторая стадия развития совпадает с традиционными представлениями о процессах, присущих центральным частям сонатных форм: тональные устои здесь сменяются так быстро, что ощущение тоникальности нивелируется. Реприза взлетает на гребне кульминации, где первая главная тема мощно утверждается многозвучными аккордами всего ансамбля в динамике *ff*. В проведение второй главной темы врываются стремительными взлетами струнные, что создает интересный фонический эффект. Не менее неожиданным кажется сильное торможение движения в конце репризы, где весь ансамбль в нюансе р долго тянет звуки в половинных и целых длитель-

ностях, порождая впечатление остановленного времени, образ глубокого самопогружения. Ответом служит новая тема, открывающая коду (*più agitato*), многократно проходя в дуэтах струнных, и лишь затем они же напоминают вторую главную тему, а «под занавес» – все вместе первую.

На основе анализа сонатного *allegro* Фортепианного квартета Р. Шумана можно сделать вывод о претворении особой модели лирико-драматического высказывания, в которой достаточно беззаботная экспозиция с мажорным тональным центром сменяется психологически острыми событиями разработки, отмеченной почти тотальной хроматизацией звуковысотности и готовящей взрыв-катастрофу, не получающей реализации, а разрешаемой радостным возвращением репризы. Однако не изжитый внутренний конфликт напоминает о себе в «эпизоде оцепенения» и новой теме, открывающей коду (*con anima*); лишь затем наступает относительное равновесие и закрепление *Es-dur*.

В ансамблевом письме сонатного *allegro* наблюдается ряд особенностей, отличающих его от сложившихся приемов в классических образцах. Первая из них касается трактовки партии фортепиано. Учитывая, что Квартет писался Р. Шуманом в расчете на пианистическое мастерство Клары, было бы неправомерным ожидать от рояля полного равноправия с группой струнных. И все же фортепиано довольно редко солирует и совершенно лишено построений каденционного типа. В проведении главной темы оно поддерживается трио и лишь в «ответах» его партия приобретает характер сольно-виртуозной моторики. С другой стороны, партия фортепиано крайне редко сводится к сопровождению (вторая тема главной партии), а в разработке функции левой и правой руки разделены по принципу «мотивное развитие – фон». Необычно трактована группа струнных. Помимо привычных диалогов-имитаций, она представлена в виде многозвучных вертикалей, превращаясь из трио в квартет и даже

секстет. Достаточно часто используются октавно-унисонные дуэты и терцеты, что в совокупности с умножением реального количества тонов в вертикали приводит к динамическому (акустическому) расширению звуковой массы.

Быстро проносящееся *Scherzo* (*Molto vivace, g-moll*) продолжает линию мендельсоновских, хотя и сам Р. Шуман тяготел к «ночной» тематике. Форма этой части – типично шумановская: с двумя разнотемными и разнохарактерными трио. Разделы А написаны в духе *perpetuum mobile* и основаны на имитациях по принципу фугато. Имитационные приемы присущи лирическому трио I, где стреттные наложения голосов в партии фортепиано подчеркиваются то альтом, то виолончелью. С точки зрения тематизма трио I представляет собой дважды представленный контраст лирической мелодии и отголосков (у рояля) «дьявольского наваждения», господствовавшего в первом разделе *Scherzo*. Эта же образность проникает в трио II, где отдельные гармонии в типично шумановском ритмическом оформлении, - создающем впечатление отсутствия метрической сетки, - к тому же чередуются в разных регистрах, вследствие чего их функциональные связи оказываются несколько ослабленными, хотя струнные откликаются именно на септаккордах. В крошечной коде фортепиано одиноко напоминает грустную мелодическую фразу из трио I (*poco ritardando*).

После сумрака пугающих видений *Scherzo* особенно приветливой, по-домашнему «гостеприимной» кажется третья часть цикла (*B-dur*). Здесь дает о себе знать культура бидермайера. Однако «домашняя» интонация далеко не исчерпывает содержание этого *Andante cantabile*. Его смысл полифоничен и вмещает в себя все оттенки понятия «ностальгия». Здесь и познание неуловимости счастья, и мечты о душевном покое, и невозможность преодолеть внутреннее одиночество, и желание вкушать тепло семейного очага. Об образно-эмоциональной «спектраль-

ности» этого глубоко интимного откровения говорит последовательность музыкальных событий и их сопряженность. *Andante cantabile* начинается словно ниоткуда: с $DDVII_7 \rightarrow D^5_3$ и фразы, которая впоследствии станет кадансовой. Тема виолончели в сопровождении рояля и точечных звуков остальных струнных целиком выдержана в духе бидермайера и почти банальна в предсказуемости своего мелодического рисунка. Однако после стреттно вступающей скрипки с этой же темой смыслообраз музыки начинает постепенно усложняться. Сдвинутая в область субдоминанты линия виолончели лишь частично повторяет ведущую мелодию, контрапунктируя ей. Также наплывом вводимая вариация уже достаточно далеко уводит от стилистики *Hausmusik*. Партитура предстает в виде полифонического сопряжения двух мелодических движений: синкопированного у фортепиано с обобщенным воспроизведением исходной темы – и также воспроизводящими лишь ее контур фраз альты, играющего в соответствии с метрической сеткой. Еще дальше от бидермайера уводит двухчастный средний раздел сложной трехчастной формы *Andante cantabile*. Тональность *Ges-dur*, распетая четырехголосная фактура с ведущим голосом скрипки (при повторении - фортепиано), вторгающиеся мелодические детали музыкальной ткани рояля, крайняя удаленность интонаций от бытовых источников – таким предстает образ, воплощающий мир Поэта. В репризе *Andante cantabile* к теме виолончели присоединяется орнамент скрипки, синкопированная вариация изымается, и на ее месте вновь солирует виолончель на фоне долгих педалей альты и скрипки, что в сочетании с неизменным тоническим басом вызывает в воображении образ вечности. С композиционной точки зрения – это кода. Но далее в переключках-раздумьях, отсылающих к вопрошаниям вступления первой части цикла, предвосхищается исходная тема финала.

По законам жанра, унаследованным от сольного (фортепианного) концерта, финал квартета

Р. Шумана призван произвести на публику ошеломляющее впечатление. Композитор демонстрирует в нем виртуозное мастерство владения ансамблевым письмом, а исполнительский коллектив – «трансцендентным» искусством его реализации. Высокая скорость движения (*Vivace*, $\text{♩} = 152$), изложение по преимуществу мелкими длительностями, различные виды моторики – в полифонической фактуре и унисонах, быстрые реплики, обилие репетиционных фигур – все это создает энергетически высокий тонус музыкального звучания.

Весьма необычна композиция финала. Ее можно определить как сонатную с большим эпизодом вместо разработки, чертами рондо-сонаты, широко развитыми заключительными партиями разработочного типа, кодой.

Главная партия представляет собой четырехголосное фугато, основанное на общих формах движения, которому предшествует своего рода тезис: вопросно-ответное построение по типу «ядро – развертывание», тематически подготовленное в последних тактах *Andante cantabile*. Этот же тезис замыкает главную и обе заключительные партии (в экспозиции и репризе). Мелодически целостная тема в *c-moll - B-dur* (виолончель, затем дуэт альты и скрипки) переводит в двухэлементную, также лирическую побочную (*B-dur*), представленную диалогами-стреттами фортепиано и альты, альты и скрипки и пр. Замыкает побочный раздел связующая тема. В разработочной заключительной партии полифонически развиваются оба элемента главной темы, часто используется синхронная игра разнообразных виртуозных фигур. Воспроизведение «тезиса» замыкает экспозицию.

Контрастный эпизод на месте разработки *Andante* весь выдержан в ровных длительностях: восьмых и четвертях. Главное выразительное средство тематизма заключается здесь в сопоставлении фигуративного и поступенного движения. Основной ансамблевый прием – совместная игра с дублиров-

ками голосов и их перестановками по принципу двойного контрапункта. В репризе главная партия опущена, в коде выписано двойное фугато с совместной экспозицией. «Последним словом» финала становится тема связующей партии, которая замыкала оба побочных раздела (экспозиции и репризы), что придает ей свойства рефренности. Заключительные такты в кадансе закрепляют ядро «тезиса».

В завершении анализа шумановского Квартета – несколько замечаний, касающихся привнесения в жанровую модель новых красок. Избран для своего опуса мажорную тональность, композитор, тем не менее, привнес в сонатное *allegro* лирико-драматические черты. В наиболее наглядной форме они проявились в разработке и таком типичном для симфонизма Л. Бетховена приеме, как совпадение начала репризы с кульминацией разработочных событий, причем главная тема подается в преобразованном виде. В драматургическом плане целостность концепции достигается благодаря смысловым аркам между эпизодами, основанными на исходной теме, разработкой, «стоп-кадром» перед кодой и новым мелодическим высказыванием в заключительной части сонатного *allegro*. Не отказываясь от концертной виртуозности, Р. Шуман абсолютно подчиняет всю моторику тематическому началу. Лидерские позиции фортепиано постоянно оспаривают струнные инструменты, в группе которых скрипка перестает быть первой среди равных, уступая первенство то виолончели, то альту, что можно расценить как дальнейший путь совершенствования ансамблевого паритета. Наконец, состав инструментов ансамбля позволил Р. Шуману сохранить присущую его фортепианным произведениям 1830-х годов многомерность музыкальной ткани, которая для него всегда была чем-то большим, нежели полифония разных голосов, а именно – способом воплощения «контрапункта жизни», воспринятому им, согласно известному высказыванию, от Жан-Поля.

References:

1. Byalyj I. Iz istorii fortepiannogo trio. – Moskva: Muzyka, 1989. – 96 s.
2. Gorshinina A. Fortepianye miniatyury v tvorchestve R. Shumana // Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii. - Krasnodar: Krasnodarskij gosudarstvennyj institut kul'tury – № 4(59), 2015.– S. 85–90.
3. Grigor'eva A., Demchenko G. Ob odnoj iz sushchnostej romanticheskogo v fortepianom tvorchestve R. Shumana. // Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i yuridicheskie nauki, kul'turologiya i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki. – Tambov: Gramota, 2018.– № 2(88).– S. 112–116.
4. Zhirikova A. Fortepiannoe tvorchestvo R. Shumana v aspekte ispolnitel'skih problem // Yuzhno-Rosijskij muzykal'nyj al'manah. – Rostov: «Rostovskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. S. V. Rahmaninova» 2015.– № 2. – S. 31–39.
5. Zhitomirskij D. Robert Shuman. – M.: Muzyka. 1964. – 880 s.
6. Karelina E. Kamernye ansambli R. Shumana v kontekste avtorskogo stilya: avtoref. ... kand. iskusstv.– Moskva, 1997. – 24 s.
7. Samojlova N. Fortepiannyj kvartet v russkoj muzyke: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya.– Orenburg, 2011. – 22 s.
8. Chernyavskaya Yu. Fantazijnye sochineniya Roberta Shumana: k istorii i teorii zhanra fantazii: dis. ... kand. iskusstvovedeniya.– Moskva, 2017. – 206 s.
9. Daverio John. Robert Schumann Herald of a “New Poetic Age”. – New York: Oxford University Press, 1997. – 606 p.

<https://doi.org/10.29013/EJA-20-2-59-64>

Liu Lihui,
Postgraduate Student, Music Faculty,
Music Theory and History Department
Kharkiv State Academy of Culture,
E-mail: 183572722@qq.com

MODERN CHINESE ART SONG: GENRE SPECIFICITY

Abstract. There have been conditions of becoming and the content specificity of modern Chinese art song as a genre kind of Chinese art song. It has been determined historical and cultural conditions of becoming the modern Chinese art song, which was born after the end of the “cultural revolution”. It was set forth some traditions (philosophical symbolism, melodism, lyricism, the principle of musical poetry, the psychologization of the content in the piano part, the national verbal language, the laconicism of the expression of content, the formative principles, the principle of embodiment of the “idea without words”, the unity of the features of Chinese poetic classicism and musical romanticism) and innovations of modern Chinese art song (updating of the subject due to the reflection of the historical processes of the last third of the 20th – the beginning of the 21st century, presented in hidden symbolic reflection).

Keywords: modern Chinese art song, second golden age, genre kind, genre archetype, hidden historical event, Chinese poetic classicism, musical romanticism.

One of the directions of development of modern musicology sinology is connected to the development of the genre structure of Chinese musical art. The application of the fundamentals of genre theory to the study of Chinese art song provides for the implementation, based on the application of the historical approach of differentiating its genre structure, establishing the properties of the genre archetype and its internal genre kinds.

The genre of the Chinese art song covers a century in the history of the musical culture of China, namely: from the 1920s to the 2020s. Even in the era of the “cultural revolution”, the development of the forbidden genre at that time did not stop: the composers created art songs secretly, they had some hopes that high art would revive in the future. But due to the fact that Chinese art songs of the era of the “cultural revolution” were almost not kept, the development of the genre is characterized by a break

in gradualness equal to ten years (1966–1976). The genre of the Chinese art song from the last quarter of the 20th century has acquired a new stage of development, marked by becoming of a genre kind, namely: *the modern Chinese art song*. This way, according to Tsao Khe, the Chinese musicologists defined updated samples of the genre archetype that arose in the second half of the 1970s, after the end of the “cultural revolution” [6]. Keeping traditions, the modern Chinese art song has been enriched with new ideas, images, themes, genre signs, structural patterns; its semantic circle has expanded. But, along with some innovations, the modern Chinese art song develops the traditions of the genre archetype, acquiring the meaning of its “sprout”.

Studying the specifics of the genre of the modern Chinese art song, its genre semantics – *a topical task of modern musicology* – involves some determination of historical and artistic prerequisites for its

occurrence, developing periodization of development, setting forth the levels of interaction between traditions and innovations, the specifics of individual composer interpretations.

To discover the content of the research topic, it is advisable to include the following research methods: historical-contextual to identify the objective laws of the birth of the modern Chinese art song and to recognize the hidden meanings in it due to the artistic response to those historical events and processes that became the prerequisite for the birth of artistic integrity; genre-typological – in order to specify specific features inherent in it; decoding method to disclose the meanings hidden in the artistic integrity.

The formation and development of the modern Chinese art song occur in a line with the unified development process of the Chinese chamber-vocal lyrics, represented by the Chinese art song. The processes of updating the modern Chinese art song occur as a consequence of the development of the magistral genre.

The Chinese art song as a whole is distinguished by an evolutionary type of development. But after the end of the “cultural revolution” (1966–1976), when the creation of the Chinese art song was forbidden, a backtrack from the general evolutionary line of development occurred in the development of the genre. The revival of the genre in the second half of the 1970s happened spasmodically and led to the birth of the modern Chinese art song and it has been developing for 45 years. In the general history and periodization of the Chinese art song, the modern Chinese art song appears as an integral and regular stage in the historical development of a unified genre model.

In general, the stages of the centennial development of the Chinese art song include: the evolutionary process from 1920 to 1965 – the “first golden age” which is with an internal division into two stages in 1949 (the creation of the PRC), a break in gradualness (the “cultural revolution” 1966–1976), a revolutionary renewal, which happened in the second

half of the 1970s after the completion of the 10th anniversary of the reign of the “gang of four” and led to the birth of the modern kind of this genre, the further evolutionary development of the modern art song for the “second golden age”, which has been four and a half decades so far from the second half of the 1970s. The period of birth and stabilization of the Chinese art song (1920–1965) after a break in gradualism (1966–1976) changed the process of diversification of the genre. When the modern Chinese art song appeared, the break in gradualness which had taken place in connection with the “cultural revolution” occurred and the restoration of cyclic development in the history of the genre archetype (the Chinese art song) became. The modern Chinese art song is the most important achievement of the “second golden age” in the development of the genre prototype.

The modern art song organically combines tradition and innovation. It can be seen the genre traditions that have retained their significance in the life of the modern Chinese art song include as follows: philosophical symbolism, melody, lyricism, the principle of musical poetry, the nature of the relationship between vocal and piano parts (functions of the psychologization of content, containment of leitmotifs are related to the piano parts), maintenance of the basics national language, laconic expression of content. The formative foundations that have been kept in the modern art song include the two-part form with the introduction and coda, the presence of numerous piano solos (prelude, interlude, postlude), the main musical and poetic theme (as it was observed by Tsao Khe [6, P. 52]) at the beginning and at the end of the work, placed the climax at the end of the work, where the main idea takes on the final expression. The principle of philosophical and artistic creativity of China, such as “free exchange between the natural world and the world of culture” is important and nowadays [3, P. 335]. The modern Chinese art song also keeps such a tradition of the genre archetype as the embodiment of “ideas with-

out words" [6, P. 53] in piano solos of a musical poetic composition. The maintenance of the features of the musical and poetic style of the genre archetype in the samples of the modern Chinese art song proves the relevance and prospects of the linguistic and formative properties produced 100 years ago.

Under the cover of "Chinese classicism" [1] in the modern Chinese art song, it is hidden a true romantic nature which is the basis of the genre archetype. According to U Khun Yuan, "poetic classicism became the basis of Chinese musical romanticism in the 20th century", which took place in the genre of the Chinese art song [5, P. 172]. The regularity which was found by U Khun Yuan has retained its significance in the modern Chinese art song in the 20th century. Indeed, the German Kunstlied Schubert-Schumann model remains the genre prototype of not only the Chinese art song that developed in the 1920s, but also its modern genre kind. The romantic type of worldview, embodied in classical forms for the Chinese figurative system, acts as a common stylistic feature of the Chinese art song and its modern genre kind. The analysis of samples of the modern Chinese art song testifies that in the 21st century the ideal of "eternally alive antiquity" [3, P. 335], which is characteristic of the national art has been kept.

As for the innovations of the genre style of the modern art song, they are, first of all, conditioned by the development of a new ideological and thematic complex. The traditional Chinese art song is based first of all on the development of the theme of contemplation of natural beauties which is classical for national ancient poetry, and through its prism, the poet's soul was revealed. For the modern type of the genre, comprehension of current events of the present also occurs due to a specific "dialogue» with the world. For example, during the Chinese revival that began in the second half of the 1970s (after the end of the "cultural revolution"), in 1976 the composer Shan Dei, who has been defined as the "innovator and classic" of national culture by Tsao Khe [6], created the first samples of the modern Chinese art

song in a genre kind of the coloratura arias – "Spring Breeze" and "Spring of Science Has Come." In these songs, according to Tsao Khe, the beginning of a new era in the history of China after the end of the "cultural revolution" is glorified due to the creation of a joyful spring landscape as a symbol of national revival [6].

In 1979, which also refers to the beginning of the national revival, the modern Chinese art song by Chan Io Kun "Spring Tale" where the words were written by Jiang Kei Zhu appeared. In this song, according to the observation of Shi Khunchan, in an allegorical form "the problems of modern life are displayed, which is generally characteristic of Chinese literature" [7, P. 238], while the "literal and metaphorical meaning, which are inherit to the composition, interact and mutually enrich." Shi Khunchan, analyzing the song of Chan Io Kun, rightly emphasized that the purpose of the literary text in the analyzed song is to "express and hide equally, name and dedicate" [7, P. 239]. The modern Chinese art song by Chan Io Kun in a fairy-tale style embodied the real processes of social life renewal that took place in the second half of the 1970s in China. The method of decoding a literary text allows determining the events presented in a modern song in an allegorical manner. This way, according to Shi Khunchan, the reforms of Dan Xiao Pin arose. Although the name of the new leader of China in the poetic text of the song is not proclaimed, his figure here is associated with the image of a "wise man" that painted "fabulous outlines of new cities" by the Sea of China. In 1979, when "spring woke up the Chinese wall", the people "went a new way. The spring atmosphere of the modern Chinese art song corresponds to the vocal part, reveals the "ecstatic condition of mind, symbolizing the spring awakening of hopes" [7, P. 239]. Associations of the end of the era of the "cultural revolution" and the beginning of a "new era" in the history of China with the spring time of the year are a characteristic feature of the modern Chinese art

song of the late 1970s, observed in the compositions of Shan Dei and Chao Io Kun.

According to Tsao Khe, the end of the 1970s in the history of national song culture acquires the significance of a kind of “Chinese Ars nova, proto-Renaissance, which precedes the beginning of the “second golden age” [6, P. 34]. It was the time when the “revival of the interrupted “chain” of continuity in the history of the genre took place” [6, P. 38]. Full of hopes and enthusiasm, the national creative upsurge led to the revival of the Chinese art song, coinciding with the birth of its modern genre kind. After the “leap” conducted in the late 1970s, starting in the 1980s, the modern Chinese art song returned to the mainstream of the gradual development of the classical traditions of Chinese chamber-vocal lyrics: renewal processes arose as the development of genre traditions; innovations were due to the evolutionary process. The flip side of innovations was their “mix” into the general genre channel of the Chinese art song, whose “limits” expanded.

The features of the “second golden age” in the development of the Chinese art song (according to Tsao Khe, these are “innovativeness, deepening of emotionality, the synthesis of national and European traditions, the formation of individual composer styles, the intensification of development” [6, P. 38]) correspond to genre innovations embodied in its modern kind. So, the Chinese art song of the “second golden age” developed in the form of its modern look.

Composers who work in the genre of the modern Chinese art song in the 21st century have not given up a lot of professional experience in the field of genre archetype, inheriting the voluminous art fund of composer techniques produced during the eighty-year period of the genre development in the 20th century. The discovery of new creative opportunities interacts with a careful attitude to traditions that continue to develop. Among the innovations of the modern Chinese art song is the creation of regional song styles and a unified “supranational” (all-Chinese) style. One of those composers who laid the

foundations of the unity of regional and all-Chinese styles in the modern Chinese art song is Shan Dei. His method was continued by In Tsin, adding an Indian musical dialect to the regional styles of the modern Chinese art song.

Renewal in the modern 21st-century Chinese art song are due to the solution of the creative task of representing the “damned issues of our time”, also proceeding outside the concrete definition of historical events. In the 21st century, the issues and topics of relevance to song art remain largely hidden by a solid layer of classical traditions, traditional imagery, characteristic of the national lyrics of symbols and generalizations. The principal genre feature of the modern Chinese art song is the absence of a fundamental gap with the national musical and poetic mentality, the veiled disclosure of topical issues, the dialectic of individualization of the stylistic attributes of composer interpretation and the observance of the traditions of the genre archetype. The settled character of the disclosure of the typical semantic images of the Chinese art song in its inherent form-forming processes is also characteristic of the modern Chinese art song.

In Tsin Qin (a year of birth is 1954), who is called the “Chinese Schubert of the 21st Century” in China, refers to composers whose work develops the modern Chinese art song. Next to Chinese art songs on a traditional theme due to the tendency to sing the infinite depths of the mother’s soul (“Mother’s Little Poetry”), love for the motherland (“Motherland, I bless you forever”), disclosing the content of a question that has no answer (“Do not ask, why”), admiring nature (“The Original Autumn Rain”, “Snow”, “Chinese Garden”), in the works of In Tsin a significant role is played by military songs (“The Soul of the Border Army”, “a Woman – Soldier”, “In a new era”, “Unity”, “Laurels of a soldier”), whose appearance is due to the composer response to the realities of nowadays. From the year 2000 when the composer began the “period of vigorous creativity”, the traditional artistic forms of national art have

complemented topics generated by the realities of modern life.

The expansion of classical themes which is the main genre feature of the modern Chinese art song acquires specifications in the compositions of In Tsin. In Tsin devoted a vocal cycle “Pick up all your love” (2002–2004) to the artistic understanding of the events caused by the SARS epidemic. A feature of the modern Chinese art song of the beginning of the 21st century in the compositions of In Tsin is an appeal to the significant topics of current interest, problems of life and death that arose before humanity at the beginning of the 21st century. So, in the Chinese vocal art, the artistic situation is characteristic of the world musical art and under it, according to O. Roshchenko, non-artistic problems are transformed into art ones [4]. It happened, in particular, with such tragedies of the Ukrainian world as the Holodomor, the accident at the Chernobyl nuclear power plant. The comprehension of these tragedies gave rise to separate thematic directions in the work of Ukrainian composers, when historical specifics are solved in line with the eternal themes of art [4]. Just as the Ukrainian rescuers during the explosion at the nuclear power plant neglected their own lives in order to curb the “peaceful atom”, Chinese doctors and medical workers, united, showed dedication, courage, professionalism, often ignoring personal safety to save life and health of patients.

The source of information about the predetermination of the In Tsin cycle of songs “Pick up all your love” by the tragic events of SARS is the author’s commentary accompanying them. So, the authorological approach, introduced in musicology by I. Yu. Konovalova [2], shall help to set the historical prototype of the modern Chinese art songs by the composer.

The composer’s interpretation of the theme of the fight against SARS does not contain images directly caused by tragic events. In Tsin, along with the poets Yui Yujtsian and Khan Wei, in the initial song

of the vocal cycle of the modern Chinese art songs chose the way of observing traditions in interpreting the genre. In the modern Chinese song of the beginning of the 21st century, it can be felt the general law of national art formulated by V. Aleksieiev about the beginning of a New Age: “A Chinese writer even at the beginning of the 20th century allegedly connected to the general historical chain of writers, starting ... with Confucius” [1, P. 204]. If this regularity is directed to the song art of the early 20th century, it shall be noted that composers of the 20th century are joined the tradition of the Chinese art songs of the 20th century. As a result of the exclusion from the contents of the song “Pick up all your love” the features of historical concretization, there is also a “macro concept”, “the interaction of miniature plans and macro adoption,” according to U Khun Yuan, appear as fundamental features of the genre which is being studied [5]. A composer and a poet provide advantages to the lyrical comprehension of the national universe in metaphorical and symbolic images as a guarantee of future victory, without specifying which event determines their appearance. It is the approach to the reflection of historical events, approved in the Chinese art song on the day of its formation, that determines its inherent more-temporal meaningful dimension.

At the beginning of the 21st century, In Tsin develops the tradition of the modern art song, which is embedded in the compositions of Shan Dei and Chan Io Kun. The songs dedicated to the end of the “cultural revolution” era in the late 1970s metaphorically embodied the bright hopes of composers who had been waiting for ten long years. Following the genre traditions of the modern Chinese art song that have been developing for over its 45-year development, In Tsin comprehends the events of our time, relying on rethought genre traditions. The dialectic of traditions and innovations is distinguished the genre specificity of the modern Chinese art song of the composer’s creative heritage.

References:

1. Alekseev V.M. Chinese literature: some works – M.: Science, Ch. ed. east lit., 1978.– 596 p.
2. Konovalova I. Yu. The phenomenon of the composer in European musical culture of the 20th century: personal and activity aspects: abstract of dissert. of a doctor of art: special. 17.00.03 “Music art” / Kharkiv. State Academy of Culture. Kharkiv, 2019.– 39 p.
3. Maliavin V.V. Twilight Dao. The culture of China on the verge of a New Age.– M.: Design. Computer science. Cartography, 2000.– 448 p.: with illustrations.
4. Roshchenko Ye.H. “Chernobyl” symphony by Yurii Alzhnev: realities and the phantasmagoria of the tragedy // S. Rakhmaninov: at the turn of the century.– Vol. 3.– Kharkov, 2006.– P. 150–156.
5. U Khun Yuan. The Chinese art song: history and theory of the genre.– Kiev: Lira-K, 2019.– 223 p.
6. Tsao Khe. Vocal heritage of Shan Dei: synthesis of national and European traditions. Dis., submitted for the science degrees of cand. in Art, specialty 17.00.03 – musical art,– 210 p.
7. Shi Khunchan. Characteristics of the Chinese chamber vocal music of the second half of the 20th century // Musical art. Digest of sciences works.– Vol. 10.– Donetsk-Lviv: Southeast, 2010.– P. 231–241.

<https://doi.org/10.29013/EJA-20-2-65-71>

*Loshkov Artem Yurievich,
Postgraduate student, Department of History and Theory of Music,
Kharkiv State Academy of Culture
E-mail: uiloshkov@ukr.net*

THE TEXTURE OF PIANO WORKS AS AN EMBODIMENT OF LESIA DYCHKO'S INDIVIDUAL COMPOSITIONAL STYLE

Abstract. The article presents the results of musicological analysis of program piano compositions of the outstanding Ukrainian contemporary composer Lesia Dychko. The objective of research is to reveal the peculiarities of the texture of L. Dychko's piano opuses, inspired by examples of architectural art and frescoes for "Loire Castles" piano composition.

The texture is considered as an important style-forming factor of creativity and embodiment of features of interpretive artistic thinking of the Ukrainian author. The specifics of practical implementation of subjective visual-spatial impressions and artistic associations in the textural and stylistic set of the piano cycle are revealed.

Keywords: Ukrainian music, piano compositions by L. Dychko, artistic thinking, individual style, musical texture.

Introduction. Lesia Dychko is one of the most outstanding modern Ukrainian composers, a recognized Creator of sound matter. The multi-genre art work of the famous author of large-scale choral, instrumental, chamber-vocal and musical-stage opuses demonstrates the diversity of her artistic and aesthetic landmarks and interpretive-creative thinking, inherent in the artist of the early XXI century.

The artistic worlds of the artist's work are formed on the basis of the integration of national-unique and spiritual-religious, philosophical-generalized and lyrical-poetic primitives, appeal to the authentic-archaic and modern, legendary-historical and artistic (pictorial-architectural and musical) cultural layers. L. Dychko's original musical compositions are characterized by psychological depth, bright colors and intonation versatility, and broadly cover the image-thematic planes.

The appeal to the musical space of the Ukrainian artist and understanding of the meaning of her works through the analysis of their language

complex is an important task for modern musicology. The solution to this problem will help to approach the understanding of creative processes in contemporary music, reveal the conceptual foundations, spiritual and ethical, artistic-aesthetic and musical-technological aspects in the system of authorial creativity.

One of the brightest areas of revealing Lesia Dychko's compositional individuality, a manifestation of her artistic consciousness and originality of thinking is piano music, which is an integral part of today's concert-performing practice. This instrumental sphere, which is not dominant in the genre palette of the Ukrainian master's work (in comparison with the choral one), but is significant in terms of expressive properties, reflects a wide range of intellectual and artistic interests of the composer and experimental searches for linguistic expression. The piano compositions show the emotional inexhaustibility and melodic talent of the composer, her talent to create original intonation images, to embody

personal experience and integrative artistic, synergistic vision of the picture of the world.

At the conceptual level, piano music reveals the intermedia discourse of the master's work, her ontological attitude to inter-artistic relationships and musical interpretation of visual and color impressions and artistic artifacts of national and world culture. L. Dychko confirms this fact: "Music as architecture is the basis that structures all my compositions. These are two phenomena that turn into each other" [7, 314]. At the linguistic level, the experience of accumulated associations and the specifics of artistic cross-sections are manifested in the intonation texture of piano opuses, their timbre-texture complex, in particular the specific means of fixing of piano performances in the piano text.

The review of modern research and publications shows that in the discourse of modern culture and art history the work by L. Dychko is an open and acutely relevant topic, which attracts scientific thought with its artistic versatility and originality of expression of the author's self. (R. Havaliuk [1], M. Hordiichuk [2], S. Hrytsa [3], I. Konovalova [5], E. Pakhomova [8], L. Parkhomenko [9], M. Rudyk [10; 11], L. Tarapata-Bilchenko [12], O. Shamonin [13]), which appeal to the phenomenon of the artist's authorial individuality. Modern researchers study personal and stylistic aspects of L. Dychko's representation [3; 5; 8], synesthesia aspects of artistic thinking [8] and intermediate determinants [13] of the Ukrainian composer's work, highlight the genre and style features of certain works (mostly choral) and semantic connections of her music [1; 2; 3; 8].

However, despite the presence of a significant array of theoretical investigations devoted to the study of L. Dychko's work in general, the piano layer of the composer's music still remains understudied. Only some musicological investigations are devoted to the study of this sphere of realization of the author's consciousness of the Ukrainian composer. L. Tarapata-Bilchenko covers the semantics of Lesia Dychko's piano cycle, called "Pysanka", which is part of the

modern pedagogical repertoire. Based on the analysis of the mentioned work, the researcher concludes that her music "correlates with the mystically secret art of Easter painting, voices national archetypes and mental signs, through the symbolism of which the essence of things is transmitted" [12, 122].

M. Rudyk appeals to Lesia Dychko's piano opuses in her works due to the desire to reveal the principles of cyclization in the works of Ukrainian artists [10; 11]. The musicologist considers questions of the embodiment of the signs of fresco painting in the suite composition of the "Loire Castles" cycle [10, 162].

In our opinion, the existing theoretical investigations do not cover the whole range of problematic issues related to the world of piano music by Lesia Dychko. Otherwise, the study of linguistic and expressive specifics of piano works of the luminary of Ukrainian music – clear illustration of her artistic reflection, the scope of the author's thought – now becomes significant in terms of understanding the evolution of individual style – a special musical substance.

The poetics of L. Dychko's piano compositions deserves attention, which is the most convincing proof of the affinity of her music with the traditions of both global and Ukrainian piano culture. An unsolved part of the general problem is the immersion in the internal logic of artistic crystallization of L. Dychko's piano compositions, inspired by artifacts of architectural art, in particular the frescoes for "Loire Castles" and "Alcazar... Bells of Aragon". Coverage of the composer's idea of these works, the disclosure of their structural and linguistic organization, means of instrumental expression, etc. leaves a wide space for in-depth and comprehensive analysis, which determines the **relevance of the proposed research**.

Understanding the specifics of Lesia Dychko's piano compositions, as well as her piano opuses determines the appeal to the individual manifestations of the composer's authorial consciousness, concentrated in the means of musical writing, the textural plane. **The objective of this article** is to reveal the features

of the piano texture of Lesia Dychko as an important style-forming factor and to embody the features of artistic thinking based on frescoes for "Loire Castles".

Results. The textural aspect of the study of piano art, which is the most important in the analysis of musical works in general, plays a special role in composition and performance. A musician uses means of the texture of the work to model the world, create a musical-image fabric in the system of art – a specific secondary reality. The appeal to the samples of L. Dychko's piano compositions in the perspective of understanding their linguistic semantics, the principles of textural organization – an important component and a vivid evidence of the artist's authorial style – acquires significant significance. The analysis of a musical text provides opportunities to reveal the peculiarities of the composer's inner spiritual world, to identify innovative features of her thinking and to deeply understand the value constants of creativity as an artistic analogue of her personality and expression of individual consciousness.

The question of the texture of L. Dychko's compositions is considered on the example of piano frescoes for "Castles of the Loire" (1994), which focuses on the significant features of the Ukrainian composer's work.

The outstanding artist and thinker of the XX century I. Stravinsky said that "the work of the composer embodies his feelings, expresses or symbolizes them, although the composer does not do it consciously..., each new piece of music is a new reality" [4, 272]. Realizing this truth leads to the analysis of artistic artifact, which "is not an isolated singularity", and therefore requires comprehension in "all its internal expression and significance, historical specificity", with awareness of style – a specific "expression of artistic power of the work" [6, 219].

The choice of piano frescoes of "Loire Castles" as an analytical material is determined by several factors. On the one hand, it is due to the uniqueness of the concept of the work, inspired by samples of architectural art, and the need to understand the

nature of the linguistic and stylistic embodiment of visual-associative software. On the other hand, it is due to the desire to highlight the specifics of the textural organization of this opus and its role in achieving artistic integrity in the piano cycles of the artist in general.

The monumental cycle – "Loire Castles" is one of the brightest examples of modern piano literature, which is based on the integration of intonation-music and visual-artistic artistic plans, covers various means of typification of figurative content and embodies the idea of interspecies artistic dialogue in the system "music – architecture". In this sense, "Loire Castles" continues the main line of L. Dychko's work, which began in the 1980s with a piano cycle called "Impressions" (1983), written under the influence of the architectural and artistic works of Eastern countries – Burma, Thailand, Egypt, India, and Japan [3].

The semantic vector of L. Dychko's piano "Castles" is the awareness of cultural value and relevance of artistic heritage, understanding of the spiritual essence of the experience of the past, viewed through the prism of modernity in order to emphasize the continuity of times and preserve traditions.

The work is based on the suite cyclicity and unites five contrasting plays ("Angers Castle", "Chenonceau Castle", "Villandry Castle", "Ene-les-Vieux Castle", and "Chambord Castle"), combined with the desire to create musical image of the famous architectural buildings of France.

The genre of fresco, chosen as the semantic basis of the work, emphasizes the scale of the artistic concept. Each fresco-part is full of bright architectural and spatial associations and is a representation of the embodiment of musical-visual artistic synergy. Presentation of different images in different parts, "located on the principle of accumulation of impressions, provide diversity and versatility of the cycle" [10, 163].

A composer interprets artistic impressions through intonation generalization of imaginary and musically reconstructed architectural imagery, various visual and artistic plans, facades, individual

reliefs and fragments of structures of the above buildings. Sensitive and emotionally rich perception of architectural masterpieces, attention to individual elements in the process of their visual contemplation, reflected in the detailed musical texture.

Programmatic figurative associations are embodied in the piano text of the cycle's plays in the form of visual-graphic musical structures (variant melodic-harmonic and melodic-rhythmic segments and colored figurative-ornamental formations). The associative series is emphasized by virtuoso chromatic passages, anti-directional jump-like movements, the use of a number of characteristic texture-performance pianistic techniques (tremolo, martelato, glissando, melismatics, etc.).

Construction of the form and texture of L. Dychko's piano frescoes has a special character and occurs due to the technique of variant-variational unfolding of the initially set, single and general image-thematic complex on a serial basis, which is maintained throughout the cycle, acquiring new color and timbre-register filling.

An important role in the musical integrity of the piano work is played by the texture-harmonic complex, which significantly strengthens the associative connections and spatial effects and becomes a factor in the concretization of artistic imagery.

The texture of L. Dychko's piano frescoes generally embodies the virtuoso-concert pianistic style, which combines liveliness and dynamics with the plasticity and relief of the development of imagery in the process of presenting musical thought. Even a visually transparent piano texture sometimes acquires a melodic richness through the use of small counterpoint lines.

"Loire Castles" presents various musical compositions and types of textures: monoaction, heterophonic, polyphonic, harmonic (choral, octave-chord and homophonic-harmonic) and their mixed variants. The use of textured means in each issue of the cycle is due to the semantic context and figurative and expressive artistic task.

Signs of monoaction, monoaction-harmonic and heterophonic texture are found at the beginning of the composition (No. 1, 2) and in the final part. Polyphonic texture is used mainly in large-scale plays of "Loire Castles" (No. 3, 5) and is sometimes synthesized with a harmonious presentation, requiring the activation of musical and auditory representations, differentiated sound perception.

Visual-spatial (artistic-architectural) associations in L. Dychko's piano cycle is created mainly by the textural variability, multi-planeness and richness of the author's text. The use of an extended sound range in the presentation of themes with all register resources of the instrument (including the specifics of the extreme registers) and the strengthening of the role of timbre-phonetic factors becomes essential. The formation of special phonic effects with the practice of duplicating phrases at a considerable register distance is noted in № 3 ("Villandry Castle"). The tendency to a wide range of sound, covering the entire sound field of the instrument is observed in almost all numbers of the cycle.

The octave-chord (No. 2 "Chenonceau Castle") and figurative types of texture (from the Latin *figurare* – to give shape or form, create, do) are of particular importance in the plays of "Loire Castles"; they unite several varieties: chord-figurative (on a harmonious basis, No. 3 "Villandry Castle"), as well as melodic-figurative, which are used in numerous variants and mixed combinations. The figurative type of texture is the main means of expression in cycles No. 1 (fourth variation), 3 and 4 of "Loire Castles".

The basis of the harmonic-figurative movement used by L. Dychko in "Angers Castle" and "Villandry Castle" are dissonant combinations, built on tritonic, second-quarter intonations and other more complex formations and individualized sequences corresponding to the sound aesthetics of the XX century.

Significant dramatic activity is provided by the use of heterophonic formations of the quarto and octave-fifth type (chorale № 1 "Angers Castle"; c. 21–23 № 2 "Chenonceau Castle"), chords with side tones (sixth

variation № 1, reprise № 3 – “Villandry Castle”), sonorous layers and clusters (№ 1; c. 6–11 № 4 – “Ene-les-Vieux Castle”), which become typical in the finals, contributing to a distinct mellow sound.

A specific feature of the textural enrichment of the cycle images and the reflection of the monumentality of the fresco style of the work announced by the composer in the genre title of the work is the application of the principles of texture layering, the composers appeal in separate episodes to a multi-layered exposition and three-line or four-line fixation of the text (№ 1 “Angers Castle” – variations VI and VII; No. 4 “Ene-les-Vieux Castle” – c. 12–20, 54–63). This textural technique contributes to the dynamization of imagery and the creation of its spatial concept.

Developing musical imagery, the author uses various techniques of sound recording inherent in the modern piano style, appeals to various types of presentation (octave-chord, polyphonic, heterophonic) and lado-harmonic tokens.

The use of a wide range of possibilities of dynamic drama and pianistic performance-articulation means in the fresco composition testifies to L. Dychko's appeal to the experience of romantic and post-romantic piano traditions. The timbre specificity of the instrument, interpreted in the aspect of orchestral sound, from the achievement of three-dimensional sound quality (with almost reproduction of tutti) is a consequence of the reflection of F. Liszt's pianistic traditions in revealing piano colors.

The formation of a rich musical and coloristic palette and the desire to bring the acoustic approach of the piano sound to the orchestral one are determined by the conceptual orientation of the work to the colorful and diverse musical disclosure of visual-architectural associations. This creative task is promoted by the composer's involvement in a large number of figurative and ornamental formulas (melismatics), the creation of a multilayered texture (with register-spatial polarization of the components of the piano part).

The quasi-orchestral sound is observed in separate fragments of the work, in which the composer uses interval doublings and octave duplications in the process of thematic development, covers all textured layers and their differentiation (with significant register branching associated with divisi instrumental lines-voices).

The orchestral thinking of L. Dychko in the texture of a multi-part piano opus is largely manifested through the use of advanced counterpoint techniques, techniques of imitation and echo polyphony, which in the process of musical development acquires communicative dialogue nature and acquires a refined color background.

Conclusions. Summarizing the analytical essay on the disclosure of the textural organization of the piano cycle by L. Dychko, we came to the following conclusions.

Frescoes for “Loire Castles” by L. Dychko are intonation-semantic artistic integrity of integrative type, formed on the basis of artistic associations and visual-spatial impressions, which reveals the latest aspects of the composer's interpretation of architectural images.

This opus presents a modern type of instrumental (piano) thinking and the use of modernized piano texture and a set of performing and pianistic means. “Loire Castles” by L. Dychko demonstrates a new level of embodiment of the concepts of cyclicity and programmability and an example of a developed musical composition, which is based on the logic of variant-polyphonic and variational development, melodic-harmonic connections and thematic reminiscences.

The features of L. Dychko's piano thinking, considered on the basis of the study of the fresco texture peculiarities, make it possible, on the one hand, to consider the musical fabric of the work in terms of continuation and enrichment of classical-romantic and postromantic traditions of concert pianism of musical art of late XX – early XXI century, characterized by radical changes in musical language and genre and style thinking.

Analysis of the textural complex of “Loire Castles” by L. Dychko suggests that the representation of the principles of modern style of thinking in Lesia Dychko’s piano compositions is the complication of musical vocabulary with cluster-sonorous complexes, strengthening of the phonetic function of texture, which is a consequence of the increasing role of the color principle in music, special attention to timbre, coverage of the entire sound space of the instrument and the use of the technique of high-altitude register offsets and duplications. The author appeals to different types of textured organization and maintains a balance between the condensed and sparse sound of the instrument, vertical and horizontal.

Signs of the textured set of “Loire Castles” frescoes by L. Dychko as attributive factors of her piano style are:

- 1) reliance on serial and sonorous principles of sound organization;
- 2) polyfunctionality and polymodality as the basis for the formation of pitch space, expansion of

the harmonic complex using pentatonic and whole-tone scales;

- 3) complication of the vertical by quarto-fifth structures, polyachord chords, involvement of cluster-sonorous layers, which play a coloristic role and enhance the spatial-phonetic effect in the embodiment of monumental architectural images;

- 4) representation of a variety of types of textural presentation based on heterophonic, polyphonic, chord-harmonic, as well as variable-figurative and polylayer organization of artistic texture (using three-line fixation of the musical text);

- 5) the use of a number of specific means of artistic expression (with a combination of sonorics, temporhythmics, pitch, timbre, as well as agogics, dynamics and articulation);

- 6) involvement of a number of piano-performing means (wide register coverage of the keyboard of the instrument, predominance of elements of octave-chord technique, virtuoso passages and figurative techniques), which are used in accordance with the implementation of the most important figurative and artistic tasks.

References:

1. Havaliuk R. Convergence of visual and musical primaries (on the example of the work of Lesia Dychko) // Bulletin of the Precarpathian University. Art history.– Issue 21–22.– Ivano-Frankivsk, 2011.– P. 218–224.
2. Hordiichuk M. Lesia Dychko.– Kyiv: Muz. Ukraine, 1981.– 73 p.
3. Hrytsa S. Lesia Dychko: life and work. – Kyiv: Prosvita, 2012.– 272 p.
4. From “Dialogues” by Ihor Stravinskyi – Robert Kraft // Music and modernity. Issue 5.– M.: Music, 1985.– P. 262–319.
5. Konovalova I. Personal and stylistic determinants of choral creativity by L. Dychko // Culture of Ukraine.– Issue 47.– Kharkiv, 2014.– P. 220–230.
6. Losev A. The problem of artistic style.– Kyiv: Collegium, 1994.– 288 p.
7. Lunina A. The composer is a small planet.– Kyiv: DUKH I LITERA, 2013.– 736 p.
8. Pakhomova E. Synesthetic aspects of composer thinking of Lesia Dychko (on the example of choral operas “Zolotoslov” and “Christmas Performance”): Author’s abstract, Candidate of Art History: 26.00.01. Tchaikovsky National Academy of Music of Ukraine.– Kyiv, 2018.– 206 p.
9. Parkhomenko L. Outlines of the creative path of Lesia Dychko // Bulletin of NMAU. – Issue 19. Book 3: Lesia Dichko. The facets of creativity.– Kyiv, 2002.– P. 6–12.

10. Rudyk M. Principles of fresco painting in the suite organization of “Loire Castles” by L. Dychko // “Choral art in high school: problems and prospects for training”. Part III–IV.– Ivano-Frankivsk, 2016.– P. 162–167.
11. Rudyk M. On the problem of interpretation of the variational cycle in the works by Ukrainian composers (“Ukrainian Easter Eggs” by Lesia Dychko) // Art Studies. Theater. Music. Cinema / Chief ed. H. Skrypnyk. NASU, M. T. Rylskiy IMFE.– Kyiv, 2012.– No. 1(37).– P. 65–70.
12. Tarapata-Bilchenko L. Semantics of “Easter eggs” by Lesia Dychko (author’s 80th) // Jubilee palette 2019: to the memorable dates of prominent Ukrainian musicians and composers: a collection of articles based on the proceedings of the III All–Ukrainian scientific conference (December 5–6, 2019).– Sumy: Individual Tsioma S. P., 2020.– P. 118–122.
13. Shamonin O. Intermedial discourse in the works by Lesia Dychko // Art History of Ukraine. – Issue 19. National Academy of Arts of Ukraine.– Kyiv: NAMU, 2019.– P. 243–249.

<https://doi.org/10.29013/EJA-20-2-72-78>

*Liu Jian,
postgraduate student of the
Department of Interpretation and Analysis of Music
Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts
E-mail: 359871405@qq.com; sganfil@gmail.com*

“NEXT TO NORMAL” BY TOM KITT: COMPOSER’S TEXT OF THE MUSICAL

Abstract. The article explores some features of the composer’s score “Next to normal” by Tom Kitt, particularly the interpretation of the solo and ensemble scenes, the function of thematic reminiscences (reprises), the stylistic features of the score, and the role of instrumental timbres in the embodiment of the “fantastic sphere”.

Keywords: musical, Broadway musical, composition, musical dramaturgy.

*Лю Цзянь,
аспирант кафедры интерпретологии и анализа музыки
Харьковского национального университета искусств
имени И. П. Котляревского
E-mail: 359871405@qq.com, sganfil@gmail.com*

КОМПОЗИТОРСКИЙ ТЕКСТ МЮЗИКЛА: «NEXT TO NORMAL» ТОМА КИТТА

Аннотация. В статье раскрываются особенности композиции мюзикла «Next to normal» Т. Китта, трактовка сольных и ансамблевых номеров мюзикла, функция тематических арок (реприз), стилистические особенности партитуры, а также роль инструментальных тембров в воплощении «фантастической сферы».

Ключевые слова: мюзикл, бродвейский мюзикл, композиция, музыкальная драматургия.

Бродвейский мюзикл в начале XXI века переживает возрастающую популярность – ему удалось найти своего зрителя и неисчерпаемый источник «готовых» сюжетов – как современный кинематограф («Красотка» Брайана Адамса, 2019; «Дьявол носит Prada» Элтона Джона, премьера запланирована на 2021 г.), так и академический музыкальный театр («Аида» Элтона Джона, 2000). Его можно обвинять в коммерции, во всеядности, в отсутствии оригинальности и глубины, в шаблонности, стереотипности

музыкального языка, который мало изменился со времен блистательных мюзиклов Э. Л. Уэббера 70-х годов. Слова критики не беспочвенны и звучат, как правило, из уст профессионалов, оценивающих мюзикл как явление искусства, а не как шоу-бизнеса, чем они собственно являются. Так, С. Миллер подчеркивает, что продюсеры Бродвея «редко готовы принять совершенно новое шоу» [5], то есть им проще взять то, что уже полюбилось публике и было апробировано на ней, чтобы обеспечить продаваемость билетов и наполнен-

ность зала. Ярким примером такого подхода является «Король Лев» (2019) Э. Джона, Т. Райса, возникший «на волне» популярности римейка одноименного мультфильма и ставший третьей версией одного и того же сюжета. На этом фоне мюзиклы с оригинальным сюжетом, примером чему является «За пределами нормы» / «*Next to normal*» (2008) Т. Китта / *Tom Kitt* (музыка), Б. Йорки / *Brian Yorkey* (текст), довольно немногочисленны, поскольку продюсеры опасаются рисковать потерей прибыли.

На сегодняшний день мюзикл XXI века и, в частности, бродвейский, находит немного отклика в музыковедческих работах. Среди исследований, посвященных явлению мюзикла, выделяются диссертации Е. Андрущенко [1], М. Бобровой [2], А. Сахаровой [4], в которых явления мюзикла и рок-оперы рассматриваются с точки зрения «жанровых взаимодействий» (М. Боброва), «синтезирующих тенденций» (Е. Андрущенко), взаимодействия «жанрово-стилевых моделей массовой и академической музыки» (А. Сахарова). При этом выбор материала диссертаций иллюстрирует, что исследователи предпочитают оставаться в поле знакомой музыки, даже говоря о тенденциях XXI века, что обуславливает обращение к творчеству Э. Ллойда-Уэббера (Е. Андрущенко, А. Сахарова), Н. Рыбникова (М. Боброва), дополняемое обзором работ менее известных композиторов. Одну из немногих попыток выйти за пределы «зоны комфорта» иллюстрирует статья О. Праздновой, в которой рассматривается бродвейский мюзикл XXI века [3]. Исследователь обращается к таким образцам как «Мы потрясем вас» с музыкой *Queen*, «Аида» Э. Джона, «Злая» С. Шварца и Уинни Хольца, «Русалочка» А. Менкена и Говарда Эшмена. Однако в результате автор не приходит к определению собственно жанровых и стиливых параметров указанных сочинений, указывая на их общее стремление «приблизиться к зрителю» и следовать «идеям современности», а также многократно акцентирует на

востребованности, прибыльности, «дороговизне и красочности» [3, 146] бродвейских спектаклей, которые стали «визитной карточкой американского театрального искусства» [3, 145].

Выбор мюзикла «*Next to normal*» обусловлен не только обращением его авторов – Т. Китта и Б. Йорки – к оригинальному сюжету, но и оценкой некоторых критиков – в частности, его ставят на первое место в списке 50 лучших мюзиклов XXI века вместе с «Гамильтоном» (2015) Л. М. Миранды (второе место) и «Книгой Мормонов» (2011) Т. Паркера, Р. Лопеза и М. Стоуна (третье место) [16].

Мюзикл «*Next to Normal*» Тома Китта, поставленный на бродвейской сцене в 2008 году, освещен в ряде рецензий [6; 8; 9; 10; 11; 12], «путеводителе» [13]. Если в рецензиях, как правило, дается эстетическая оценка музыкально-сценическому целому, не предполагающая развернутого анализа, в диапазоне от хвалебно-восторженных отзывов (С. Миллер [11]), до сомнения (М. Грей [8]) и открытой критики (Р. Маурер [10]), то в «Путеводителе» (он представляет собою серию небольших студенческих аналитических этюдов) раскрывается широкая палитра вопросов от сюжета до медицинских диагнозов, но при этом собственно музыкальная составляющая, как правило, остается за пределами интересов исследователей. Единственное исключение составляет развернутая статья С. Миллера [11], в которой наряду с анализом сюжета и сценического действия, раскрываются и некоторые музыкальные аспекты – контрапункт комментирующего хора и разговорного диалога в «Песни о забвении» (№ 20), автор сопоставляет музыкальную партитуру с «фильмом ужасов» («*horror movie*») и «оперной партитурой», однако не аргументирует, чем именно обусловлено его восприятие. В результате именно музыка оказывается наименее освещенным музыкальным компонентом данного мюзикла, что актуализует необходимость анализа композиторского текста «*Next to normal*». Не в последнюю очередь интересная

музыкальная реализация сочинения обусловлена выбором сюжета с достаточно сложными персонажами.

Сюжет «*Next to Normal*» («За пределами нормы»), раскрывает внутреннюю жизнь типичных людей XXI века, страдающих от разнообразных психических расстройств. Тема безумия, как известно, особа притягательна для музыкального театра [7]. Так, главная героиня, Диана (*Diana*, меццо-сопрано), погруженная в депрессию, уже 16 лет переживает смерть своего сына. Дэн (*Dan*, тенор), ее муж, не в силах расстаться с женой, что выдает в нем «созависимого» [5], и тоже постепенно сходит с ума (начинает слышать голос Гейба в № 37, «Я тот»). Дочь Натали (*Natalie*, меццо-сопрано), явно обделенная вниманием родителей, никак не может избавиться от ощущения, что умерший сын важнее, чем она сама (№ 11, «Супермальчик и невидимая девочка»). В результате она терзается чувством вины и пытается доказать родителям свою исключительность – играет на фортепиано и планирует поступить в Йель (№ 3, «Все остальное»). Прообразом ее парня – Генри, очевидно, стали хиппи 1960-х годов с озабоченностью вопросами «гибели планеты» и любовью к легким наркотикам (№ 5, «Идеален для тебя»). Образ Доктора Мэддена (*Dr. Madden*), которого в шутку называли рок-звездой (№ 11а, «Доктор Рок»), апеллирует к фигурам «зловещих» врачей кинематографа (Натали с сравнивает его с доктором Мёрфи из «Пролетая над гнездом кукушки» в № 16а), поскольку он назначает Диане электрошоковую терапию (№ 15а, «E.C.T.»).

Особой «приправой» в этом сюжете, придающей ему мистический оттенок, становится образ Гейба (*Gabe*, тенор) – умершего мальчика, который является Диане в виде призрака (в чем можно видеть отсылку к «Призраку оперы» Э. Ллойда-Уэббера), постоянно с ней общается, стремясь доказать, что он жив (№ 13, «Я жив») и даже манипулировать ею (№ 15, «Есть мир»), доводя героиню до попытки самоубийства (№ 15а).

Несмотря на такой мрачный характер сюжета, музыка преимущественно светлая – в мюзикле наблюдается стремление сбалансировать мажорные и минорные тональности, а также уравновесить рок-саунд с тяжелым звучанием гитар легкой инструментровкой (фортепиано, струнные, мягко звучащие ударные). В результате возникает ощущение легковесности и даже некоторой легкомысленности музыкального компонента, который выступает контрапунктом или даже диссонансом к вербальному тексту.

Так, Гейб, призывающий Диану погрузиться в мир, в котором «они могут быть свободны», поет нежнейшую лирическую песню (№ 15, «Есть мир»), которая больше напоминает любовное признание, чем зловещее соблазнение. Радостный *D-dur* маскирует горечь Натали, которая чувствует себя буквально «невидимой», в тени своего умершего брата (№ 11, «Супермальчик и невидимая девочка»). В № 34 «Может быть» Натали признается, в том, что тайно желала смерти своей матери в светлом *As-dur*.

Почти не представлена в музыке «*Next to normal*» сфера действия в наиболее ярких, поворотных моментах сюжета. К примеру, сеансы шоковой терапии и сцены самоубийства остаются «за кадром» музыкального повествования. Мы узнаем об этих событиях из разговорных диалогов персонажей, обсуждающих их. Так, Доктор Мэдден называет данные Дианы в госпитале, куда была доставлена пациентка и описывает ее состояние («многочисленные ножевые ранения запястий и предплечий»), об электрошоковой терапии мы узнаем из диалога Дэна с врачом, которому необходимо согласие на ее проведение от мужа Дианы.

Однако, несмотря на обозначенные особенности, которые служат недвусмысленным напоминанием о том, что мюзикл, даже если это «рок мюзикл» [13, 19], прежде всего – продукт массовой культуры и шоу-бизнеса, партитура иллюстрирует мастерство композитора в плане композиционно-драматургических приемов. Не

случайно С. Миллер сравнивает мюзикла с оперной партитурой.

Композиция «*Next to Normal*» представляет собою традиционную номерную структуру (2 действия, 39 номеров), с чередованием вокально-инструментальных эпизодов разговорных диалогов. Сольные замкнутые вокальные номера композитор использует «дозированно», как правило, инкрустируя диалогами, как, к примеру, в «Идеален для тебя» (№ 5), который одновременно выступает сольной характеристикой Генри и раскрывает его отношения с Натали (в диалоге), заканчиваясь репликой согласия (ц. 95). Монолог Дэна «Я был» (№ 16) дополняется контрапунктическими репликами Гейба (тт. 37–42), который незримо наблюдает за отцом и подпевает ему, за счет чего образуется «невидимый диалог». Песня Гейба, «Есть мир» (№ 15), в которой он приглашает мать в «призрачный мир», во втором куплете оттеняется комментариями врача, который описывает состояние Дианы в больнице.

В отличие от мужских персонажей, у Дианы и Натали есть «чистые» монологи. Так, характеристика главного действующего лица, Дианы представлена в № 5, «Я скучаю по горам», которая раскрывает ее как человека, живущего «прошлым», в постоянной ностальгии по нему, тогда как реальность для нее сводится к болезни и таблеткам. С. Миллер даже сопоставляет этот номер с гамлетовским монологом, хотя по накалу «страстей», он, безусловно уступает шекспировской драме. Сложно назвать монологом его и с точки зрения формы, представляющей собой традиционную куплетную (2 куплета) с динамизированным припевом. Воспевание красоты гор обуславливает доминирование стилистики кантри в этой песне, которая ощущается не только в инструментальной, но и в вокальной партии (обилие форшлаггов, предъёмов в мелодии). В завершении мюзикла звучит еще один монолог Дианы.

Образ Натали впервые представлен в № 3, «Все остальное», играющей на фортепиано тему

в духе моцартовских сонат, где она раскрывается как тонко чувствующая музыку натура. В другом ключе она показана в № 11, «Супермальчик и невидимая девочка», как жертва семейной драмы, ломающей и ее собственную психику.

Дуэтов в мюзикле не так много, как трио или квартетов, что обусловлено незримым присутствием Гейба в большинстве диалогов, превращающих их в трио. Один из немногих образцов – дуэт согласия Дианы и Дэна (ц. 36), «Как я могла забыть» (№ 27).

Наиболее интересны в мюзикле ансамблевые сцены «Всего лишь еще один день» (№ 2), «Кто сумасшедший» (№ 4), «Все будет хорошо» (№ 7), «Прими решение / Не дай мне упасть» (№ 13), «Финал: Свет» (№ 38). По организации они приближаются к рондальным формам, в которых роль рефрена выполняет мелодически яркий, «цепляющий» материал, поручаемый сольной вокальной партии, а роль эпизодов – дуэтные, диалогические или разговорные вставки. Завершаются такие сцены как правило кодой, объединяющих всех персонажей. Рефрен может исполняться одним и тем же персонажем, который «управляет» сценической ситуацией. Такова, к примеру, сцена сеанса гипноза (№ 13), которую проводит над Дианой Доктор Мэддэн – он поет один и тот же куплет «Прими решение» (т. 27; т. 49, т. 86, т. 113), после того как погрузил пациентку в сон. Этот рефрен чередуется с голосами (диалогами Натали и Генри, с попытками Натали безуспешно сыграть что-то на фортепиано (скрытая арка к № 3)). Второй тип рефрена – «переходящий» – выражает мысль, общую для разных действующих лиц. Таков рефрен сцены «Всего лишь еще один день» (№ 2), который поочередно поручается Диане (т. 2; 29), Натали (т. 53) и Дэну (т. 93).

Сцена «Лучше, чем прежде» (№ 23) иллюстрирует иной подход к форме, что обусловлено стремлением композитора передать ощущение постепенного возвращения воспоминаний к Диане, когда ей показывают семейные фотографии.

Она решена в виде контрастных разделов, в каждом из которых происходит сдвиг в новую тональность *F-dur – B-dur – H-dur – G-dur*, в то время как большинство сцен однотональны или содержат единственный тональный перелом (№№ 13; 33).

В роли связок между крупными сценами нередко выступают лаконичные номера, как к примеру № 11, «Доктор Рок», перед которым персонажи обсуждают нового психиатра Дианы; № 13, «Хороший результат», где на фоне инструментальной партии Доктор Мэдден ведет диалог с Дэном о лечении Дианы.

Среди особых композиционно-драматургических приемов следует отметить реминисценции или, точнее, репризы (*reprise*), как их обозначает в партитуре композитор – это часть номеров из первого действия, которые повторяются в конце второго, в частности «Все будет хорошо» (№ 7 и № 28), «Я жив» (№ 12 и № 31) «Прими решение / Не дай мне упасть» (№ 33), «Идеален для тебя» (№ 35), «Я тот» (№ 37). Они выполняют важные функции, иллюстрируя новое отношение к событиям (№ 28, 31) или разрешение ранее незавершенной ситуации (№ 35). Тем самым достигается психологизация и усиление ощущения процессуальности. Так, в первом действии сцена «Все будет хорошо» с многократным повторением начальной фразы в характере оживленного фокстрота воспринимается как стремление Дэна приободрить свое семейство и «мыслить позитивно». Во втором – на смену бодрости приходит отчаяние, что подчеркивает искаженная интерваллика (диссонансы) и появление модуляции из *Des-dur* в мрачный *b-moll*. В таких условиях повторение одной и той же реплики звучит как бредовая, навязчивая идея, становясь выражением безумия.

В свою очередь, радость Гейба (№ 12) от осознания того, что Диана не может его забыть, причем довольно кровожадная («Я питаюсь страхом, что прячется в твоих глазах»), сменяется страхом того, что его образ меркнет для Дианы (кластеры в начале, пение вполголоса в № 31). Аналогично

решается и развязка любовной линии Генри и Натали. Генри пытается добиться серьезного отношения Натали, но она неумолима, не считает его достойным (№ 5). Во втором действии (№ 35) мы понимаем, что девушка отвергает отношения потому, что боится повторения произошедшего в ее семье, боится сойти с ума, как ее мать и «бегать голой по улицам и истекать кровью» (тт. 32–37).

Стилистические параметры мюзикла Тома Китта раскрываются уже в композиторских ремарках, предпосылаемых каждому номеру, которые могут определять характер саунда – рок, кантри, поп, фолк, «клубный грув» (*club groove*) или музыкального образа, характера исполнения – «ласково» («*tenderly*»), «энергично» («*with energy*»), «жизнерадостно» («*bouncy*»), «призрачно, печально» («*ghostly, sad*»), «активно», «с движением» «драйвово» («*driving*»), «гипнотично», «завораживающе» («*hypnotic*»), «несколько шокированно» («*somewhat in shock*»), «навязчиво» («*hauntingly*»). В них проступает стремление к жанрово-стилистическому разнообразию, определенный эклектизм. Несмотря на то, что это «рок мюзикл», Т. Китт не выходит в сферу острой экспрессии, которая характерна для многих современных стилей, воплощающих образы отчаяния и глубокой депрессии (как к примеру, *doom metal*), с их использованием экстремальных типов вокала (гроул, скрим) или максимального искажения гитарных партий, оставаясь в довольно шаблонных стилистических рамках, что не позволяют композитору достичь яркого драматизма.

Указанные композитором типы саунда диктуют выбор того или иного ансамбля или тембров (перегруженный или чистый звук гитары), разнообразные ударные (джембе, колокольчики, вибрафон) струнные – солирующая скрипка, как правило, создающая кантри-колорит, или группа струнных, фортепиано.

Особую роль тембры играют в воплощении «фантастической» сферы мюзикла, связанной с образом Гейба. Его появление «иницируется»

особым инструментом – музыкальной шкатулкой, которая осталась у Дианы как память об умершем ребенке. В завершении второго действия (№ 27, «Как я могла забыть?») мы узнаем, что эту шкатулку родители «включали» маленькому Гейбу, однако звучит она задолго до «объяснения» – уже в № 14, «Мне приснился танец». Шкатулку имитируют синтезатор с тембром колокольчиков, колокольчики, фортепиано. Возвращение «темы шкатулки» происходит в № 15 – она выступает символом призрачного, манящего мира, в который своим нежным фальцетом манит Диану Гейб. Она же служит «напоминанием» об умершем сыне (№ 20, «Песня забвения»), ускользающем от Дианы после электрошоковой терапии (она утрачивает ряд воспоминаний). В двух номерах тембры колокольчиков и фортепиано дополняются вальсовой темой, которая реализует идею музыки, звучащей из шкатулки – в виде «скерцозного вальса» (*Jagged waltz*) в № 14 или «сломанного вальса» (*Broken waltz*) символизирующего искаженное воспоминание о сыне, которое постепенно возвращается к Диане, когда она открывает музыкальную шкатулку – в № 26, «Музыкальная шкатулка» (т. 13). В этом можно видеть связь с лейтмотивными принципами. Однако, здесь лейтмотив не сопровождает предмет в начале, а потом уже функционирует самостоятельно, как это было, скажем, у Р. Вагнера, а поначалу выступает в символическом значении, а потом уже связывается с конкретным предметом.

В результате музыкальная партитура, которая, по мнению Р. Марера, служит «личным напоминанием автору об общей тупости <...> жанра поп-рока» [10], оказывается богатым источником разнообразных исследовательских открытий, только часть из которых была освещена в данной статье.

Они не только служат подтверждением композиторского мастерства и изобретательности Т. Китта в рамках ограниченных средств, но иллюстрируют связь принципов драматургии и композиции с музыкальным театром «серьезной музыки»:

- преодоление замкнутости сольных номеров через объединение их диалогами или дуэтами, что сообщает им динамизм;
- сочетание контраста и повторности в рондальных композициях сцен, что придает им целостность и позволяет композитору выстраивать длительные взаимодействия персонажей;
- индивидуальный подход к структуре сцены, в соответствии с сюжетным поворотом (сцена с «возвращением памяти» Дианы);
- особая роль повторения номеров (реприз), которые не только выявляют арочность, скрепляющую композицию мюзикла, но и служат развязкой ранее неразрешенных ситуаций, показывая изменения в состоянии персонажа и его отношения к ситуации, что обуславливает психологизацию музыкального текста;
- обращение к лейтмотивной технике – у «призрака» Гейба есть свой собственный лейттемп (колокольчики), который сопровождает связанные с его появлением и активным действием сцены, своя тема (вальс) и предмет – «музыкальная шкатулка», становящаяся символом призрачного мира, который влечет уставшую от страданий Диану.

Все это подтверждает, что, несмотря на коммерческую природу, явление бродвейского мюзикла XXI, представляет собой интересный материал для дальнейших исследований.

References:

1. Andrushchenko E. Yu. Sinteziruyushchie tendencii v myuzikle i rok-opere vtoroj poloviny – nachale XXI veka i tvorchestvo E. Llojda-Uebbera: avtoref dis. dokt. iskusstvovedeniya: – Rostov-na-Donu, 2020. – 44 s.

2. Bobrova M. S. Otechestvennyj myuzikl i rok-opera v kontekste zhanrovyh vzaimodejstvij v muzyke vtoroj poloviny XX – nachala XXI veka: avtoref. dis. kand. iskusstvovedeniya. – Rostov-na-Donu, 2011. – 23 s.
3. Prazdnova O. S. Brodvejskij myuzikl XXI veka i ego zhanrovo-stilisticheskie osobennosti. Uspekhi sovremennoj nauki i obrazovaniya. *Iskusstvovedenie*. 2016. – № 7. – T. 2. – S. 143–147.
4. Caharova A. Muzykal'nyj teatr Endryu Llojd Uebbera: zhanrovo-stilevye modeli massovoj i akademicheskoj muzyki: avtoref. dis. kand. iskusstvovedeniya: 17.00.02 – muzykal'noe iskusstvo. – Moskva, 2008. – 26 s.
5. Sozavisimost'. Aleksej Hmelev. Klinicheskij psiholog i kouch URL: <https://www.allforeasylife.ru/sozavisimost/> (data obrashcheniya: 26.06.2020).
6. Brantley Ben, There Amid the Music, a Mind Is on the Edge. URL: <https://www.nytimes.com/2008/02/14/theater/reviews/14normal.html> (data obrashcheniya: 26.06.2020).
7. Solas Damien. Musical Dramaturgy. *The Oxford Companion of Opera* /ed. Helen Greenwald, – Oxford: Oxford University Press, 2013. – P. 177–205.
8. Gray Margaret Review: In this 'Next to Normal,' the message is loud but not clear. *Los Angeles Times*, 2016. URL: <https://www.latimes.com/entertainment/arts/la-et-cm-next-to-normal-review-20160826-snap-story.html> (data obrashcheniya: 10.06.2020).
9. Leah Stacy. She's not there. URL: <https://www.rochestercitynewspaper.com/rochester/shes-not-there/Content?oid=11407397/> (data obrashcheniya: 10.06.2020).
10. Maurer Roy. Next to Normal, a triumphant performance and all-out production can't mask a generic score. URL: <https://dctheatrescene.com/2020/02/01/review-next-to-normal-in-the-kennedy-centers-broadway-center-stage/> (data obrashcheniya: 10.06.2020).
11. Miller Scott. Inside Next to Normal: background and analysis. URL: <http://www.newlinetheatre.com/n2nchapter.html/> (data obrashcheniya: 10.02.2020).
12. Next to Normal. By Time Out editors. URL: <https://www.timeout.com/newyork/theater/next-to-normal/> (data obrashcheniya: 10.06.2020).
13. Next to Normal: Study Guide. Alliance Theatre October 17-November 11, 2012. – 31 p.
14. Schedule of Upcoming and Announced Broadway Shows URL: <https://www.playbill.com/article/schedule-of-upcoming-and-announced-broadway-shows-com-113677/> (data obrashcheniya: 10.06.2020).
15. The 50 Best Musicals of the 21st Century ... So Far... Broadway, Editorial. URL: <https://www.onstageblog.com/columns/2016/2/9/the-top-50-musicals-of-the-21st-centuryso-far-1/> (data obrashcheniya: 10.06.2020).

<https://doi.org/10.29013/EJA-20-2-79-82>

*Androsova Daria Vladimirovna,
Doctor of Study of Art, Professor
of the Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music
E-mail: dashaelena@gmail.com*

*Markova Elena Nikolaevna,
Doctor of Study of Art, Professor
of the Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music
E-mail: dashaelena@gmail.com*

ABOUT ACTUAL CORRECTING OF THE SENSE IN FIRST PIANO CONCERTO OF A. GLAZUNOV

Abstract. In given study are chosen actual for time of the making the product epochal and national styleo-genre signs, became claimed in contemporaneity of postmodern-postwanguard, noted devil of neosymbolism, for the reason indications of the place of the composer in style “polyphony” of music to XX–XXI century.

Keywords: actual correcting of the sense of the music, neosymbolism, postmodern- postwanguard, style in music, genre of the concerto for piano and orchestra.

*Андросова Дария Владимировна,
Доктор искусствоведения, профессор
Одесской национальной музыкальной академии имени А. В. Неждановой
E-mail: dashaelena@gmail.com*

*Маркова Елена Николаевна,
Доктор искусствоведения, профессор,
Одесской национальной музыкальной академии имени А. В. Неждановой
E-mail: dashaelena@gmail.com*

ОБ АКТУАЛЬНОЙ КОРРЕКЦИИ СМЫСЛА ПЕРВОГО ФОРТЕПИАННОГО КОНЦЕРТА А. ГЛАЗУНОВА

Аннотация. В данном исследования выделены актуальные для времени создания произведения эпохальные и национальные стилево-жанровые признаки, ставшие востребованными в современности постмодерна-поставангарда, отмеченной чертами неосимволизма, что сделано с целью обозначения места композитора в стилевой «полифонии» музыки XX–XXI столетий.

Ключевые слова: актуальная корекция смысла музыки, неосимволизм, постмодерн-поставангард, стиль в музыке, жанр концерта для фортепиано.

Актуальный смысл традиционалистской стилево-жанровой позиции наследия А. Глазунова задан типологизирующей установкой выражения в культурно-художественном пространстве современности,

отмеченном в поставангардном неосимволистском [см. 10, 99–134] стилевом раскладе опорой на те «прерафаэлевские» принципы, которые питали еще в середине XIX столетия символистские открытия Д. Россетти, У. Морриса и др. [5, 36–42]. В контексте двухвекторной парадигмы стиля XX ст., представившего «контрастную полифонию» традиционализма и модерна/авангарда, художественно-самозначимой и прикладной масс-культурной сфер, произведения А. Глазунова выделяются принадлежностью к традиционалистскому крылу стиливых разделений, что не исключает отдельных промодернистских, особенно просимволистских выразительных демонстраций как реакции на «дух времени» [4].

Аналогичные проявления находим у великих представителей традиционализма XX в. – С. Рахманинова, С. Барбера, Дж.-К. Менотти и др., подобно тому как у модернистов-авангардистов наблюдаемы постоянные ссылки на отдельные приемы музыкальной классики. В этом плане показательна значимость в модерне XX в. неоклассицизма-необарокко И. Стравинского и П. Хиндемита, у которых жесткость экспрессионистско-примитивистских реминисценций соединена с демонстративным цитированием классически-нормативных компонентов.

Фортепианные концерты А. Глазунова долго были в забвении по идеологическим причинам (Второй концерт посвящен Николаю II и построен на развитии мелодики гимна «Боже, царя храни»), но более по эстетическим: их лирико-созерцательный тонус, рожденный символистской остротностью 1910-х годов, совершенно не вписывался в агрессивно-динамический настрой авангарда-1 («новая молодежь» 1920-х) и авангарда-2 («молодежная волна» 1960-х). И только «неосимволистские» тенденции полистилистики поставанагарда/постмодерна и идеологические метаморфозы постперестроечных заявок позволили возродить к исполнительской жизни (вспомним асафьевскую формулу: «жизнь

музыкального произведения – в исполнении...» [2, 264]) великие сочинения А. Глазунова, столь много сделавшего для развития высокого искусства в Украине и в Одессе в особенности.

Творчество А. Глазунова неоднократно становилось предметом музыковедческого осмысления, в том числе это книги М. Ганиной, А. Крюкова, немецкое издание Д. Гойови [4; 7; 14], а также разработки последних лет О. Владимировой, Н. Лазаренко, В. Лелеко [3; 8; 10] и др. Однако нигде Первый фортепианный концерт не выступает средоточием показательных сторон наследия композитора и его своеобразного пианистического дара, в работах О. Владимировой, Н. Лазаренко не фиксируется касание модерна в запечатлении «духа эпохи» в совокупном традиционалистском проявлении А. Глазунова в качестве актуального самим совмещением этих стилистических антитез.

Целью данного исследования выступает выделение актуальных для времени создания произведения эпохальных и национальных стиливожанровых признаков, ставших востребованными в современности постмодерна-поставангарда, отмеченной чертами неосимволизма [13, С. 99–134]. Это сделано с целью обозначения места композитора в стиливой «полифонии-гетерофонии» музыки XX–XXI столетий, поскольку в XX в. традиционализм и модерн/авангард сосуществовали, не смешиваясь, а также в принципиальной отчужденности проходили пути художественно-самозначимой и прикладной масс-музыкальной сфер, однако «стирание» этих противоположностей обнаруживается в переходе от XX к XXI столетию. Методологическую основу составляет историческая герменевтика работ Б. Асафьева, Ж. Кассу, А. Лосева [2; 6; 11], а также разработки авторов данного очерка [1; 13, 99–134]. Научная новизна работы – в представительстве актуального для 1910-х годов смысла и структур исследуемого произведения, осознаваемых в аналогиях, осуществленных композитором и складывавших-

ся на уровне музыкальной интуиции, открытой к «зову времени».

Первый фортепианный Концерт А. Глазунова поражает «двойным свечением» его структурных аналогий. Во-первых, его раскидистая двухчастная конструкция образует свободную параллель к грандиозной двухчастности Восьмой симфонии Г. Малера, одновременно предвосхищая «сжатый» вариант первой в Камерной симфонии op. 21 А. Веберна. Но если Симфония Г. Малера была реальным качеством воздействия на воображение Глазунова (за сочинениями австрийского поклонника творчества П. Чайковского, а на последнего демонстративно опирался в своих композициях наследник кучкизма А. Глазунов, в России следили), то сочинение А. Веберна было в перспективе. Однако поразительно совпадение концепции сочинений А. Глазунова и А. Веберна: у обоих во второй части их произведений стоит Тема с вариациями, жанровый смысл которой соотносится непосредственно с образцами ранней сонаты.

В данном случае показательно совпадение (оно более явственно обнаруживается у Глазунова) с планом Сонаты № 7 из 10-ти ранних Сонат Й. Гайдна (которые не были опубликованы в начале XX века). Данное совпадение указывает на принцип мыслительных установок российского автора: к раннеклассицистским истокам сонаты, в которых грань сонаты-сюиты была прозрачной и явно соотносилась с церковной сонатной продукцией. Последняя ограждена была от драматических антитез, восторжествовавших впоследствии в сонатах и концертах, сочиненных авторами, для которых храм искусства был выше сакральных ценностей церкви. Славильный гимнический тонус явно преобладает у Глазунова – и это уже не существенно, было ли непосредственное обращение к ранневенским образцам сонаты или это обнаружил слух гения, осознававшего сдвиги от театральных антитез к экстатической монологичности XX, ведшей к творческим

вехам вступившего в права века Научно-технической революции.

В целом в Концерте преобладает тот принцип «преодоления драматизма», который заявлен был «Симфоническими вариациями» С. Франка, в которых скрытая программа (Фурии – Орфей) складывалась в принятие всеблагой проповеди Красоты, отражая протонеекласическое видение монологизации диалога. А это касалось и музыки И. Брамса, и М. Рegera, а также сообщало высокий эмоциональный позитив экстатике А. Скрябина.

Показательна эмблематика тональности f-moll, которая составила «точку отталкивания» для А. Глазунова и которая сопряжена с драматизмом «Appassionata» Л. Бетховена. Однако не забываем и о Симфонии вышеупомянутого С. Франка, единичность заявки жанрового качества которой у композитора возвращает первоначальный церковный смысл этой жанровой типологии. В Симфонии С. Франка, основная тональность которой обозначена названием (Симфония d-moll), имеется также опора на f-moll/F-dur в качестве составляющих тоникальный комплекс параллельно-одноименных тональностей. Тем самым представлено переосмысление тональной символики, дающей новые смыслы в контексте религиозного возрождения грани XIX и XX веков.

Монументальная двухчастность Концерта А. Глазунова также демонстрирует расширительное понимание тоникального комплекса произведения, поскольку f-moll представлен в единстве с параллельно-одноименными F-dur – Des-dur/cis-moll/E-dur. Использование сложно-составного показателя вышеназванного тоникального образования создает «скрытую цикличность» поэмого типа в Теме с Вариациями второй части, совмещающей функции средней части (и даже средних частей) цикла – и финала. Тональный уровень Des и cis, A и As представляют Тему и 8 из 9-ти Вариаций, тогда как Вариация IX восстанавливает тоникальность F.

Указанные медиантовые соотношения ($f - Des/F$) тональных центров I и II частей Концерта создают показательные для эпохи символизма «стертые» признаки функциональных соотношений, поскольку, являя контраст ладово-высотный, одновременно демонстрируют втянутость этих тонально-ладовых взаимодействий в круг расширительно трактуемой тоникальности одноименно-параллельно-однотерцового комплекса, в данном случае $f/F-E/C/Des/cis-A/As$. Из этого следует слабая выявленность сонатного композиционного членения I части, «поглощение» ее строфичностью-вариантностью, а во II части выписанность Темы с Вариациями, где благодаря разновысотным выстраиваниям Темы и I–IV, V–VI, VII–VIII и IX Вариаций, создается аллюзия к поэмно-сонатным принципам изложения.

Показательно авторское переложение Концерта для двух фортепиано, что указывает на компенсативность, но не на соревновательную альтернативность фортепианной и оркестровой партий: очевидна оглядка на барочную облигатную концертную композицию. Причем, названный облигатный акцент в трактовке концертного жанра делался и романтиками (см. Концерты Ф. Шопена, Ф. Мендельсона для скрипки и фортепиано, скрипичные Концерты А. Вьетана и т.д.), работавших на грани романтизм – бидермайер, что их отличало от «неистового» романтизма Ф. Листа. Их «облигатность» – ближе к драматизированному лиризму сопоставлений субъективированного и объективированного его проявлений.

«Облигатность» А. Глазунова иная, она состоялась в русле наиндивидуального лиризма, завещанного лирикой церковных композиторов типа А. Вивальди, И. С. Баха: это – типизированная лирика, которая органично вылилась в лирику вариантного обнаружения гимна «Боже, царя храни» в его Втором фортепианном концерте. Темы его Первого концерта содержат множественные признаки тем-символов религиозно-церковного происхождения, наполнены

скрытой полифонией, которая есть сама по себе знак церковности. И в этом – «печать» XX века, торжество «деиндивидуализированных» персонажей И. Стравинского и «объективной» лирики С. Прокофьева, «космически-Вселенского» лиризма А. Скрябина и О. Мессиаана.

Первый концерт для фортепиано с оркестром посвящен Л. Годовскому [14, 157], польскому пианисту, мировое признание которого определило его лидерство в пианистическом мире Вены в 1909–1914 гг. Это была линия просалонного пианизма, наследовавшая традиции школы И. Гуммеля, в русле которой сформировался Г. Нейгауз. Данное посвящение ориентирует на связь с «легким» пианизмом, избегавшего «драматических единоборств» солиста и оркестра в духе «соревновательности» этого рода у Ф. Листа.

Исходная тема Концерта, она же главная партия сонатных отношений композиции *Allegro moderato* I части, проходит у оркестра – и только у оркестра на протяжении всей этой части. Первый ее показ – в басовом регистре, в унисонной фактуре, что ассоциирует с православно-церковным певческим колоритом. Тема эта – колорированный вариант *catabasis passus duriscuelus*, то есть нисходящая последовательность в «жестком» хроматическом преломлении, что символизирует Покаяние-Раскаяние в слезном стратотерпении. Темы, выстроенные на *catabasis*, множественны в XIX в., возможно, это парадигмальный показатель мелодики романтического столетия. Однако, в соединении с романсово-аризонными интонациями, они создают у Дж. Верди, Р. Вагнера, П. Чайковского, Ж. Бизе и многих других особого рода индивидуализированные преломления данного церковного образа.

У А. Глазунова такая последовательность представлена в «чистоте» типологии унисонно-мелодической моторики, с выделением «полетной» ритмики пунктирных ритмических фигур, воплощающих мужское начало музыкального выражения. Этот «маскулинный» заряд главной

партии составляет типологический показатель начальной темы сонатного Allegro – но унисонность и нагруженность pedalными звучаниями, полифонизирующими фактуру, гиперболизируют показатель типовой-церковного выражения.

Есть еще один символ, который в анализах данного сочинения не выделен: начальный секундовый мотив с «малосекундовым трением» по вертикали (тт. 1, 2 и т.д.), что заставляет остро слышать данную символическую фигуру. И это соотношение e-f-es, что напоминает цитату из средневекового круга музыкальных символов mi-fa-mi (miseria-fames-miseria – «нищета-голод-нищета» [9, 198–199], речь идет о скудости Духа). Однако отмеченная «неточность» цитирования (e-f-es, а не e-f-e) знаменательна: порочный круг надломлен, инерция Покаяния вводит в Закон. В оркестре подаваемая главная партия звучит сурово и одновременно объективированно, она вне персонификации «рока» или иных романтических «антропоморфных анимизаций» Закона.

Вступление фортепиано привносит гимническую нарядность в представление материала главной партии, а славильная арпеджированность фактуры выделяет некоторое принципиальное изменение в мелодико-фактурном комплексе. Это остановка на e^3 (т. 11), что заставляет услышать опору нижнего голоса на c^1/c^2 , высотность которого образует начало следующего мотива (конец т. 11). А в результате «прочерчивается» фигура обращенного Креста $e^3 - f^3 - c^3 - des^3$, указывая путь Спасения. Напоминаем, что в период сочинения произведения в Петербургской консерватории активизировалось внимание к «богоискательству», к библейской тематике, приведшее к постановке спектакля «Царь иудеев» о мученичестве Иисуса Христа в 1912 г. [14, 106].

Дважды (тт. 11–12 и 13–14) проводится указанный мотив-символ, открывающий страстную «проповедь» фортепианного соло (тт. 11–30), которое завершается исходным мелодическим

мотивом, дающим типовое запечатление Крестной фигуры $f^3 - e^3 - g^3 - c^1$ (тт. 29–30).

Следующий этап экспозиции – песенно-гимнически подаваемая связующая (тт. 31–79), пространность изложения которой составляет традицию концертной формы, как и тональная характеристика «перевода» звучания из основной в тональность побочной партии, в данном случае в однотерцовую к f-moll тональность E-dur. Это снова фортепианное соло, с осторожным подключением pedalных звуков у оркестра (от т. 49).

Тематическое наполнение связующей – это буквально «связывание» мотива catabasis оркестровой темы главной партии и фигуры Креста из «проповеднической» темы фортепиано: мелодический ход, открывающий тему (тт. 33–34), имеет нисходящую линию catabasis (но в диатонизированном варианте), тогда как развивающий первую восходящий мотив тт. 35–36 явно ориентирован на anabasis, то есть на символ души, восходящей к Небу. А в совокупности вырисовывается «ломанная» фигура мелодических устоев, которая, опять-таки, делает узнаваемым мелодический канон Креста – см. устои $c^2 - f^1 - es^3 / as^3 - g^3$ (тт. 33–36). Завершается связующая оркестровым резюме – на диатонизированном варианте catabasis начальной темы (тт. 74–79).

Побочная партия, как отмечалось выше, в E-dur, и вновь выдвигается фортепианное соло (оркестр вступает спустя 6 тактов от начала темы (т. 86)). А в основе ее – ход anabasis, подготовленный вторым мотивом связующей, но который является структурным обращением, смыслово сопряженным с темой Покаяния как основы Возвышения души, символизируемой фигурой anabasis. Только в пределах побочной эта фигура Возвышения представлена терцовой последовательностью нонаккорда (h-dis-fis-a-cis, см. тт. 80–81), что соотносит музыку этой темы с терцовыми «цепями» лирических тем Э. Грига, в частности, с нонаккордовой последовательно-

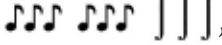
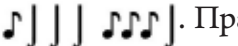
стью вступительного инструментального мотива к Песне Сольвейг из пьес к драме Г. Ибсена.

Здесь вспоминается характеристика «стиля вечеров» 1900-х, отмеченная И. Северяниным («... Весь я в чем-то норвежском! Весь я в чем-то испанском!...») в его «омузыкаленном» стихе «Увертюра» («Ананасы в шампанском...») (об этом специально [12, 145]). Символ идеальной женственности – это Сольвейг, а тема побочной, даваемая *Più lento*, в фактуре песенно-хорального склада и в тональности *E-dur*, символизировавшая «идеальное состояние» у романтиков (см. образы идеальных героинь Дж. Верди, Джильда в «Риголетто», Азучена в «Трубадуре», Дездемона в «Отелло», др.), явно ориентирована на женственно-лирическое типовое проявление. И при этом даваемое в динамике Восхождения души (см. подъем мелодии из первой в четвертую октаву в тт. 80–87).

Темповое «сгущение» (*Poco più mosso*, от т. 113) привносит экстагическое напряжение в подачу названного образа, закрепляемое *Più mosso* заключительной партии (т. 135), в завершение которой тема побочной звучит у оркестра гимнически-декларативно (тт. 151–155).

На гребне подъема побочно-заключительного комплекса – начинается фаза разработки (*Tempo I*, т. 159): первая тема главной партии, звучащая у оркестра, исходный значимый мотив подает – в фактуре опоры на нонаккорд от *C*, то есть в продолжение лирического экстаза побочной. В разработке в сокращенном виде показаны в оркестровом и «сглаженном» виде (отсутствует диалогизация оркестр – солист) главная-связующая, затем заключительная и побочная – без темповых противопоставлений, с выходом на сферу *As* (от т. 223), после чего вводится реприза (от т. 269, *Meno mosso*) – на связующей партии, представляемой оркестром под гимническую пассажность фортепиано. Представленное описание констатирует принципиальную сближенность разработочного и репризного проведений тем.

Вновь в *As-dur* представлена побочная (реприза не содержит «репризного» качества утверждения основного тонального ориентира), в оркестре (*con moto*, от т. 285), в «механике» кантово-хоральных проведений, приводимых к заключительной (от т. 301). А на уровне репризы-коды (от т. 325, *Tempo I*) появляется первая тема главной партии в *f-moll*, но на педали *Des*. А резюмирующим и бурно подхватываемым в пассажах фортепиано оказывается вновь связующая с ее диатонизированным *catabasis* (*Più mosso*, от т. 340). Итоговым же оказывается (см. тт. 358–359) все же – мотив *catabasis*, данный в виде нисхождения тонических аккордов от четвертой до малой октавы: идея Покаяния, смягченная участием женского идеального начала, восторжествовала (заметим, точно такими же аккордами завершится и вторая часть Концерта).

Вторая часть превышает объем первой, чем напоминает отчетливо конструкцию Восьмой симфонии Г. Малера. Тема выстроена на мелодической последовательности *anabasis*, как и в начале I части, тема представляема в оркестре, в его низком регистре, соотносимом с мужским пением в православном храме. Тональность *Des-dur* подготовлена проведением репризы *Allegro moderato* в основном *f-moll*, но на педали *Des*. При отмеченности размера в 3/8 ритмическая основа содержит явные признаки переменности размера, напоминающей актуальные для начала XX в. испанизмы модерна (см. у вышецитированного И. Северянина: «... Весь я в чем-то норвежском! Весь я в чем-то испанском!»). Если для ритмики популярных тогда криолий показательны последовательности , то в Теме II части получаем: . Правда, это касается только 1–14 тт. изложения темы, поскольку от 15 т. тема звучит в привычном движении на 3/8.

Вариации I и II следуют преимущественно в фортепианной партии, составляя продвижение по регистрам с охватом достаточно широкого

объема звучания в сравнении с «басовитостью» Темы. Вариация III отмечена как «Героическая», демонстрируя реплики оркестра и фортепиано в драматизированном диалогическом ключе листовской соревновательности, причем, с прева-лированием к концу пьесы фортепианной партии. Вариация IV – «Лирическая» – выделяет солиста, в определенной аналогии к фактуре Ф. Шопена. Так проступает еще одна творческая параллель: к «Карнавалу» Р. Шумана, с выделением парных образов-антитез в Вариациях. И если I Вариация предстает как «диатоническая», а II по названию «Хроматическая»; III как «Героическая»-листовская, а IV «Лирическая»-шопенистская, V «Интермеццо» в духе фактура Й. Брамса, а VI «Quasi una fantasia», жанровый тип которой соотносит с «Лунной» сонатой Л. Бетховена, наконец, VII и VIII как Мазурка и Скерцо, утверждающих знаковые жанровые показатели творчества Ф. Шопена и Ф. Листа.

Как отмечалось выше, тонально-высотное дифференцирование Вариаций привносит в их образность и структуру признаки поэмого «сжатого» цикла, выделяя в качестве репризы композиции в целом Вариацию IX, которая утверждает основную тональность в варианте одноименного мажора – в F-dur и с цитированием тем I части

(главная партия от т. 416 в d, побочная партия от т. 423 в F). При этом Вариации I–VIII выстроены в тембрально-организационной уподобленности: первенствует фортепианное соло с последующим «подхватом» оркестра. IX Вариация восстанавливает тембрально-фактурную типологию Темы Вариаций – и начала Концерта: базовый образ представлен в оркестре, фортепиано обеспечивает пассажно-фиоритурную нарядность показа тем.

Герменевтический аспект интонационного подхода позволил выявить глубокую оригинальность А. Глазунова в его Первом фортепианном концерте в его параллели к «богоискательским» же сочинениям Г. Малера (Восьмая симфония), К. Дебюсси («Мученичество св. Себастиана»), А. Скрябина (выстраивание после 1911 г. Мистерии) и др. А. Глазунов углубил тенденцию сближения с духовной первоосновой концертного жанра, как это намечено в творчестве П. Чайковского и реализовано у С. Рахманинова. И как это принято в духовных мистериальных жанрах, канонической-типовое, церковное сочетается с обиходно-бытовым: элементы касания невежских-испанских типологий в представлении тем-образов Концерта, в принципе, решенных на основе духовно-типологических мотивов.

References:

1. Androsova D. Simvolizm i poliklavirnost' v fortepiannom ispolnitel'stve XX v. Monografiya. – Odessa, Astroprint, 2014. – 400 s.
2. Asaf'ev B. Muzykal'naya forma kak process. – Moskva-Leningrad, Muzyka, 1973. – 379 s.
3. Vladimirova O. A. Glazunov v vospominaniyah pevca A. Davydova (publikaciya i kommentarii O. Vladimirovoj // Muzykal'nyj zhurnal Evropejskogo Severa – № 1. 2015. – Cherepovec, 2015. – S. 27–35.
4. Ganina M. A. K. Glazunov. Zhizn' i tvorchestvo. – Leningrad, 1961. – 96 s.
5. «Duh svoego vremeni» Der Geist seines Zeit. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Duh_vremeni. Hegel G. The Lectures on histories of philosophy ... see “Spirit of its time”.
6. Kassu Zh. Enciklopediya simvolizma: Zhivopis', grafika i skul'ptura. Literatura. Muzyka / Zh. Kassu, P. Bryunel', F. Klodon i dr.; nauch.red i avt.poslesl. V. M. Tolmachev; per.s fr. – Moskva, Respublika, 1999. – 412 s.
7. Kryukov A. Aleksandr Konstantinovich Glazunov. – Moskva, Muzyka, 1966. – 108 s.

8. Lazarenko N. Neoromantizm stilevyh pokazatelej fortepiannogo tvorchestva A. Glazunova // Naukovi zapiski, – № 1. 2016. – Sumi, 2016. – S. 19–25.
9. Levaya T., Leont'eva O. Paul' Hindemit. – Moskva: Muzyka, 1974. – 448 s.
10. Leleko V.A.K. Glazunov. Lichnost' i tvorchestvo // Vestnik Akademii russkogo baleta imeni A. Ya. Vaganovoj. – № 4. 2015. – S.- Peterburg, 2015. – S. 92–96.
11. Losev A. Problema simvola i realisticheskoe iskusstvo. – Moskva, Iskusstvo, 1976. – 367 s.
12. Markova E. Intonacionnost' muzykal'nogo iskusstva. – Kiev, Muzichna Ukraïna, 1990. – 182 s.
13. Markova E. Problemy muzykal'noj kul'turologii. – Odessa, Astroprint, 2012. – 164 s.
14. Gojowy D. Alexander Glasunow. Sein Leben in Bildern und Dokumenten. Unter Einbeziehung des biographischen Fragments von Glasunows Schwierigersohn Herbert Günter. München: Paul List Verlag GmbH & Co.KG, 1986. – 160 S.

<https://doi.org/10.29013/EJA-20-2-87-94>

*Pivtoratska Lesia Mykolayivna,
Postgraduate student, Department of Music Theory
at Kharkiv National University of Arts
named after I. P. Kotlyarevsky Kharkiv, Ukraine
E-mail: lesya.gerasimenko1602@gmail.com*

POETICS OF SACRED IN MODERN MUSICAL SHEVCHENKIANA (ON THE MATERIAL OF WORKS ON THE TEXTS OF "PSALMS OF DAVID")

Abstract. The article deals with the works of modern Ukrainian composers to the texts from the poetic cycle "Psalms of David" by T. Shevchenko. The research focused on the comparative analysis of the signs of the sacred in the musical and the poetic Shevchenkiana.

Keywords: poetics of sacred, musical Shevchenkiana, "Psalms of David" by T. Shevchenko, Ukrainian composers.

*Пивторацкая Леся Николаевна,
аспирантка кафедры теории музыки,
Харьковского национального университета искусств
имени И. П. Котляревского
E-mail: lesya.gerasimenko1602@gmail.com*

ПОЭТИКА САКРАЛЬНОГО В СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ШЕВЧЕНКИАНЕ (НА МАТЕРИАЛЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ НА ТЕКСТЫ «ДАВИДОВЫХ ПСАЛМОВ»)

Аннотация. В статье рассмотрены произведения современных украинских композиторов на тексты из поэтического цикла «Давидовы псалмы» Т. Шевченко. Осуществлен компаративный анализ признаков сакрального в музыкальной и поэтической Шевченкиане.

Ключевые слова: поэтика сакрального, музыкальная Шевченкиана, «Давидовы псалмы» Т. Шевченко, украинские композиторы.

Сакральное – один из главных смысловых центров притяжения в творчестве Т. Шевченко. Глубинное воздействие сакрального проявляется в многообразном использовании поэтом различных религиозных мотивов, сюжетов, образов, символов и свидетельствует о глубинном значении Священного Писания в мировоззрении Кобзаря. «Цитирование Библии – характерная чер-

та, присущая литературному языку поэта, яркая особенность его авторского стиля» [1, 51]. Библейская тематика присутствует во многих произведениях поэта (Например, поэмы «Мария», «Неофиты», «Подражание 11 псалму», «Осия. Глава 14»), однако наиболее полно и концентрированно духовная сущность Писания выражена в цикле «Давидовы псалмы» (поэтическом

переложении Псалтири), в котором Т. Шевченко создал высокий патетический стиль нового литературного украинского языка.

Лингвостилистическое оформление сборника «Давидовы псалмы» имеет ключевое значение в выявлении специфики воплощения сакрального («священного») в творчестве Т. Шевченко. Ведь, по определению Ю. Григорчук, «поэтика сакрального – система творческих принципов и художественных средств, с помощью которых в литературном произведении объективируются сакральные смыслы» [4, 75]. Сакральное может проявляться на разных уровнях архитектоники литературного произведения, в том числе через тематику, образы героев, систему жанров, метафоризацию, религиозные концепты и т. п.

Понятие «поэтика» охватывает достаточно широкое семантическое поле. Большинство литературоведов толкуют его как науку о строении и способах организации литературного произведения. Отметим, что в музыковедении словосочетание «музыкальная поэтика» в одних случаях роднится с литературоведческой трактовкой (Н. Гуляницкая, Т. Тесля, Н. Беличенко), в других, – граничит с понятием «композиторский стиль» (А. И. Самойленко) или связано с семантикой (В. Немковская, А. Полищук).

В данной статье под поэтикой произведения мы подразумеваем систему принципов его художественной организации. Так, в поэтике цикла «Давидовы псалмы» Т. Шевченко выделяем следующие составляющие: общая композиция сборника, драматургические особенности, главные образные сферы, характерные черты языка, стилистика, версификация.

Несмотря на то, что тема религиозно-философских мотивов в поэзии Кобзаря неоднократно привлекала внимание литературоведов, поэтика сакрального в музыкальной Шевченкиане является практически неисследованной областью, что и определило актуальность данной статьи.

Целью работы является описание специфики претворения принципов стихосложения и семантических особенностей сакральной поэзии Т. Шевченко в музыке современных украинских композиторов. Также одной из задач статьи является сравнительная характеристика поэтики сакрального в литературе и музыке в целом.

Научная новизна работы заключается в том, что она представляет собой единственную на сегодняшний день попытку дифференцированного рассмотрения признаков сакрального в «Псалмах Давида» Шевченко и в музыке на тексты из данного цикла. Кроме этого, результаты наших наблюдений могут быть экстраполированы на другие исследования композиторского духовного творчества.

Интерпретация религиозных мотивов в поэтическом творчестве Т. Шевченко интересовала многих украинских литературоведов (например, Г. Грабовича, О. Забужко, И. Даниленко, Т. Вильчинскую, И. Огиенко, Н. Слухай, Е. Сверстюка и др.) Обращая внимание на концентрацию творческой мысли Т. Шевченко в сфере сакрального, исследователи поразному толкуют многообразие семантических коннотаций сакрального в его творчестве. Одни объясняют эту особенность не столько тематической связью с Библией, сколько «глубинными структурами мышления поэта» [3, 182], другие отмечают проповеднические способности поэзий Т. Шевченко, религиозную подоплеку и «керигматический» характер его поэтической речи [9, 38]. Некоторые ученые акцентируют внимание на тождественности понятий «сакральность» и «святость» в творчестве Кобзаря. Наконец большинство исследователей сходятся во мнении, что Т. Шевченко – основатель духовного, этического начала в украинской литературе.

Термин «сакральное» в переводе с латинского языка означает «... священный, святой, тот, что вызывает благоговейное уважение...» [5, 891]. Начиная с XX века сакральное выходит за преде-

лы исключительно религиозного дискурса. Теперь к сакральным явлениям относят не только религиозно-мистическое или иррациональное (культ, религиозные ценности, личности и вещи, которые были посвящены), но и то, что воплощает высокодуховные идеи и образы.

По определению музыковеда С. Шипа, «... сакральная музыка – та, что функционирует в определенной культурной среде как посвященная Богу (богам, духа), выражающая религиозные чувства, таинственно действующая на человека, предназначенная для религиозного ритуала и вызывающая благоговейное уважение, священное поклонение, обязательное для носителей данной религиозной традиции» [11, 59]. Как отмечает О. Зосим, в метафорическом смысле сакральная музыка не является составной частью религиозной коммуникации, лежащей в основе сакрального искусства, а интерпретируется как художественно-эстетический феномен, потому что ориентирована на концертное исполнение [6, 103].

Учитывая разносторонние аспекты исследования религиозных мотивов в творчестве Т. Шевченко и изученность сакрального в литературоведении в целом, рассмотрим типичные черты стилистики «сакрума» в «Давидовых псалмах» Т. Шевченко и способы их интерпретации в музыке украинских композиторов.

Поэтический цикл «Давидовы псалмы» Т. Шевченко состоит из десяти поэтических переложений Псалтири, в которых не только раскрываются личные чувства и переживания автора, но и проводятся совершенно очевидные параллели между библейской историей Израиля и историческими реалиями Украины. С точки зрения В. Сулимы, «умоляя о прощении личных грехов и спасении всех людей, поэт написал для своих современников молитвы, с которыми они могли бы обращаться к Богу» [10, 202].

Заметим, что религиозный стиль творчества Т. Шевченко имеет свои специфические призна-

ки на всех языковых уровнях, однако наиболее значимыми являются тематический (мотивы, темы, сюжеты) и лексический (многочисленные лексемы библейского содержания, метрическая специфика). Кроме того, по мнению Ю. Григорчук, «стилистическим “индикатором” сакрального в литературном произведении является и многоплановая метафоризация художественного выражения» [4, 74]. Например, вербальная составляющая оперы-оратории «Вспомните, братия моя...» В. Губаренко насыщена метафорическими высказываниями, многочисленными лирическими отступлениями и философскими размышлениями, что приводит к полифоническому наслоению контрастных содержательно-тематических линий, различных смысловых кодов, среди которых ведущее значение принадлежит концептосфере сакрального. Поэтому на лексическом уровне показателем религиозного стиля в творчестве Т. Шевченко являются так называемые маркированные слова. Например, библейские наименования, цитаты из Священного Писания, библеизмы, архаизмы, церковнославянизмы.

Что же является «подтверждением выражения» сакрума в музыке?

По мнению О. Зосим, признаком сакрального в музыкальных произведениях является их богослужебная функция, то есть включение в храмовое пространство, где происходит религиозный акт коммуникации человека с трансцендентным [6, 107]. Отличительным свойством сакрума в композиторском квазилитургическом («Квазилитургическая музыка – написана на канонические тексты, но имеет концертное назначение» [6, 107]) творчестве, с точки зрения О. Зосим, можно назвать и использование канонических текстов, – в данном случае, стихотворных переложений Давидовых псалмов Т. Шевченко в рассматриваемых нами произведениях. Например, «Рождественская Божественная Литургия» А. Козаренко, хоровые концерты А. Яковчука и О. Полевого, хоровые циклы М. Скорика

и В. Журавицкого, опера-оратория «Вспомните, братия моя...» В. Губаренко и др.

Сакральная стилистика «Давидовых псалмов» Т. Шевченко проявляется в поэтическом синтаксисе, как правило, заимствованном из ветхозаветных текстов. В частности, это употребление эпитетов, инверсионного порядка слов, приемов асиндетона и полисиндетона, риторических вопросов и восклицаний, сравнительных оборотов.

С целью динамизации стихотворения и, порой, усиления просительной интонации Т. Шевченко пользуется приемом асиндетона, отличительным признаком которого является отсутствие союзов между однородными членами предложения для подчеркивания и краткости выражения [8, 65].

Заметим, что композиторы тонко претворяют в музыке синтаксические приемы стихотворений Т. Шевченко. Так, В. Журавицкий в среднем разделе первой части (Псалом 12) хорового цикла «Псалмы Давидовы» динамизированное поэтическое высказывание с использованием асиндетона («Спаси меня, спаси мою душу») усиливает в музыкальном прочтении с помощью частой смены метроритма (2/4, 6/8 и т.д.). Подобный прием наблюдаем и в «Псалме 12» М. Скорика, где активизация музыкальной ткани, кроме изменения метроритма, сопровождается использованием различных счетных долей для воплощения 14-слового стиха (четвертных, восьмых длительностей). Во второй части упомянутого цикла В. Журавицкого (Псалом 53) прием асиндетона на словах «Молюсь, Господи, внуши им / Уст моих глаголы» находит свое воплощение посредством имитации с квартным вступлением голосов, что способствует лапидарности, уплотнённости музыкальной ткани.

Другая поэтическая фигура, неоднократно применяемая в «Давидовых псалмах» Т. Шевченко, – полисиндетон, – способствует замедлению тона высказывания, его расчленению. По опре-

делению литературоведческого словаря, «полисиндетон (многосоюзие) – это фигура поэтической речи, выполнена повторяющимися союзами для усиления лирической выразительности или медитативности» [8, 72]. Поскольку этот прием имеет ведущее значение в текстах Библии, по мнению исследователей, «использование поэтом многосоюзий свидетельствует о большом влиянии Священного Писания на его стихотворные переложения псалмов» [1, 54].

Что же касается музыкального воплощения полисиндетона, то в первой части хорового цикла В. Журавицкого (на текст переложения Псалма 12), на словах «Доки буду мучить душу / і серцем боліти? / Доки буде ворог лютий / на мене дивитись / і сміятись!...», композитор воспроизводит общее состояние замедленности высказывания с помощью трехкратного повторения одного и того же мелодического мотива (трихорд – тетрахорд) в различных голосах на фоне хорового *mormorando*. В свою очередь М. Скорик, интерпретируя этот фрагмент, прибегает к полипластовому расслоению музыкальной ткани.

Еще одним стилистическим «индикатором» сакрального в поэзии является обращение к жанрам церковной литературы (молитва, псалом, послание, мистерия, «подражание», переложение). Литературоведы отмечают, что во многих произведениях Т. Шевченко именно молитва является ведущим структурным элементом, одним из средств выражения его философских взглядов. Показательным образцом Шевченковской молитвенной лирики является цикл «Давидовы псалмы», в котором шесть среди десяти стихов – молитвенные по характеру (12, 43, 52, 53, 81, 93).

Таким образом, музыкальный жанр является одним из главных репрезентантов сакрального в музыке. Композиторы часто обращаются к концертным жанрам духовной музыки, которые содержат ритуальную составляющую в качестве ведущей (месса, оратория, реквием, литургия, магнификат). В качестве примера приведем опе-

ру-ораторию «Вспомните, братья моя...» В. Губаренко, жанровые истоки которой, по мнению Н. Королюк, наряду с преемственностью с античной трагедией и принципами средневекового религиозного театра, имеют генетические связи с пассионами [7, 171]. Поэтому в сочинении, с одной стороны, присутствуют композиционно-жанровые признаки античной трагедии (наличие таких разделов как пролог, парод, эксод, эпизодии, стасимы), с другой, – жанра пассионов (чередование реплик рассказчика–Поэта с драматическими событийными эпизодами).

Вместе с тем, сакральность в нелитургическом (концертном, светском) музыкальном произведении может получать свое отображение через прямое или косвенное использование таких жанров (или их отдельных элементов) как псалом, молитва, притча, страсти, кант, органум, мотет.

Помимо этого, поэтика сакрального проявляется не только на уровне структуры, но и в семантике применяемых образов. В частности, – по мнению Н. Беличенко, – в использовании библейских концептов и образов, символов или моделей духовной личности: вооруженный воин, сияющее светило, малое дитя, путешественник, направляющийся узким путем, храм, где живет Святой Дух, ветви виноградной Лозы и т.д. [2, 112], что также отражается в поэзии Т. Шевченко. Значительными в цикле «Давидовы псалмы» являются библейские образы воды, в частности «рос Ермонских» как символа очищения (Пс. 132). Центральное место принадлежит, на наш взгляд, противопоставлению «праведных» и «нечестивых», – по сути это сквозной идейный вектор сборника, – а также тесно связанному с ним в содержательном плане концепту врагов (Пс. 12, 53). Существенное значение приобретают и некоторые другие духовные концепты: Божьей кары («яко Бог наказывает неправых, правым помогает» – Пс. 149), соборности («Воспоем честным собором» – Пс. 149), любви к ближнему и к врагам («и на злых моих посмотрю незлым своим глазом» – Пс. 53).

В хоровой миниатюре В. Тиможинского «Псалом 12» угрожающий образ врага, имеющийся в поэтическом тексте, в музыке проявляется с помощью текстовой полифонии, а семантически важная синтагма «в руки вражды» становится вербальной составляющей остинатной фигуры. Кульминационную фразу «Да не скажет хитрый враг» автор выделяет с помощью применения уменьшенной гаммы Н. А. Римского-Корсакова, в результате чего возникают острые полиладовые сопоставления (диссонирующие трения звуков «gis»–«as» с четвертитоновым наложением в их одновременном звучании).

В. Губаренко в опере-оратории «Вспомните, братья моя...» изображает трагические события Колиивщины через призму сакральных концептов казни, жертвоприношения и покаяния, которые претворяются на разных уровнях – содержательно-смысловом, композиционном, тематическом (интонационном, ритмо-мотивном, тембральном). Подобно авторам античных трагедий, композитор, проведя слушателя через переживание чувств ужаса и сострадания, завершает свое произведение глубоким катарсисом, воспринимающимся в качестве символа духовного очищения и обновления.

На стилистическом уровне сакральность в музыке может проявляться многообразно и нередко связана с обращением к средствам и приемам выразительности музыки отдаленных эпох (Средневековья, Ренессанса, Барокко), таких как репетитивность, монотичность, атематичность (минималистская техника), использование риторических фигур, разного рода цитат, интонационных средств христианской духовной традиции (хоральной фактуры, антифонных и респонсорных принципов и т.п.), что дает суммарный эффект статичности и медитативности, внутренней сдержанности и глубокой молитвенной сосредоточенности [6, 102].

Отметим, что наиболее распространенным принципом в рассматриваемых композиторских

интерпретациях является использование псалмодирования, в частности в хоровых концертах А. Яковчука, О. Полевого, кантате «Псалмы Давидовы» О. Имамединовой (Похило). В третьей части (Псалом 149) хорового цикла В. Журавицкого псалмодирование в партии теноров на словах «Преподобные во славе и на тихих ложах» воспринимается как голос пророка-псалмопевца. Помимо того, современные украинские композиторы часто пользуются экспрессивным приемом речитации без фиксированной звуковысотности, что берет свои истоки в кобзарско-лирницкой традиции. Например, это стилистическое средство активно использует Л. Дычко в кульминационных разделах своей хоровой симфонии «Шевченкиана».

Важным фактором воплощения сакрального в музыке украинских авторов является использование четырехголосной хоральной фактуры и так называемого кантового трёхголосия, что косвенно указывает на литургическую направленность музыки. Например, во второй части цикла В. Журавицкого (Пс. 53) на словах «Бог мне помогает» используется «терцовая втора» в партии теноров и «свободная мелодия» у басов. Хоральная фактура выступает ключевым фактором организации музыкальной ткани в крайних разделах третьей части (Пс. 53) хорового цикла М. Скорика.

Отдельно следует сказать об исполнительском составе рассмотренных вокально-хоровых и вокально-инструментальных произведений. Как известно, тембровый состав церковных произведений в большинстве случаев вокально-хоровой.

Интересно, что все исследованные нами опусы созданы для мужского (в Н. Лысенко, В. Журавицкого, М. Скорика) или смешанного хорового состава с сольными мужскими партиями (произведения Л. Ревуцкого, А. Яковчука, О. Полевого, В. Губаренко, В. Тиможиньского, Л. Дычко). Можно предположить, что характерной чертой духовной музыки есть специфика тембровой окраски мужских голосов, что естественно ассоциируется с церковным пением. Кроме того, басовый голос часто имеет семантическое значение как голос пророка.

В то же время чистое тембровое звучание детских голосов воспринимается как ангельское пение небожителей, причем возвышенное «райское» звучание детского хора часто связано с достаточно устойчивым фактурным решением – кантовым трёхголосием. Этим приемом тонко пользуется В. Губаренко в опере-оратории «Вспомните, братья моя...», воплощая, таким образом, сквозной концепт «рая братского единства».

Отметим, что камерность хорового состава становится дополнительной отличительной коннотацией сакральных образов, поскольку создает особый духовно-интимный, исповедальный тон высказывания.

Поскольку наши аналитические наблюдения относительно поэтики сакрального в литературе и музыке выходят далеко за пределы рассматриваемых произведений и имеют более универсальный характер, кратко подытожим все вышеизложенное в виде сравнительной таблицы (см. Табл. 1).

Таблица 1. – Поэтика сакрального в литературе и музыке

	Литература	Музыка
1	2	3
Жанры	Молитва, псалом, духовный стих, послание, мистерия, «подражание», переложение.	Месса, оратория, реквием, литургия, страсти, магнификат, духовный концерт, кант. Дополнительные жанровые коннотации: псалом, молитва, песнопение, гимн, органум, мотет.

1	2	3
Композиционно-структурные принципы	Литературная форма молитвы; сквозной параллелизм.	Текстомузыкальные формы, обусловленные использованием / побочным воздействием канонических или паралитургических текстов (псалмодирование, антифонные или респонсорные принципы и т.п.).
Стилистика	<p>Лексические средства Цитирование Библии, библеизмы (фразеологизмы), церковнославянизмы, окказионализмы, диалектизмы религиозная лексика, лексика для обозначения церковной атрибутики, обращения к Богу и т.п.</p> <p>Синтаксические особенности Художественные определения (эпитеты); асиндетон (бессоюзие), полисиндетон (многосоюзие); анафора; инверсионный порядок слов; риторические вопросы и восклицания; сравнительные обороты. Возвышенный тон высказывания и т.п.</p>	<p>Тематизм. Музыкально-интонационные приемы Цитаты или аллюзии средневековых музыкальных произведений; риторические интонационные фигуры эпохи Ренессанса и Барокко; интонационные средства христианской духовной традиции (например, секвенция «Dies irae»); атематичность.</p> <p>Фактура. Исполнительский состав. Техника письма Монодичность изложения; хоральная фактура; одухотворенное звучание; медитативность; минималистская техника письма; камерность; хор мальчиков; мужской хор и т.п.</p>
Семантика	<i>Библейские или паралитургические концепты («распятие», «страдание», «крест», «страсти»), образы (Святой Господь, Матерь Божия, пророки), символы или модели духовной личности (вооруженный воин, сияющее светило, малое дитя).</i>	

Выводы. Особенность поэтики сакрума в сборнике «Давидовы псалмы» Т. Шевченко заключается не только в использовании религиозной тематики, но и в общем мироощущении самого Кобзаря. Религиозная лексика, употребляемая поэтом, свидетельствует о его глубинном знании Священного Писания.

Поэтика сакрального в литературе и музыке проявляется на разных уровнях (жанровом, структурно-композиционном, семантическом, синтаксическом, лексическом, стилистическом). В литературе сакральная стилистика прежде всего выражается в речи и синтаксисе, в связи с чем композиторские интерпретации цикла «Давидовы псалмы» Т. Шевченко отличаются достаточным

разнообразием воплощений синтаксических приемов поэзии. Самым главным в квазилитургическом композиторском творчестве становится использование религиозных текстов. Еще одним стилистическим показателем сакрального в поэзии и музыке является обращение авторов к жанрам церковной литературы и музыки, поскольку жанр – один из важнейших инструментов воплощения сакрума. Не менее важное значение приобретает и семантика музыкальных образов, в частности библейские концепты, символы, которые могут быть выражены различными способами и приемами композиторского письма (псалмодирование, монодичность, риторические интонационные фигуры эпохи Барокко, хоральная фактура, антифонные

принципы и т.п.). Побочным признаком проявления сакрального в музыке есть камерный вокаль-

но-хоровой состав исполнителей с превалированием мужских тембров.

References:

1. Baran G. V., Baran I. M. Mova Shevchenkovih perespiviv Davidovih psalmiv. *Ukrains'ka mova*. 2015.– № 4.– S. 36–58.
2. Belichenko N. N. O modelyah duhovnoj lichnosti v Sv. Pisanii. *Problemi vzaemodii mistectva, pedagogiki ta teorii i praktiki osviti*. – Harkiv: HNUM im. I. P. Kotlyarevs'kogo, 2006. Vip. 18.– S. 108–115.
3. Grabovich G. Yu. Shevchenko yak mifotvorec'. *Semantika simvoliv u tvorchosti poeta; per. z angl. S. Pavlichko*.– Kiiiv: Rad. pis'mennik, 1991.– 210 s.
4. Grigorchuk Yu. M. Proza Viri Vovk: vimiri sakral'nogo. – Brusturiv: Diskursus, 2016.– 364 s.
5. Dvoreckij I. H. *Latinsko-russkij slovar': ok. 50000 slov*.– M.: Russkij yazyk, 1976.– 1096 s.
6. Zosim O. L. Zahidnoevropejs'ka bogosluzhbova muzika novogo chasu u vimirah «*novoi sakral'nosti*». *Mistectvoznavchi zapiski*. 2015. Vip. 28.– S. 99–110.
7. Korolyuk N. I. Polum' yane slovo Shevchenka v muzici. *Horova tvorchist' ukrains'kih kompozitoriv [Redakciya Irini Kohanik]*.– Kiiiv: Vidavnictvo im. Oleni Teligi, 1995.– 197 s.
8. *Literaturoznavchij slovnik-dovidnik [za red. R. T. Grom'yaka, Yu. I. Kovaliva, V. I. Teremka]*. 2-ge vid., viprav. i dop.– Kiiiv: VC «Akademiya», 2007.– 751 s.
9. Novakovich M. O. Problema muzichnogo vtilennya poeziï Shevchenka v minulomu ta s'ogodenni. *Ukrains'ka muzika. Naukovij chasopis*.– L'viv: LNMA im. M. V. Lisenka, 2014.– Chislo 1(11).– S. 34–43.
10. Sulima V. I. *Bibliya i ukrains'ka literatura: navchal'nij posibnik*.– Kiiiv: «Osvita», 1998.– 400 s.
11. Ship S. V. *Duhovnaya muzyka i rodstvennye zhanrovye kategorii (k opredeleniyu ponyatij)*. *Naukovij visnik NMAU imeni P. I. Chajkovs'kogo*. – Kiiiv, 2008. Vip. 78.– S. 52–64.

<https://doi.org/10.29013/EJA-20-2-95-101>

*Setyan Garri Grigoryevich,
Postgraduate student of the Department of music interpretation and analysis
Kharkiv National University of arts named after I. P. Kotlyarevsky
E-mail: aleksoks71@gmail.com*

VOCAL SOUND IMAGES IN THE CONCEPT OF GREAT SONATA FOR PIANO BY P. TCHAIKOVSKY

Abstract. The article is devoted to the study of the problem of vocal intonation on the piano. The specifics of the interaction the speech, instrumental and vocal principles are examined on the material of genre semantics of vocal sounds in the P. Tchaikovsky's composer works. Their relationship with instrumental forms is revealed in the Sonata cycle, which differs from the Western European invariant by the national originality of the genre concept and imagery.

Keywords: vocal sound image, intonation, instrumental singing, cantabile principle, piano.

*Сетьян Гарри Григорьевич,
Аспирант кафедры интерпретологии и анализа музыки
Харьковского национального университета искусств
им. И. П. Котляревского
E-mail: aleksoks71@gmail.com*

ВОКАЛЬНЫЕ ЗВУКООБРАЗЫ В КОНЦЕПЦИИ БОЛЬШОЙ СОНАТЫ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО П. ЧАЙКОВСКОГО

Аннотация. Статья посвящена изучению проблемы вокального интонирования на фортепиано. Специфика взаимодействия речевого, инструментального и вокального начал рассматривается на материале жанровой семантики вокальных звукообразов в композиторском творчестве П. Чайковского. Выявлена их взаимосвязь с инструментальными формами в сонатном цикле, который отличается от западноевропейского инварианта национальным своеобразием жанровой концепции и образностью.

Ключевые слова: вокальный звукообраз, интонация, инструментальное пение, принцип *cantabile*, фортепиано.

Постановка проблемы «поющего фортепиано» является многоаспектной и охватывает широкий спектр проявлений, относящихся к эстетике и поэтике музыкального творчества. Их изучение связано с конкретными стилями (как композиторскими, так и исполнительскими), тяготеющими к воплощению синтеза звуковой идеи

и поющего голоса в целостной концепции музыкального произведения.

Среди достаточно большого количества исследований, посвященных фортепианной музыке, можно выделить области, которые на сегодняшний день являются наименее изученными. Это, в частности, проблема, формулируемая термином

«поющее фортепиано». Осмысление границ термина и явления, стоящего за ним в русской фортепианной культуре, представляет актуальность темы статьи.

Изучение основ претворения на фортепиано вокальной интонации выявляет целый комплекс вопросов, требующих решения. Это, например, фундаментальная соотнесенность вокального и инструментального начал в фортепианном интонировании, определение технологии достижения вокального звукового качества в фортепианной игре. Последнее означает и практическое значение заявленной темы, поскольку в методике фортепианного исполнительства «пение на фортепиано» (Г. Нейгауз [6]), является одним из критериев стильной игры. Вопросы, связанные с воспроизведением вокального интонирования на фортепиано, в последнее время начинают подниматься на новом методико-теоретическом уровне. Основу здесь составляют труды по музыкальной органологии как относительно новой отрасли музыковедения [3; 4; 5], а также уже ставшие классическими работы по теории фортепианного исполнительства [6].

Цель статьи – выявить специфику и типологические особенности вокальных звукообразов в фортепианном творчестве П. Чайковского на примере Большой сонаты для фортепиано op. 37.

Достижение вокального по качеству звукообраза осуществляется через целый комплекс соответствующих приемов, определяемых понятием *cantabile*, которое корреспондирует с *ritmico* как отражением ударно-клавишной природы инструмента. Фортепиано вбирает в себя тембровые качества, свойственные вокальным и инструментальным ансамблям, хору и оркестру, однако реализует эти качества через специфические формы звукоизвлечения и звуковедения. В основе развернутых мелодических линий и полифонических сочетаний лежат вокальные интонации разных истоков и семантики.

В музыкальной интонации сливаются воедино два начала: с одной стороны, мелос и ритмо-инто-

нация (идущая от речи/логоса и преодоления её влияний в пластике вокальных прообразов), и «немая» интонация, идущая от пластики движений человеческого тела (Б. Асафьев [1; 2]). В фортепианной музыке эти два рода интонационного мышления по-особому соединяются, воплощая через фактуру пространственную конфигурацию музыкального тематизма, его «плоть» и способ мирочувствования. Именно через фактуру, через параметры её вертикали и глубины, раскрываются смыслы фортепианного интонирования в виде типов многоголосия, каждый из которых содержит разные претворения идеи тембро-фактурного комплекса инструмента, в котором ведущая роль принадлежит тембру как «телу» музыки. Фортепианная фактура в музыке предстает как композиторско-исполнительский феномен, в рамках которого возрастает роль звукового компонента, рождаемого как исполнительский звукообраз. Выступая в этом смысле как «строение звучания» музыкального произведения, фортепианная фактура в качестве своего основного компонента вертикали имеет «голос» – мелодическую линию, или фактурный пласт различного интонационного содержания, но обозначаемый этим термином по аналогии с искусством пения.

В фортепианную поэтику вокальная интонационность проникает в виде трех жанровых начал: декламационность, речитативности, повествовательности. В семантическом аспекте, первое, (декламационность) означает проникновение музыки в речь, а второе (речитативность) – обратный процесс проникновения речи в музыку (Е. Назайкинский). Повествовательность начало в квази-вокальном фортепианном интонировании означает монологичность, сольность, внутри которой присутствует диалог как основа любого процесса концертирования. Кроме того, повествовательность порождает программность, как конкретно-сюжетную, на и обобщенного типа.

В эстетическом смысле «пение на фортепиано» означает отражение антропоцентристской

идеи человека, как центра мироздания. Вся академическая музыка, начиная от ее истоков в XII веке, в своей эстетике содержала как ведущий возвышенный стиль, идущий от христианской соборности и реализуемый через перенос вокальной специфики на инструментальную сферу. Тезис «голос – это человек» (Е. Назайкинский) эстраполируется и на инструменты, которые также выступают в этой функции и репрезентируют общественного человека, отражаемого в зеркале той или иной эпохи.

В основе певучей игры на фортепиано лежит органичный сплав цельности и гибкости. Первое означает реализацию представленных в композиторском тексте «скрепляющих» моментов в мелодической и фактурной организации. Второе реализуется в пластике исполнительских движений, в которых необходимо избежать «зажимов» и излишнего напряжения, обеспечить свободу моторики исполнительского аппарата, включая весь комплекс работы тела исполнителя. Главное направление фортепианного творчества П. Чайковского связано с созданием национальной музыки для этого инструмента. Фортепианные произведения П. Чайковского большей частью пианистичны: в них проявляется тонкое композиторское слышание разных регистров рояля, владение фортепианной фактурой, внутри которой наравне с другими, типично инструментальной природы. «Оживают» *вокальные звукообразы*, рожденные на основе выразительных тем-мелодий и мелодизированной фактуры. Гармоническая красочность звучания инструмента адаптирована к национальной мелодике, составляя с ней одно стилистическое целое.

Претворение вокальной интонации на инструменте – процесс сложный и неоднозначный. Речь идет, во-первых, о многообразии форм самого вокально-речевого интонирования, которые не являются во многих случаях собственно пением. Весь этот комплекс речевых начал достаточно широко представлен в музыке для мелодических

инструментов – струнных и духовых. Если же речь идет о многоголосных гармонических инструментах, подобных клавиру или органу, то здесь господствует принцип объединения по вертикали таких компонентов, как мелодические линии или пласты. Они могут быть как дифференцированными по функциям и делиться на ведущие и сопровождающие, так и недифференцированными, равнопотенциальными (М. Тиц [11]). Такую особенность инструментального интонирования подмечает и Е. Назайкинский, выделяя в нем «копирование» не собственно речевой интонации, а интонации «распетого текста» [5, 160]. Вместе с тем, «распетый текст» (имеется в виду вокальная музыка с текстовой основой, или вокализ) внутри себя содержит генетически первичные стилистические наклонения, определяющие в конечном итоге сумму вокальных интонаций, которые, в свою очередь, адаптируются в инструментальном звучании под эгидой «образа» конкретного инструмента.

Как в вокальном, так и в инструментальном интонировании, выделяются три жанровых наклонения – декламационность, речитативность, повествовательность. Характеризуя первое из них – декламационность, следует отметить не однозначность толкования самого этого термина, под которым, с одной стороны, понимается любое вокальное (или «квазивокальное», представленное инструментально) интонирование (С. Скребков [8]), а с другой – лишь музыкальная стилистика, идущая в своих истоках от мелодекламации – чтения нараспев литературного текста. Под речитацией понимается нечто противоположное декламации, причем, как в эстетическом смысле, так и по музыкальной стилистике. Если декламация основывается на «внесении музыки в речь (в мелодекламации даже в прямом смысле)», то «речитация же, наоборот, есть внедрение речевого оттенка в исполнение» [5, 160]. Оба эти стилистические наклонения относятся не только к вокальной музыке, но и к инструментальной,

в том числе, к фортепианной (Е. Назайкинский находит проявление декламационности в «Тайне» (ор. 57 № 4) из шестой тетради «Лирических пьес» Э. Грига, а образцом речитативности считает его же «Ариетту» (ор. 12 № 1) из первой тетради [5, 161]).

Третьим жанровым наклоном, реализуемым в музыке, причем, не только в вокальной, но и в инструментальной, выступает повествовательность. Её генетической основой является эпос – эпика в широком понимании этого понятия, как родовой категории художественного мышления, выделенной ещё в аристотелевской триаде «эпос-лирика-драма». С точки зрения претворения эпического начала исследователи отмечают такие качества, как: 1) генетические корни в синкретических литературно-песенных жанрах эпического наклона; 2) особую напевность повествовательной речи, её размеренность, монологичность, а также отображение в монологе диалогической речи; 3) богатство и разнообразие форм музыкального воплощения эпического (повествовательного) начала в музыке – от вокальной баллады до симфонической поэмы [5, 161]. Отражение этих трех жанровых наклонов в фортепианном *инструментально-видовом стиле* имеет разнообразные формы и осуществляется через комплекс приемов композиторской и исполнительской техники.

Для исполнителя понимание композиторского текста является необходимой ступенью создания своей концепции сочинения. Поскольку нас интересует инструментальный «поющего фортепиано», обратимся к интонационно-драматургическому анализу Большой сонаты, в драматургии которой присутствуют лирические темы. Выявим закономерные связи между жанровой семантикой тем сонатной драматургии и *фортепианным потенциалом к раскрытию образа «поющего человека»*.

I часть Большой сонаты характерна взаимодействием и противопоставлением двух кон-

трастных образных сфер, действительно-энергичной и философско-элегической. Интонационно-образный контраст заложен в двух тематических элементах главной партии (Г П). Действительно-энергичная экспрессия выражена в элементе *a*: мощные аккорды (*ff*) в тесном расположении, насыщенная фактура, фанфарные интонации и острый пунктирный ритм определяют торжественный и ликующий характер. Дальнейшее развитие тематического элемента происходит за счет преобразования начальной пунктирной интонации и постепенного нисходящего секундового движения к основному тону (*G*), образуя волновые нарастания, приводящие к кульминационной точке. Развернутое маршевое движение сменяется темой *in poco rubato* (элемент *b*).

Элемент *a* в дальнейшем получит развитие в связующей партии (С П), в разработке, образуя новую тему (в функции эпизода в *g-moll*, служащую предиктом к репризе), и в коде. Элемент *b* – декламационно-речитативного плана – выражает лирико-созерцательную сферу и вносит коренной контраст: происходит смена ладо-тональности (*G - g*), жанра (марш-речитатив), что подчеркивается импровизационной манерой изложения, широким вокальным октавным скачком в мелодии с последующим гаммообразным заполнением мелкими тридцать вторыми длительностями; прерывистостью аккомпанемента; сменой фактуры (аккордовая – гомофонно-гармоническая). Длительное развитие патетического элемента Г П (*b*) построено на волновых подъемах и спадах. Для него характерен синтез импровизационности и драматизма в речитативных фразах, которые завершаются репризным появлением маршевого элемента *a* в тональности *G-dur*. Оба тематические элемента Г П трансформируются и взаимодействуют на протяжении всей части.

Краткая С П (тт. 58–68) основана на остигнатном повторении и чередовании ритмического квартового мотива с пунктирной интонацией Г П в басу и в верхнем голосе. В процессе разви-

тия тематизма происходит тональная модуляция ($G-g-gis-e$) и жанровая трансформация. Вначале квартетный мотив имеет маршевый, утвердительный характер, при дальнейшем модулировании эти интонации обретают более напряженную, тревожную окраску, приближаясь к характеру П П.

Контраст – философско-элегическая драматургическая линия – начинается во втором декламационно-речитативном элементе Г П. (а) и продолжается в побочной партии (П П). Жалобный характер темы подчеркивается настойчивыми повторениями секундовых интонаций во всех пластах фактуры. По жанру П П приближается к песне-романсу. Внезапно вторгается контрастный основной теме П П пунктирный элемент а из Г П в трансформированном виде, в дальнейшем развитии сочетаясь контрапунктно со 2-м элементом Г П (**b**): октавный взлет и нисходящее гаммообразное заполнение. Реприза П П динамизирована: типично триольное сопровождение элегического образа придает теме взволнованный, трепетный характер.

Самостоятельную линию музыкальной драматургии первой части представляет тема *Dies irae*. Впервые ее интонации возникают в среднем разделе П П (79–82 тт.) и утверждаются в заключительной партии (З П: тт. 96–106). Тема звучит в октавном удвоении, окутываемая триолями сопровождения, с опорой на тонический органнй пункт в басу. *Dies irae* отражает образ рока как объективного начала, влияющего на жизнь героя вне зависимости от его поступков. Это подтверждается настойчивым, акцентированным звучанием элементов темы в коде (тт. 290–301) на *ff* в контрапункте с маршевым элементом Г П. Расставив образно-смысловые акценты драматургии первой части, можно проследить динамику становления личности героя. Если вначале – это человек действенный, внутренний мир которого питается активно-энергичными и философско-элегическими интенциями, то вторжение темы «*Dies irae*» в коде поворачивает судьбу героя в ином

направлении. *Образ человека, согласно концепции П. Чайковского, оказывается целиком подвластным обстоятельствам внешнего мира.*

II часть Большой сонаты – лирический центр цикла – в интонационно-тематическом отношении многопланова. Это выражено, прежде всего, в смешанной композиционной структуре (сочетание сложной трехчастной репризной формы и рондо), а также в тематической преемственности I части и в жанровой символике. Тип композиции далек от типично романтической монологичности и интравертности. Герой живет одновременно в двух мирах – объективном, светлом и субъективном, меланхолическом. Две противоположные образные сферы, заложенные в сонатном *allegro*, продолжают свое развитие в лирической II части. Философско-элегическая линия претворяется в семантике траурного шествия, представленного основной темой. В интонационно-жанровом отношении можно провести параллели с I частью. Это:

- аккордовая фактура, наличие пунктирного ритма в мелодии сближают основную тему II части с элементом **a** I части – с одной стороны, и с П П I части – с другой (на что указывают общая тональность $e-moll$ и восходящие интонации «вздохи»);

- широкий октавный скачок в мелодии (начало второго предложения основной темы II части, 8 т.) – связь с элементом **b** из I части сонаты.

Можно проследить также жанровые параллели: действенно-энергичный образ, выраженный в I части семантикой марша, во II части преобразуется в траурное шествие. Таким образом, на протяжении всей второй части в основной теме происходит *жанровая пересемантизация*:

- траурное шествие (хоральная фактура, медленный темп, пунктирный ритм, пассакальный бас – семантические знаки объективного мира) (тт. 1–16);

- *декламация* – удвоение мелодии в октаву на фоне пульсирующих триолей, тип

аккомпанемента (с элементами песенности – повторение начальной попевки, пунктирный ритм, скачки без заполнения);

– *псалмодия* ÷ перерождение декламационной мелодии (изложенная в третьей октаве, на фоне триольных фигураций сопровождения, псалмодия каждый раз возникает на «гребне» динамической волны; характеризуется широким диапазоном между крайними голосами, «прозрачной» фактурой сопровождения и возвышенным характером) (тт. 89–107).

Контрастные эпизоды рондо (*L'iestesso tempo b* и *Moderato con animazione c*) продолжают действенно-энергичную линию I части. Обе темы имеют жанрово-танцевальную основу (синкопированный ритм, прерывистость мелодической линии, пульсирующие ритмические аккорды). (тт. 17–27). В заключительном проведении основная тема изложена на фоне пунктирных интонаций эпизода *b*, что сближает ее с маршевым элементом Г II первой части (тт. 122–132). Особый интерес представляет кода, сочетающая элементы основной темы и тем-эпизодов, обнаруживая тем самым экстравертную психологию лирического героя.

Скерцо (**III часть**) в драматургии цикла является связующим звеном между II и IV частями. На это указывает отсутствие контрастного тематизма (токатная фактура, насыщенная подголосками и имитационными переключками, не изменяется на протяжении всей части). Эмоциональная атмосфера наполнена образами бытийствующей реальности, выраженной на основе темпо-ритмических, динамических, фактурно-тембровых средств.

В драматургии **Финала** преобладает объективная, действенно-энергичная сфера, проникая в лирические темы. Можно проследить преемственность начальных интонаций финала с первой частью: мощные фанфарные аккорды изложены в элементе а из Г II I части в сдержанном маршевом движении, тогда как в рефрене финала они же приобретают стремительный, полетный характер. В рондообразной композиции финала чередуют-

ся противоположные образы. Эпизод *b* сочетает две контрастные темы: моторно-танцевальную (тт. 33–63), основанную на многократном повторении нисходящей мелодической интонации при непрерывном аккордовом движении восьмыми на *staccato* и песенно-лирическую (тт. 64–105), проведенную в средних голосах в октавном удвоении на фоне выдержанного «волыночного» фона.

Лирической кульминацией в драматургии финала является декламационная тема эпизода с (тт. 139–238). Мелодия, проведенная в трех голосах, мощные, насыщенные аккорды сопровождения и пунктирный ритм определяют патетический характер этого образа. Тема проходит три стадии развития, обрастая фактурными подголосками во втором проведении и удваиваясь в октаву в третьем. Можно провести параллели между темой *Dies irae* (З II из I ч.) и гимнической темой финала. Аналогично коде I части, где в контрапункте на интонациях «*Dies irae*», утверждается радость бытия, в коде финала также звучит гимн жизни.

Выводы. Вокальный звукообраз в инструментальных жанрах имеет под собой глубокие историко-стилевые корни, вытекающие из природы музыки как искусства интонируемого смысла. В процессе эволюции музыкального мышления вокальное и инструментальное начало сложно и разнообразно взаимодействовали, попеременно занимали ведущие позиции в практике музицирования. Отражением этих процессов стало искусство фортепианной игры, где «звуковой образ» инструмента выступает как универсальный не только в плане воспроизведения на рояле качеств ансамбля или оркестра (Ф. Лист), но и воссоздания вокально-речевого и «чистого» инструментального начал.

На уровне драматургии цикла раскрывается диалектика объективного (скерцо как моторно-игровая форма бытия) и субъективного – вокальные звукообразы кантиленного типа в специфически фортепианном воплощении.

Сонатность остается конструктивной логикой, на основе которой раскрываются вокальные звукообразы, направленные не на себя (тип романтического сознания), а вовне – на объективный мир. Драматургически весомым фактором становится преобладание светлой, внеличной сферы. И даже наличие элементов темы *Dies irae* в сокрытом виде в П П и в 3 П. в I части не обнаруживает ее «потусторонней» семантики в концепции целого, поскольку и в коде I части, и в финале утверждается иная тема – гимн жизни. Так возникают основания к онтологической трак-

товке музыки П. Чайковского, представленной в сонатном опусе в оригинальном варианте, как предвосхищение будущих симфонических и театральных концепций (например, опера «Иоланта» или балет «Щелкунчик»).

Достижение вокального по качеству звукообраза в инструментальном изложении – задача исполнителей, реализуемая через целый комплекс соответствующих приемов, определяемых понятием *cantabile*, которое коррелирует с *ritmico* как отражением ударно-клавишной природы инструмента.

References:

1. Asaf'ev B. Muzykal'naya forma kak process. Kn. 1, 2. – Leningrad: Muzyka, – Leningr. otd-nie, 1971. – 376 s.
2. Asaf'ev B. Rechevaya intonaciya / pod red. E. M. Orlovoj. – Moskva-Leningrad: Muzyka, 1965. – 136 s.
3. Karpychev M. G. Rech' na fortepiano. Vestnik muzykal'noj nauki. 2018. – № 4 (22). – S. 14–19.
4. Kuchma N. A. «Zvukovoj obraz instrumenta» kak problema ispolnitel'skoj interpretacii. Aspekti istorichnogo muzikoznavstva. 2018. – Vip. 11. – S. 71–87.
5. Nazajkinskij E. Logika muzykal'noj kompozicii. – Moskva: Muzyka, 1982. – 319 s.
6. Nejgauz . Ob iskusstve fortepiannoij igry. Zapiski pedagoga. – Moskva: Muzyka, 1967. – 311 s.
7. Pruckaya A. V. Fortepiannye ispolnitel'skie tendencii i perspektivy v kontekste sovremennoj kul'tury. Sovremennye nauchnye issledovaniya i innovacii. 2015. – № 8. – Ch. 2 [Elektronnyj resurs]. URL: <http://web.snauka.ru/issues/2015/08/57051/> (data obrashcheniya: 07.07.2020).
8. Skrebkov S. Hudozhestvennye principy muzykal'nyh stilej. – Moskva: Muzyka, 1973. – 448 s.
9. Sun' Pejyan' Zhanrovij stil' yak kategoriya muzichnogo mislennya: dis. ... kand mistectv.; spec.: 17.00.03 – Muzichne mistectvo. – Odessa, 2019. – 165 s.
10. Sun' Pejyan'. Obraznaya i stilisticheskaya enciklopedichnost' fortepianno-ispolnitel'skoj interpretacii. The European Journal of Arts. Scientific journal. – Vienna, 2019. – № 1–2. – P. 41–46.
11. Tic M. O tematiceskoy i kompozicionnoj strukture muzykal'nyh proizvedenij. – Kiev: Muz. Ukraina, 1972. – 281 s.

<https://doi.org/10.29013/EJA-20-2-102-109>

*Tatarnikova Anzhelika,
candidate of pedagogical sciences, doctoral student,
lecturer of the Department of Theoretical and Applied Cultural Studies
of the Odessa A. V. Nezhdanova National Music Academy
E-mail: angelikatatarnikova75@gmail.com*

“GOTHIC SYMPHONY” B. HAVERGAL IN THE CONTEXT TRADITIONS OF ENGLISH GOTHIC

Abstract. The article is devoted to the study of the spiritual-semantic and intonation-dramaturgical specifics of the “Gothic Symphony” by B. Havergal, considered in line with the traditions of English Gothic culture and its spiritual foundations.

Keywords: Gothic, English Gothic, “Gothic Symphony” by B. Havergal, Te Deum.

*Татарникова Анжелика,
кандидат педагогических наук, докторант, преподаватель кафедры
теоретической и прикладной культурологии Одесской национальной
музыкальной академии имени А. В. Неждановой
E-mail: angelikatatarnikova75@gmail.com*

«ГОТИЧЕСКАЯ СИМФОНИЯ» Б. ХАВЕРГАЛА В КОНТЕКСТЕ ТРАДИЦИЙ АНГЛИЙСКОЙ ГОТИКИ

Аннотация. Статья посвящена исследованию духовно-смысловой и интонационно-драматургической специфики «Готической симфонии» Б. Хавергала, рассмотренной в русле традиций английской готической культуры и ее духовных оснований.

Ключевые слова: готика, английская готика, «Готическая симфония» Б. Хавергала, Te Deum.

В современной гуманитарной мысли актуален интерес к культуре Средневековья, что обусловлено чрезвычайно высоким ценностным и смысловым потенциалом данной эпохи. Изучение феномена готики, как стиля Средневековья, раскрывает сложную и противоречивую картину борьбы мнений, изменений вкусов и взглядов, в которых как в капле воды отразились движения общественной, философской и эстетической мысли разных эпох. Подобный интерес к названному художественному стилю связан с тем обстоятельством, что готика пу-

стила глубокие корни в европейской художественной культуре. Она постоянно напоминала и продолжает напоминать о себе самим своим присутствием – многочисленными памятниками готического искусства и архитектуры, рассеянными по всей территории Западной и Центральной Европы. Готическая культура – апогей высокого Средневековья – проявилась отнюдь не только в архитектуре, как это иногда полагают, связывая готический стиль с зодчеством XII – XV веков, но захватила собой всю совокупность неразделенных тогда друг от друга искусств: от

пластики и живописи – до формы шрифтов, богослужебно-певческого искусства и литургийно-мистериальных представлений.

Со второй половины XVIII – XX веков под влиянием готики создается множество архитектурных, литературных и музыкальных шедевров. В это время интенсивно изучаются памятники средневековой литературы, философии, реставрируются и достраиваются великие готические храмы, в том числе собор в Кёльне. Актуальность выбора темы данной статьи, как и затронутая в процессе ее освещения проблематика, обусловлены отсутствием в современных исследованиях целостного системного анализа особенностей влияния готики, как стиля средневекового искусства, на творчество композиторов XIX – XX веков, в частности на творческое наследие Брайана Хавергала (1876–1972), являющегося автором самого масштабного в истории европейской музыки Нового времени вокально-симфонического произведения, которое сам композитор определил как «Готическая симфония».

Русскоязычная библиография о творчестве названного автора как таковая отсутствует. Сведения о творческом пути композитора представлены главным образом в интернет-источниках [1; 17]. Более обширную информацию о деятельности Б. Хавергала находим в англоязычных монографических изданиях [14; 16], а также на страницах сайта, посвященного анализу творческого наследия композитора и исполнительской интерпретации его сочинений, в том числе и наиболее известного его опуса – «Готической симфонии» [18]. Специфика творческого наследия Б. Хавергала, проявлявшего существенный интерес к средневековой истории и духовной культуре Англии и причастного к ней на уровне церковного певчего, органиста, а позднее и композитора, обуславливает также обращение и к обобщениям стилевых качеств готического искусства (в том числе в его английской ипостаси), представленных в исследованиях В. Тяжелова [12], Е. Ротен-

берга [9], в коллективной монографии «Готика. Архитектура. Скульптура. Живопись» [3].

Ценным в контексте проблематики представленной статьи также является панорамное исследование В. Жарковой «Десять взглядов на историю западноевропейской музыки. Тайны и желания *Homo Musicus*» [5], в одном из разделов которого автор представляет параллели между замыслом французского готического собора и певческой практикой Школы Нотр-Дам. Аналогичного рода задачи реализуются авторами сборника «Исторический атлас средневековой музыки» [6], выявляющими духовно-эстетическую и художественную целостность культуры Средневековья и ее музыкальной составляющей. Тем не менее, вопрос о влиянии готической культуры на мировоззрение и этико-стилевые позиции композиторов XX ст., в том числе и английских, все же пока остается открытым и, соответственно, нуждается в обобщениях искусствоведческого и историко-культурологического порядка.

Цель работы – выявление поэтико-интонационной уникальности «Готической симфонии» Б. Хавергала в русле духовно-стилевых установок искусства готики в его английской ипостаси. Методологической базой работы является культурно-исторический подход в музыковедении, предметный от Б. Асафьева и его последователей, а также междисциплинарный и контекстуально-аналитический методы, позволяющие в совокупности обозначить жанрово-стилевую и духовно-смысловую уникальность названной симфонии Б. Хавергала в контексте актуализации идей готического искусства в европейской культуре первой половины XX столетия.

Средневековое искусство имеет поистине уникальную судьбу в истории европейской культуры, поскольку на протяжении достаточно долгого времени оно было либо вне поля внимания исследователей, либо становилось объектом достаточно жесткой критики, оставаясь в течение многих столетий «закрытой книгой» для многих

поколений. «Отвергнутая в Средневековье античная идея существования границ видимого мира сыграла “злую шутку” с культурным наследием самого Средневековья: оно “выпало” из поля интересов следующих поколений и “потерялось”. Объектом специального изучения Средние века становятся только со второй половины XIX века» и оцениваются как «эпоха генезиса форм западного искусства» [5, 85].

Сказанное соотносимо, прежде всего, с духовно-эстетическими позициями романтиков (В. Гюго, Шатобриан, Ф. Шлегель, Дж. Рёскин и др.), испытывавших всякий раз глубокое потрясение при виде готических соборов. Обозначенное «обостренное романтическое восприятие духовного и трансцендентного характера обширных, устремленных ввысь пространств готического собора сохранилось и до наших дней» [10, 7]. Сказанное достаточно закономерно, поскольку эстетические принципы средневекового искусства – его синтетичность, целостность, универсальность, базирующиеся на всеобщей духовной идее, «души готической рассудочная пропасть» (О. Манделштам) – все это в совокупности органично соотносилось и с духовными устремлениями художественной культуры двух последних столетий, нацеленными на поиски идеального мира – цельного и первозданного, обладающего неким сокровенным смыслом.

Одно из наиболее ёмких обобщений сущности средневековой готики находим у русского историка и культуролога П. М. Бицилли. По его мнению, «руководящей тенденцией средневековья как культурного периода можно признать тяготение к универсальности, понимая под этим стремление, сказывающееся во всем – в науке, художественной литературе, в изобразительном искусстве – освоить мир в целом, понять его как некоторое всеединство <...> Энциклопедичность – закон средневекового творчества. Готический собор со своими сотнями и тысячами статуй, барельефов и рисунков, изображающих

всю земную жизнь с ее будничными заботами и повседневными трудами <...> всю историю человечества от грехопадения до Страшного Суда, является великой энциклопедией, “Библией для неграмотных”» [цит. по: 7].

Всеохватность готики, ее просветительская функция и нравственный заряд, обращенность в мир, способность превратить «интимнейшее молчание индивидуальной мистической души в орган вселенского единомыслия и единочувствия» [Вячеслав Иванов] [7], были близки самым различным деятелям литературы и искусства XIX – XX столетий, а также нашли отображение в различных национальных школах – немецкой, французской и английской.

Англия была одним из первых государств, заимствовавших принципы готической архитектуры Франции во второй половине XII века. Соперничество между этими двумя государствами заметно сказалось на развитии английской готической архитектуры: с самого начала английские зодчие избрали независимый путь, сохраняя традиционные англо-нормандские строительные методы, сформировавшиеся в ходе развития англосаксонской архитектуры X – XI веков, а также архитектуры Нормандии, с которой жители Британских островов познакомились, начиная с 1066 года.

Планы английских готических соборов, в основном, состояли практически из одних прямоугольников. Большой, просторный трансепт пересекал здание посередине, снаружи это средокрестие было увенчано башней. Слабое развитие английских городов привело к тому, что готический собор стал не городским, а монастырским храмом, окруженным лугами и полями (см. об этом более подробно:) [12, 427]. Этим объясняется его протяженность в ширину в отличие от французских готических соборов, которые были устремлены ввысь. Английская готическая архитектура отличалась гораздо большим богатством декоративных форм и большей утонченностью

в подходе к деталям и материалам, чем французская. Английские зодчие ставили перед собой не столько технические, сколько эстетические задачи, стремясь разработать как можно более привлекательный декор стен, сводов и окон, определивших типологические качества так называемой «украшенной» готики, репрезентированной в том числе и в архитектуре знаменитого Личфилдского собора [12, 430].

Почти все крупные английские храмы создавались, как правило, в несколько этапов, и в ходе строительства их планы часто претерпевали существенные видоизменения. Храм строили в течение достаточно долгого времени, в согласии со старой англосаксонской традицией обязательно сохранения части прежнего здания, поскольку считалось, что лучше добавлять несколько новых частей, чем сносить великую старинную постройку и на ее месте начинать все заново. В результате во многих готических храмах Англии можно обнаружить фрагменты, относящиеся к различным эпохам, подобно тому, как в музыкальных аналогах готики, в частности, в «Готической симфонии» Б. Хавергала будет последовательно осуществлен синтез музыкального языка и жанровых форм различных эпох.

Показательно, что непосредственным источником вдохновения для композитора стали его впечатления от посещения собора Пресвятой Девы Марии и Святого Чеда в Личфилде (графство Стаффордшир). Он известен как один из блистательных образцов английской готики второй половины XIII ст. Начало строительства Личфилдского собора датируется 1195 годом. Длительная история возведения была завершена к 1340 году. На территории собора захоронены многие епископы Ковентри и Личфилда, в том числе и Чед Личфилдский – легендарный православный английский святой VII века [см.: 13].

В 40-е годы XVIII века в Англии утверждается неоготика, возрождавшая в архитектуре средневековые традиции. Тем не менее, очевидным яв-

ляется также и тот факт, что в данном регионе готическая традиция и ее духовные основания фактически никогда не прерывались, лишь на время уступив место новациям ренессансной культуры. Одной из причин возрождения английской готики в конце XVIII века стали поиски национального архитектурного стиля и разочарование английской интеллектуальной и художественной элиты в идеалах французской революции 1789–1793 годов.

Позднее неоготика была «официально» признана национальным стилем Викторианской Англии, когда после разрушительного пожара здание Британского парламента в 1834 году было поручено восстановить известному знатоку и энтузиасту неоготики, О. Пьюджину. Возведённый им в содружестве с Чарльзом Барри новый Вестминстерский дворец стал визитной карточкой данного стиля. Именно в Викторианскую эпоху, которая является периодом высокого расцвета экономики, социальной жизни, культуры, Британская империя как в метрополии, так и в колониях вела огромное по размаху и функциональному разнообразию строительство в неоготическом стиле, плодами которого стали такие общеизвестные сооружения, как «Биг Бэн», Тауэрский мост и др.

Неоготическая архитектура продолжила свое развитие и на рубеже XIX – XX веков. В это время идеалы романтического историзма не утрачивают своей актуальности, отражаясь теперь в направлении стилевых показателей неоромантизма, пришедшего на смену позднему романтизму второй половины XIX века. На основе этого оригинального симбиоза появляется новый жанр – готический роман (анг. *The Gothic novel*) или, как его часто именуют – роман «ужасов и тайн», основоположником которого является Хорас Уолпол. Известно, что одним из источников его литературного вдохновения стала именно английская готическая архитектура.

Обозначенные жанрово-стилевые искания английской культуры во второй половине XIX столетия ознаменовались также процессами

«английского музыкального возрождения», итогом которых стало появление собственно английской композиторской школы. Ее яркими представителями являются Р. Воан-Уильямс, Э. Элгар, Г. Холст, позднее Б. Бриттен, а также Б. Хавергал, который свой интерес к готике воплотил, как уже указывалось ранее, в грандиозной симфонии № 1, вошедшей в историю данного жанра как «Готическая».

Долгий жизненный и творческий путь Б. Хавергала (1876–1972) ознаменован появлением внушительного творческого наследия, охватывающего пять опер, в числе которых «Фауст» (1956), «Агамемнон» (1957) и «Турандот» (1951), инструментальные концерты и 32 симфонии. Творческий стиль данного автора являет собой оригинальный симбиоз музыкального романтизма и английской национальной духовной музыкальной традиции, к которой композитор оказался причастным, начиная с детских лет и как церковный певчий, и как органист [1]. Известен факт участия 11-летнего Б. Хавергала в качестве хориста в музыкальных торжествах по случаю празднования 50-летия правления королевы Виктории, которые проходили опять-таки в кафедральном соборе Личфилда. Кульминационным моментом музыкального праздника стало исполнение вокально-хоровой композиции *Te Deum* принца Альберта, что произвело на будущего композитора огромное впечатление, которое позднее скажется и в замысле его «Готической симфонии» (см. об этом более подробно:) [15, 168].

«Готическая симфония» (Симфония № 1) является одним из самых значимых сочинений Б. Хавергала, над которым он работал с 1919 по 1927 годы. Композитор посвятил свое сочинение Рихарду Штраусу, который в письменном подтверждении назвал ее «прекрасным шедевром» [15, 167].

Итак, источником вдохновения при создании данного произведения стала английская готическая архитектура и сопутствующий ей комплекс идей и духовных установок. По мнению иссле-

дователей творчества Б. Хавергала, готический элемент в воображении композитора оказывался соотносимым не только с конкретным сооружением, но и с видением готической эпохи в целом «(примерно с 1150 по 1500 гг.), которая представляет собой огромное (почти неограниченное) расширение художественного и интеллектуального развития человечества, но особенно проявляется в архитектуре великих европейских соборов». Грандиозный масштаб хорового финала «Готической симфонии», написание которого заняло несколько лет, «кажется попыткой вызвать масштабность и детализацию этой архитектуры в звуке» [17].

Ее образцом для Б. Хавергала стал именно собор в Личфилде. Воспоминания детства во многом определили и замысел данного грандиозного произведения, половина из которого представляет собой хоровую композицию на текст хвалебного гимна Амвросия Медиоланского «*Te Deum*». Впервые симфония была представлена в 1928 году на международном конкурсе, устроенном звукозаписывающей фирмой *Columbia Gramophone Company* к 100-летию со дня смерти Ф. Шуберта и, в результате, заняла второе место.

Масштабность и энциклопедичность, свойственные искусству готики, сказались и на жанровой стороне произведения. Б. Хавергал синтезировал в «Готической симфонии» элементы оперы, симфонии, кантаты, оратории. Создавая свое произведение, он опирался как на классические, так и на новаторские принципы композиции по аналогии с обозначенной выше английской готической традицией, в соответствии с которой при возведении храма всегда сохранялись части прежней постройки, символизируя тем самым синтез старого и нового, их органичное единство.

Симфония включает 6 частей, из которых первые три части представляют собой инструментальные разделы, а заключительные – грандиозную хоровую композицию на текст гимна «*Te Deum*». Гигантским масштабам «Готической симфонии»

соответствует и исполнительский состав произведения, включающий фактически четыре смешанных хора, детский хор, четыре солиста, орган, гигантский оркестр (около 200 человек), что вызывает определенные аналогии не только с монументальными симфоническими полотнами Л. Бетховена, А. Брукнера, но прежде всего Г. Малера (8-я симфония), хотя масштабно сочинение Б. Хавергала значительно их превышает.

«Универсализм» и «энциклопедизм» «Готической симфонии» Б. Хавергала проявляются не только в ее масштабах и протяженности, но и на иных ее уровнях – жанрово-стилевом, интонационном, духовно-образном и смысловом. Прежде всего, Б. Хавергал апеллирует к типологии жанра симфонии, которая в XX веке, по словам А. Л. Виноградовой-Черняевой, «оставаясь высочайшей и совершеннейшей формой концепции Человека и Мира, фиксирует глобальные изменения, происходящие с человеком и миром». При этом как автор XX ст. композитор актуализирует в своем сочинении такие показательные для симфонии указанного периода качества, как «сонористичность» (преобладающий способ звукоорганизации), «медитативность» как глубинная процессуальность, «интертекстуальность» как диалог или даже полилог разных видов культур» [2, 1645].

Обозначенные типологические качества симфонии воплощаются автором в широком спектре интонационного материала и его фактурной подачи, охватывающей монодию, антифонный и респонсорный принципы изложения, псалмодирование (в духе «Импроперий» Дж. Палестрины), сочетаемых с широко трактованной тональностью, политональностью и т.д. как «знаками» музыкального мышления XX столетия. Исследователи ссылаются в данном случае также и на «эkleктику» как показательное качество стиля музыки Б. Хавергала, в рамках которого соседствуют «средневековый фобурдон, традиции ренессансной полифонии, в том числе ориентированные на традиции творчества Тал-

лиса, вплоть до кластерной аккордовой техники XX века» [17].

Подобного рода всеохватность, «энциклопедичность» показательны и для текстовой основы 3-х заключительных частей «Готической симфонии», в которых, как указывалось выше, композитор обращается к полному тексту гимна Амвросия Медиоланского «Te Deum», созданному еще в конце IV ст. Он включает в себя 29 стихов и содержит важнейшие архетипические мотивы всего христианского вероучения – иерархию земных и небесных сил, прямые цитаты из мессы («Глория» и «Санктус»), апеллирование к Святой Троице, к мотивам христианского искупления, к образу Бога-Судии, к мотивам Судного Дня, которые пронизывают все богословие христианства, увенчанное образами хвалы-славословия [см. об этом более подробно: 11].

Обращение к данному гимническому тексту выявляет также апеллирование композитора к традициям «Неразделенной церкви», поскольку Te Deum на протяжении многих столетий существования христианства, подобно Alleluia, объединяет практически все конфессии. Отметим, что подобного рода духовная направленность творчества композитора оказывается согласованной и с духовно-религиозными исканиями представителей «Оксфордского движения», чья деятельность на рубеже XIX–XX веков была непосредственно направлена на поиски генезиса духовного единения английской нации (см. об этом более подробно:) [8, 267–280].

Вселенско-гимнический алилуйный характер «Готической симфонии» Б. Хавергала также дополняется поэтическим эпиграфом к заключительному хору – Te Deum, основой которого послужили строки из финальной сцены «Фауста» И. В. Гете – «Wer immer strebend sich bemüht, den können wir erlösen» – «Тот, кто всегда в муках идет к цели, может быть спасен нами». Эти слова поются хором ангелов, несущих бессмертную душу Фауста к небу, символизируя тем самым

столь показательную как для бессмертной поэмы И. В. Гёте, так и для идеи готической архитектуры устремленность человека к Высшему.

Таким образом, готика во всем разнообразии ее художественных проявлений (архитектурных, литературных, музыкальных и художественно-поэтических) и их пролонгаций в культуре последующих эпох всегда так или иначе символизировала тягу к духовному универсализму, энциклопедичности, итогом которых становился путь к постижению Сакрального. Ее «художественный образ, вопреки обыденным представлениям, выражает не математический расчет и рациональную конструкцию, а иррациональную мистическую тягу души к неведомому, загадочному <...> И эта дерзкая мечта реально ощутимо воплощена в матери-

альной, осязаемой форме! Камень за камнем, все выше и выше – метафизика духовного порыва, дерзости и, одновременно, христианского смирения, соединения мечты и реальности» [4]. Обозначенные качества этого искусства находят запечатление и в «Готической симфонии» Б. Хаввергала вселенско-мистериальный замысел которой, сформированный на пересечении духовно-певческой гимнической традиции христианского славения *Te Deum* и симбиоза романтического симфонизма с ладо-гармоническими открытиями начала XX ст. (расширенная тональность, политональность), оказывается соотносимым с глубинными духовно-религиозными сакральными традициями собственно английской культуры и ее христианскими святынями.

References:

1. Brajan Havergal. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Brajan_Havergal/ (08.06. 2020 g.).
2. Vinogradova-Chernyaeva A. L. Zhanr sovremennoj simfonii v etimologicheskom rakurse // *Izvestiya Samarskogo nauchnogo centra Rossijskoj akademii nauk*. 2009.– № 4 (6). Т. 11.– S. 1642–1645.
3. *Gotika. Arhitektura. Skul'ptura. Zhivopis' / pod red. Rol'fa Tomana – Kyol'n: Neue Stalling, Oldenburg, 2000.– 521 s.*
4. *Gotika*. URL: <http://arx.novosibdom.ru/node/446/> (data obrashcheniya: 12.12.19 g.).
5. Zharkova V. Desyat' vzglyadov na istoriyu zapadnoevropejskoj muzyki. Tajny i zhelaniya Homo Musicus: monografiya: v 2-h t. – Т. 1. – Kiev: ArtHuss, 2018. – 344 s.
6. *Istoricheskij atlas srednevekovoj muzyki / per. s ital. i red. S. N. Lebedev. – M.: Art Volhonka, 2016.– 288 s.*
7. *Misteriya goticheskikh soborov*. URL: http://www.e-reading.link/chapter.php/1013943/8/Pinaev_-_Maksimilian-Voloshin_ili_sebya_zabyvshiy_bog.html/ (data obrashcheniya 20.05. 2020 g.).
8. Muravs'ka O. V. *Skhidnohristiyans'ka paradigma evropejs'koï kul'turi i muzika XVIII – XX stolit': monografiya*. Odesa: Astroprint, 2017. – 564 s.
9. Rotenberg E. I. *Iskusstvo goticheskoy epohi. Sistema hudozhestvennykh vidov.* – M.: Iskusstvo, 2001. – 233 s.
10. Toman R. *Vvedenie // Gotika. Arhitektura. Skul'ptura. Zhivopis' / pod red. Rol'fa Tomana.* – Kyol'n: Neue Stalling, Oldenburg, 2000. – S. 6–17.
11. Trubenok E. A. *Hristianskij gimn Te Deum: k voprosu o tekstovykh i melodicheskikh arhetipakh // Vestnik PSTGU. Seriya V. Voprosy teorii i istorii hristianskogo iskusstva*. 2014. – Vyp. 1 (13). – S. 9–18.
12. Tyazhelov V. *Goticheskoe iskusstvo // Ocherki istorii iskusstva / Pod red. G. G. Pospelova.* – M.: Sovetskij hudozhnik, 1987. – S. 400–455.
13. Phillips A., prot. Svyatoj Ched, Episkop Lichfildskij. URL: <http://www.pravoslavie.ru/45309.html/> (data obrashcheniya: 09.06. 2020 g.).

14. Havergal Brian on Music: Volume one. British music.– Edited and introduced by Malcolm MacDonald, Toccata Press, 1986.– 438 p.
15. Lapeta O. Phonographic Realisations of the Gothic Symphony by Havergal Brian // Kwartalnik Młodych Muzykologów. 2018.– No. 37.– P. 161–176.
16. Nettel R. Havergal Brian: The Man and his Music.– Bethesda: Dobson Books, 1976.– 256 p.
17. Symphony № 1 (Brian). URL: [https://en.wikipedia.org/wiki/Symphony_No._1_\(Brian\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Symphony_No._1_(Brian)) (data obrashcheniya: 08.06. 2020 g.).
18. The Havergal Brian Society. URL: <http://www.havergalbrian.org/> (data obrashcheniya: 09.05. 2020 g.).

<https://doi.org/10.29013/EJA-20-2-110-115>

Che Chao,
Petro Tchaikovsky National Music Academy
of Ukraine (Kiev, Ukraine)
E-mail: renia1128@gmail.com

LAN LAN VIRTUOSE. EXPERIENCE IN COMPARATIVE ANALYSIS

Abstract. The article analyzes performance of the famous Chinese pianist Lang Lang. The focus is on the virtuoso component of the individual performing style of the pianist. A comparative analysis is used as a basic principle of style research.

Comparative analysis is considered in terms of its interaction with musical interpretation. Two main forms of comparative analysis are singled out: linear (a uniform musical phenomenon is compared) and generative (this musical phenomenon is considered in comparison with the nearest genealogical component).

As a result of comparing performances of Lang Lang with performing performances of V. Horowitz, E. Kissin and Yun Di, a number of components of virtuosity in the musical performing style of Lang Lang have been identified.

Keywords: Lang Lang, musical performing style, comparative analysis.

The concerts of the famous Chinese pianist Lang Lang are constantly attracting the attention of the public, music journalists and professional musicians. One feature of his creative is his individual musical performing style. This article will focus on some of his major qualities.

Lang Lang is currently 38 years old (Lang Lang was born on June 14, 1982, in the People's Republic of China in Shenyang City, Liaoning Province) and his performing style is still evolving. At the same time, his "stylistic core" is already well established and, in general terms, quite easily defined. The problem, however, arises in the choice of ways to explore this core or, no less importantly, ways of research immersion in its internal properties.

Research of musical style features is possible in two ways: on a creative material of the composer and on a creative material of the performer musician. To comprehend the style of the work of a composer, two interacting levels are distinguished. These, on

the one hand, are individual styles, first of all those composers who have strong distinctive features. On the other hand, it is typological style directions of creativity of a composer (national, historical styles, conditional style features of the artistic direction, school, etc.).

In the "stylistic analysis of creativity of a composer" it is possible to start from wider and the general stylistic phenomenon and then, on this basis, to pass to comprehension of the stylistic features, characteristic for the creative person. It is possible, however, to start at the opposite point of research thoughts: from individual to the general. In this regard, we pay attention to the following definition by E. V. Nazaykinsky: "A person manifested in sounds of music is what style in music is" [4, p.18]. Relying on this definition, an important impetus in the study of the musical style of any semantic volume is the creative "Ego" of the composer, that is, the *individual style of the composer*.

In the study of musical and performing style ratio “general – individual” looks different. Here the stylistic “Ego” of the creator of a live musical tone, that is, the individual style of the performer musician, is given less attention than the typological features of the performing style. Sometimes the focus is on the type of performer musician, sometimes the type of performer thinking or the type of performer musician style.

Typological classifications of creativity of musicians-performers, which belong to C. Martienssen [2], D. Rabinovich [5], O. Katrich [1], V. Chinaev [9] and a number of other researchers, have gained wide popularity. They are an important contribution to the study of the specifics of contemporary musical and performing art. The virtuoso type of performer musician that interests us stands out in the performing concept of D. Rabinovich. The features of this type are revealed from different points of view. At the same time, it is noted that “... among various performing types, only the *virtuoso type*, perhaps, due to its vivid outline, flashy, self-evident and, so to speak, unambiguous character has been examined so far, but, alas still insufficiently” [5, P. 38]. In the opinion of Rabinovich, the *virtuoso type* often performs in interaction and even in symbiosis with other performing types he has defined: *emotional, rational and intellectual*. This is also true for Lang Lang, the performing style of which, on the one hand, contains the typical for the virtuoso pianist aspiration to “*impress before you can express*”. On the other hand, it interacts with the desire of the pianist to “express themselves” very emotionally, and this is indicative of the *emotional type* of performer musician [5, P. 38].

To analyze the individual style of a performer musician it is not enough to consider only the nearest performance type, especially in terms of theoretical abstraction. Given the properties of the type, we must feel the unique artistic thinking of the artist. Reliable markers to detect the individuality of the performer musician style, the output of the internal procedure of performer musician thinking for per-

ception “from the outside” is performer musician style. It can be identified by comparing the performance of a selected piece of music or its fragment by different musicians.

Opportunities for comparative analysis of performing styles have been greatly enhanced in the era of the Internet and computer technology. The main advantages are: a) the qualitative recording of the process of musical performance, including not only audio, but also video information; b) the possibility of multiple playback of recorded by any method of performance of a musical composition; c) the emergence of the possibility to use the huge Internet audio and video libraries of those records.

In Ukrainian musicology, a comparative analysis of musical performance is given in the thesis of K. V. Timofeeva [7]. The objective of the thesis is to characterize this analysis as a method of musical interpretation. By comparing the musical interpretations of piano pieces by P. I. Tchaikovsky and S. V. Rachmaninoff, the author comes to conclusions on typological differences. The level of the individual performing style of the pianist is not considered in this work.

The individual style level is reflected in the concept of “style of musical creativity” proposed by V. Moskalenko. It is defined as “the peculiarity of the worldview and musical thinking of the creative individual, which is implemented by a system of musical and verbal resources of composition, interpretation and performance of a musical piece” [3, P. 232].

It is worth noting that this definition refers to the music-making individual. More specifically, the focus is given to the style direction in promotion of musical thought. The purpose of promotion is the implementation of a musical piece, the primary practical foundation – the “system of musical and verbal resources”. This system is based on the complex of musical and tonal performances formed as a result of the previous musical and tonal experience and fixed by memory, which the author calls “musical and tonal models”. These are not only musical sounds, but

also the plastic energy of the performing apparatus used to produce these sounds.

As far as musical creativity is concerned, this definition is a universal one. It characterizes the creative work of both a composer and a musician, as well as the creative process of any musician, interpreting a piece of music. We use this term for a comparative analysis of performing musician style.

One can find an example of comparative musical performing analysis in PhD thesis of Xu Bo “The piano performance phenomenon in China at the boundary of XX – XXI centuries” [6, P. 149]. The author compares the performances of Evgeny Kissin and Lang Lang in the virtuoso paraphrase “Fledermaus” by Alfred Grünfeld based on a waltz theme from J. Strauss’ “The Bat”.

It is known that an effective comparative analysis requires some kind of common ground between the compared objects. In this case, both performers represent a single trend of development of music and performing art. E. Kissin was born in 1971, Lang Lang – in 1982. Both pianists have remarkable performing styles, brilliant piano technique and their repertoire includes romantic music, as well as virtuoso music.

The objects for comparison are selected for a specific purpose. When comparing performances, Xu Bo pays special attention to the expressiveness of

the vocal and verbal intonation [6, P. 118]. It is noted that “...Kissin distinctly recites, “sings” all the small motives both in the passages of the introduction and in the main part, Lang Lang flies past them in the bravado of virtuoso passages. He also adopts a corresponding tempo: prestissimo in comparison with a rather moderate fast movement of Kissin” [6, P. 119].

The main and fundamental difference of these performances is seen by the researcher in relation to the genre and style nature of the paraphrase of A. Grünfeld. In the brilliance of virtuoso passages E. Kissin retains the genre roots of the Viennese waltz, from which, in the deep sense, this paraphrase grew. Lang Lang, on the other hand, focuses mainly on the genre of the virtuoso paraphrase. From our point of view, the virtuoso factor in his performance is as if “brought out”. Here one can even talk about A. Grünfeld “paraphrase on paraphrase” or “fantasy on fantasy”.

The sheet music in the above comparisons is a stable component, and the performing interpretations are variable “participants” in the creative implementation of the sheet music project. However, guided by the sheet music, the researcher at the same time presents its sound. And it is formed by auditory means. As a result, at least to a minimum, the auditory image is filled with personal auditory values.

The logic of this comparison can be presented as follows:

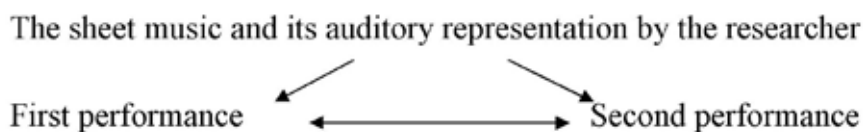


Figure 1.

The purpose of the comparison here is to find out what is *special* about each of the selected performance decisions. The logical uniformity is of fundamental importance in this comparison. In the example given, all parts of the figure correspond to the level of the musical work. Considering these circumstances, let us call this type of comparative analysis *linear*.

Comparisons of performer versions can be narrower and more directed. The purpose may be, for example, the area of performer’s reading of musical tempo, performing organization of musical composition, musical dramaturgy of a piece, etc. But it is possible to move to a higher generalization level and compare, for example, individual musical performing styles.

For example, it would be useful to compare the musical and creative parameters of Lang Lang style with the style of his contemporary, the outstanding Chinese pianist Yun Di. Both pianists were born in 1982, the original technical development of their pianist style took place in China. Later on, their piano skills has gained international acclaim. The performances of these pianists look technically perfect and even brilliant. Both pianists, as well as many other Chinese pianists of this generation, are clearly romantic, and this is reflected in their repertoire. At the same time, the performing styles of Lang Lang and Yun Di appear to be contrasting.

One can see this by comparing performances of Piano Concerto No. 1 of Chopin by these pianists. Lang Lang plays in Wiesbaden, BBC Symphony Orchestra under Lawrence Foster. Yun Di performed the same piece in the final round of the International Chopin Piano Competition together with the Warsaw Philharmonic Orchestra under Kazimierz Kord.

Lang Lang feels the attention of an enthusiastic public who empathises with him the spontaneity of the creation of the performing intonation, and, in the appropriate fragments, the pleasure of owning the technical feats. This is the distinguishing feature of Lang Lang's understanding of the phenomenon of virtuosity. In Yun Di's virtuoso approach, we hear the opposite. Psychologically, he focuses on the poetry and naturalness of the tonal reading of the piece and, more generally, the style of Chopin. Yun

Di seems to give the audience a poetic Chopin tone. In his virtuosity, there is almost no desire to surprise. With a subtle sense of the poetic nature of Chopin's musical tone, Yun Di retains control over the flow of emotions in his performance. This is consistent with the style of the composer. "Chopin rarely allowed his music to become uninhibited, naked emotions," notes V. A. Zuckerman [8, P. 126].

Let us turn to the possibilities of another type of comparative style analysis, which we call *generative*.

The *generative* comparative analysis compares a genealogical component of musical style formation and a specific derivative. The purpose of generative comparative analysis is to identify *style innovation*, artistic freshness and originality in a derivative of the style process.

Musical and aesthetic direction can be compared and in this way the musical style (typological or individual), the individual style of the composer with the features of its performance, the preceding composing or performing styles with subsequent composing or performing styles, etc. For example, in his thesis Xu Bo talks about the influence on the style of Chinese pianists of the features of Chinese hieroglyphic language [6, p.127–128]. Here the genealogical component is the Chinese national nature of verbal speech, and the specific features of the performing delivery of Chinese pianists.

The logic of generative comparative analysis can be presented as follows:

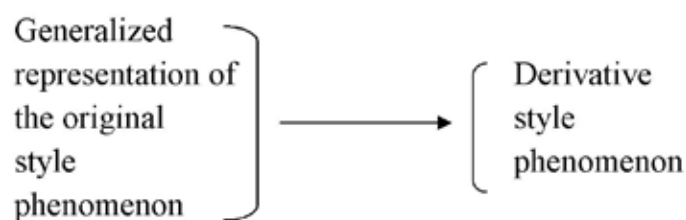


Figure 2.

It is known that every musical and stylistic phenomenon can have its origins and even its fore-origins. This feature is indicative both for the composer's work and for the work of the performer

musician. Exposing the style dominance of the performing style, researchers pay attention to cases of special kinship style aspirations of the composer and the performer. This is how pairs are formed:

J. S. Bach – G. Gould, S. Feinberg – A. Scriabin, S. Prokofiev – S. Richter. Continuing our comparison of Lang Lang's and Yun Di's performing styles, it is suggested that among the outstanding romantic pianists Lang Lang is closest to F. Liszt (Lang Lang recalls his first vivid childhood musical impression – the performance of F. Liszt's Hungarian Rhapsody No. 2 by V. Horowitz, which he heard at Cat Concerto in Tom and Jerry cartoon), while Yun Di is closer to the style of F. Chopin (Yun Di won the Warsaw International Piano Competition of F. Chopin).

Lang Lang's concert performances are characterized by communicating with the public in visible gestures produced by the spectacular movements of the pianist's hands. This is indicative of the particularly difficult to perform virtuoso moments that often occur at the end of a piano concerto. Here we see a kind of revival of our ideas about concert communication with the audience of F. Liszt or N. Paganini. We were not present at their concerts, but we do reconstruct the visible features of their performance in our minds, relying on the author's character of the music. Lang Lang performs works by F. Liszt with visible pleasure. However, the heroic pathos that is present in his works in overcoming pianistic difficulties in Lang Lang's performance is largely offset.

A frequent comparison between Lang Lang and Vladimir Horowitz leads to observations that relate to a period in historical style that is closer to ours. Like Lang Lang, V. Horowitz loves to play in the presence of the audience, feeling the accompanying subtle emotional movements of his musical thought the reaction of the audience. Like Lang Lang, he enjoys recording his performances with visible pleasure. The essential difference is that the performing

image of the Chinese pianist is now already associated with the image of the hero of a popular show.

Lang Lang's performance process is often complemented by a distinctive facial expression, a movement of the eyes that demonstrates the spontaneous surprise of the beauty of the musical image. This is not a flaw, but an expressive technique associated with the nature of Lang Lang's individual performing style.

In his performance, Lang Lang enjoys the beauty of each musical event, the sequence of which in his performance forms an almost visible musical picture. It should be remembered that most of the instrumental pieces by Chinese composers are related to non-musical programmes. We come to the conclusion that in "scenic" interpretations of Lan Lan's musical intonation one can clearly hear Chinese national roots.

Conclusion. Modern creativity of Chinese pianists in the social-psychological sense corresponds to the eternal aspiration of the Chinese nation to master the best achievements of human culture. At the same time, it confirms the tendency to see and hear the world "in its own way". Both of these vectors in interaction form the substantive core of Lang Lang's individual musical performance style.

The comparative analysis used to explore individual musical performance styles is infinitely broad. The effectiveness of its use depends on the choice of objects to be compared. Both types of comparative analysis of musical performance style – "linear" and "generative" – perform in interaction. The comparative analysis of musical and performing style is always directed towards specification of the investigated object. In this regard, such an analysis is always open to new knowledgeable operations.

References:

1. Katrich O. Stil' muzikanta-vikonavcy (teoretichni ta estetichni aspekti). Doslidzhennya. Drogobich: Vidrozhennya, 2000.– 100 s.
2. Martinsen K. Individual'naya fortepiannaya tekhnika na osnove zvukotvorcheskoj voli / per. s nem. V. L. Mihelis; redakciya, primechaniya i vstupitel'naya stat'ya G. M. Kogana.– Moskva: Muzyka, 1966.– 220 s.

3. Moskalenko V. Lekcii po muzykal'noj interpretacii: uchebnoe posobie. – Kiev: TOV «Tipografiya Klyaksa», 2012. – 272 s.
4. Nazajkinskij E. Stil' i zhanr v muzyke. – Moskva: VLADOS, 2003. – 248 s.
5. Rabinovich D. Ispolnitel' i stil': izbrannye stat'i. Vyp. 1. Problemy pianisticheskoy stilistiki. – Moskva: Sov. kompozitor, 1979. – 320 s.
6. Syuj Bo. Fenomen fortepiannogo ispolnitel'stva v Kitae. Dis. na soiskanie uchennoj stepeni kandidata iskusstvovedeniya. – Rostov-na-Donu. 2011. – 149 s.
7. Timofeeva K. V. Porivnyal'nij analiz yak metod interpretologii (na prikladi fortepiannogo vikonavstva). Avtoreferat dis. na zdobuttya naukovogo stupenya kandidata mistectvoznavstva. – Harkiv. 2009.
8. Cukkerman V. Analiz muzykal'nyh proizvedenij. Slozhnye formy. – M., 1983. – 214 s.
9. Chinaev, Vladimir Petrovich. Avtoref. dis. na soiskanie uchenoj stepeni doktora iskusstvovedeniya. – Moskva. 1995. Elektronnyj resurs: URL: <http://cheloveknauka.com/ispolnitelskie-stili-v-kontekste-hudozhestvennoj-kultury-xviii-xx-vekov/> Data obrashcheniya 6.02.2020.

<https://doi.org/10.29013/EJA-20-2-116-124>

Chiling Gao,
Postgraduate student of the Department
of Interpretation and Analysis of Music
I. P. Kotliarevskiy Kharkiv National University of Arts
Kharkiv City, Ukraine
E-mail: 604900540@qq.com

THE SPECIFICITY OF PERFORMING INTERPRETATION OF THE CHORAL OPERA A CAPPELLA (ON THE EXAMPLE OF THE “YATRANS GAMES” BY I. SHAMO)

Abstract. Studying the specifics of the performing interpretation of the *a cappella* choral opera required consideration of the components of this genre – opera and choir. Based on the provisions of the acapelic choral and opera-choral performances, the features of the performing interpretation of the *a cappella* choral opera are revealed, in particular, the role of the choirmaster as the artistic director of the production is defined, the types of ensembles that are actualized in musical -stage compositions of this genre are identified. As a result of the analysis of the first Ukrainian choral opera *a cappella* “The Yatran Games” by I. Shamo (1978), the properties of its genre paradigm are established; It was revealed that choral dramaturgy is one of the main factors in revealing the artistic idea of the composition, and the dramatic role of the choir is associated with the nonpersonization of the characters in the opera.

Keywords: performing interpretation, opera-choral performance, choral opera *a cappella*, I. Shamo.

Чилин Гао,
аспирант кафедры «Интерпретологии и анализа музыки»
Харьковского национального университета
искусств имени И. П. Котляревского, Харьков, Украина
E-mail: 604900540@qq.com

СПЕЦИФИКА ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ХОРОВОЙ ОПЕРЫ А CAPPELLA (НА ПРИМЕРЕ «ЯТРАНСКИХ ИГР» И. ШАМО)

Аннотация. Изучение специфики исполнительской интерпретации хоровой оперы *a cappella* потребовало рассмотрения составляющих данного жанра – оперы и хора. На основе положений акапельного хорового и оперно-хорового исполнительства выявлены особенности исполнительской трактовки хоровой оперы *a cappella*, в частности определена роль хормейстера как художественного руководителя постановки, обозначены виды ансамблей, которые актуализируются в музыкально-сценических сочинениях данного жанра. В результате анализа

первой украинской хоровой оперы *a cappella* «Ятранские игры» И. Шамо (1978) установлены свойства ее жанровой парадигмы; выявлено, что хоровая драматургия является одним из основных факторов раскрытия художественной идеи сочинения, а драматургическая роль хора связана с нонперсонификацией действующих лиц оперы.

Ключевые слова: исполнительская интерпретация, оперно-хоровое исполнительство, хоровая опера *a cappella*.

Введение

Конец 70-х – начало 80-х годов XX ст. в украинской музыке ознаменовались появлением нового жанрового вида – хоровой оперы *a cappella*. Актуализация жанра хоровой оперы *a cappella* в творчестве И. Шамо («Ятранские игры»), Е. Станковича («Когда цветет папоротник»), Л. Дычко («Золотослов», «Рождественское действо»), А. Гаврилец («Золотой камень поседем...») отражает трактовку хорового начала как важнейшего компонента оперного целого, который необходимо рассматривать и как процесс интонационно-драматического развития. Исполнительская трактовка хоровой оперы *a cappella* с необходимостью требует изучения составляющих данного жанра – оперы и хора. И ключевым жанром здесь является опера, основанная «на синтезе слова, сценического действия и музыки» [1, 20]. Именно музыка, как подчеркивает Ю. Келдыш, «становится основным носителем и движущей силой действия» [1, 20]. Если в оперных сочинениях задействован симфонический оркестр, то в хоровой опере *a cappella*, соответственно – нет. Поэтому, помимо вопросов оперно-хорового исполнительства, возникает необходимость рассмотрения проблем исполнительской трактовки хорового сочинения *a cappella*. Сценическое воплощение хоровых опер *a cappella* – явление крайне редкое в украинской культуре. Возникла парадоксальная ситуация, когда новаторские сочинения И. Шамо, Е. Станковича, Л. Дычко, А. Гаврилец либо до сих пор не поставлены на театральной сцене, как например «Ятранские игры» И. Шамо, либо получили лишь единичные сценические версии. Актуальность исследования обусловлена необхо-

димостью изучения специфики исполнительской интерпретации хоровых опер *a cappella* для осуществления постановок музыкально-сценических творений этого жанра.

Методы

Для выявления специфики исполнительской трактовки хоровой оперы *a cappella* были применены следующие методы исследования: метод компаративного анализа, который позволил сравнить акапельное хоровое и оперно-хоровое исполнительство; принцип историзма, введенный для рассмотрения истории создания оперы И. Шамо; жанровый анализ, примененный для уточнения жанра музыкально-сценического сочинения «Ятранские игры»; интонационно-драматургический и структурно-функциональный виды анализа, необходимые для создания исполнительской интерпретации изучаемых номеров оперы «Ятранские игры».

Проблематика данного исследования содержит значительную научную новизну, так как не являлась предметом изучения ни в отечественной, ни в зарубежной исследовательской литературе. Тем не менее, в исследовательском контексте задействованы положения акапельного и оперно-хорового исполнительства, изложенные в трудах В. Живова [2] и Н. Белик-Золотаревой [3], использованы сведения об истории создания оперного творения И. Шамо [4].

Результаты

Результаты исследования обусловлены выявлением специфики исполнительской интерпретации хоровой оперы *a cappella*. Этому способствовало изучение вопросов акапельного хорового и оперно-хорового исполнительства,

анализ музыкально-сценического *opus'a* И. Шамо «Ятранские игры». Специфика исполнительской трактовки хоровых оперных сочинений *a cappella* состоит в выявлении роли хормейстера, который становится творческим руководителем постановки в союзе с режиссером, балетмейстером и художником; важное значение приобретают такие виды ансамбля как вокальный, интонационный, тембровый, дикционный, ритмический, метроритмический, динамический, но отсутствует ансамбль между хором и оркестром; хором, оркестром и солистами.

В результате анализа хоровой оперы *a cappella* «Ятранские игры» И. Шамо выяснено, что коллективный образ – народ – находится в различных ситуациях весенних, летних и свадебных обрядов, а драматургические функции хора связаны с нонперсонализацией действующих лиц оперы. Хор является носителем функций обряда как такового, и проведение каждого последующего обрядового действия приближает к раскрытию художественной идеи оперного целого.

Дискуссия

Одной из центральных проблем в теории хорового исполнительства является проблема интерпретации. Она фактически содержит в себе все аспекты хорового искусства – от дирижерского мастерства хормейстера, вокально-технической оснащенности хорового коллектива до понимания художественной идеи, традиций школы, психологии личности руководителя хора. Исполнительское искусство, по мнению Е. Гуренко, «является вторичной, относительно самостоятельной художественной деятельностью, творческая сторона которой проявляется в форме художественной интерпретации» [5, С. 109]. Специфические особенности хорового исполнительства В. Живов определяет следующим образом: «а) человеческий фактор<... >; б) синтетический характер (связь со словом); в) специфика инструмента (человеческий голос); г) коллективный характер; д)

наличие дирижера, который является творческим посредником между автором (авторами) и певцами, которые непосредственно влияют на слушателей» [2, С. 20]. Если исполнитель-солист, сотворяя совершенный художественный образ, работает со своим инструментом – голосом, скрипкой, роялем и т.д., то дирижеру хора необходимо обосновать и донести свою трактовку сочинения хоровому коллективу, где каждый артист хора обладает творческой индивидуальностью. Одной из задач руководителя хора является «достижение осмысленного исполнения, проникновения в художественный замысел композитора» [6, С. 192]. Но параллельно с решением творческих задач важно работать над интонацией в широком понимании этого термина, достигать динамического разнообразия, ансамблевого исполнения, выразительного слова, выстраивать форму сочинения, подчиняя частные кульминации генеральной. Кроме того, перед хормейстером в процессе репетиционной работы возникают проблемы психологического характера, не говоря уже об организационных.

Процесс «создания и воплощения художественного образа в хоровом исполнительстве имеет <..> следующее схематическое изображение: композитор – поэт – дирижер – хоровой коллектив – слушатель» [6, С. 192]. Безусловно, руководитель хора должен быть лидером, уметь подчинить своей исполнительской воле коллектив, убедить трактовкой исполняемого сочинения. Интерпретация, отмечает Н. Корыхалова, «зависит от таланта и мастерства артиста, яркости его индивидуальности, идейной и человеческой зрелости, культуры и т.д.» [7, С. 164]. Трактовка, по мнению исследователя, может быть малоинтересной из-за того, что личность, в данном случае дирижер хора, не является зрелой в интеллектуальном и музыкантском отношении или потому, что, к примеру, руководитель хора ограничивается воплощением традиционной интерпретации.

Инвариантная природа акапельного хорового исполнительства вызвана тем, что музыкальное произведение живет бесконечной жизнью в конкретных исполнительских реалиях. Н. Корыхалова подчеркивает: «Неполнота нотирования является отражением свойств самой музыки с ее зонной природой. Зонность характеризует решительно все стороны, включая звуковые координаты... (Даже на инструментах фиксированного строя, например, фортепиано, пианист преодолевает эту фиксированность) <...> средствами агогики и динамики», – отмечает исследователь [7, С. 165]. Это наблюдение исследователя как нельзя лучше отражает сущность хорового исполнительства *a cappella*. Именно в акапельной музыке хормейстер обладает большей свободой с точки зрения темпа, агогики, динамических нюансов, цезур, в соответствии с расшифровкой нотного текста композитора и понимания его ремарок.

Одна из важнейших граней проблемы интерпретации хорового сочинения *a cappella* может быть обозначена как процесс становления исполнительского замысла, в совершенстве которого хормейстер должен убедить хоровой коллектив, чтобы в результате возникло творческое единение дирижера и хора в неповторимой реальности художественного исполнения. Но от замысла до его воплощения исполнитель (исполнители) проходят порой долгий путь. В. Живов [2] обозначил несколько этапов исполнительского анализа, среди которых: анализ эпохи создания сочинения, стилистических особенностей творчества композитора и поэта, исполнительских средств выразительности; музыкально-теоретический, вокально-хоровой, компаративный виды анализа; дирижерские задачи в репетиционном процессе и концертном исполнении.

Что касается исполнительской трактовки хоровой оперы *a cappella*, то художественное руководство постановочным процессом музыкально-сценического сочинения такого жанра будет осуществлять не дирижер, а хормейстер

в содружестве с режиссером, балетмейстером и художником. Со-постановщикам спектакля необходимо выработать единую концепцию, согласовать все спорные вопросы и прийти к консенсусу, что явится залогом успешной премьеры и дальнейшей сценической жизни оперного творения. Сценическое решение режиссера является важным, так как от этого во многом зависит качество звучания хорового коллектива, донесение до слушателей поэтического текста, решение исполнительских проблем, связанных с такими видами ансамбля как вокальный, интонационный, темповый, ритмический, динамический, дикционный. Сценические задания, которые режиссер-постановщик ставит перед артистами хора, не всегда способствуют созданию тембрового ансамбля, который обретает особое значение в хоровых операх *a cappella*.

Безусловно, важен контакт хормейстера-постановщика с балетмейстером и художником. Ведь костюмы, созданные художником-постановщиком, и варианты «сценических движений», предложенные балетмейстером спектакля, должны способствовать сотворению артистами хора различных образов, не создавая при этом проблем исполнительского характера (например, неудобные, мешающие двигаться по сцене костюмы или пение в быстром темпе с танцевальными па).

Определяя оперно-хоровое исполнительство как «синтетический вид исполнительства, сочетающий интерпретацию художественного содержания хоровой составляющей оперного целого с драматическим действием в процессе оперного спектакля» [3, С. 42], Н. Белик-Золотарева подчеркивала значение хора в создании вокально-оркестрового сценического образца. Тем не менее, это определение может быть актуально и для хоровой оперы *a cappella*, учитывая синтез «хоровой составляющей» с хореографией, сценографией, визуализацией художественного решения спектакля художником. Специфика оперно-хорового исполнительства, по мнению исследовате-

ля, состоит в: относительной самостоятельности оперного хормейстера касательно интерпретации хорового фактора, так как исполнительская версия хоровых сцен должно быть органично «прописанной» в общую интерпретацию оперного целого, которая осуществляется творческим союзом дирижера, режиссера, художника и хормейстера; наличии так называемого «принципа крупного штриха» (по Б. Ярустовскому) в исполнении хоровых сцен оперы, «театрального стиля», который предусматривает «четкую, ясную и несколько подчеркнутую подачу музыкального материала» [8, с. 268–269]; в исключительном значении таких видов ансамбля, «как ритмический ансамбль, ансамбль между хором и оркестром, ансамбль между хором, оркестром и солистом (солистами), ибо в опере пение хора практически всегда (за исключением небольших эпизодов *a cappella* и хоровых опер *a cappella*) сопровождается оркестром, то есть хор и оркестр постоянно взаимодействуют; наличии драматического таланта у артистов оперного хора, которые должны органично вживаться в различные образы героев, которые являются представителями разных социальных групп и исторических эпох; исполнении оперным хоровым коллективом хоровых сцен оперного целого наизусть» [3, с. 40–41].

Из перечня специфических черт оперно-хорового исполнительства для определения особенностей исполнения хоровых оперных сочинений *a cappella* важно, что в процессе нахождения исполнительской трактовки хоровой оперы *a cappella* роль хормейстера-постановщика становится более значимой в содружестве с режиссером, балетмейстером и художником. Что касается «принципа крупного штриха» (по Б. Ярустовскому), то это положение относится больше к масштабным полотнам Дж. Верди, Р. Вагнера, Н. Лысенко, М. Мусоргского, хотя в некоторых из хоровых опер *a cappella* (к примеру, в фольк-опере Е. Станковича «Когда цветет папоротник») или

в отдельных номерах «Ятранских игр» И. Шамо (№ 6 «Просыпайся, гром!», № 21 «Славильно-величальная») этот принцип может быть задействован. Относительно особенностей подачи музыкального материала в опере, то этот вывод актуален и для хоровых музыкально-сценических творений *a cappella*.

Н. Белик-Золотарева справедливо исключает все виды ансамбля, касающиеся взаимодействия хора, солистов и оркестра в хоровых операх *a cappella*. В сочинениях этого жанра большее значение приобретают такие виды ансамбля как вокальный, интонационный, тембровый, дикционный, ритмический, метроритмический, динамический.

Два последних положения исследователя – наличие актерских способностей у артистов хора и исполнение музыкально-сценических произведений наизусть – являются безусловными и для хоровых опер *a cappella*.

Именно эти специфические особенности и стали «камнем преткновения» для сценического воплощения хоровых опер *a cappella*. Ведь исполнение сочинений данного жанра представляет сложности как для оперного хора, который практически всегда взаимодействует с оркестром и не имеет практики пения без сопровождения в течении длительного времени, так и для хоровых коллективов (учебных, камерных, капелл), хористы которых не имеют опыта участия в музыкально-сценическом действии, в создании различных образов, к примеру в опере «Ятранские игры» – молотильщики, жницы-вязальщицы, русалки, собственно народ. Здесь необычайно важно не только следовать авторским ремаркам, но и находить креативные решения сценического воплощения, так как артисты хора практически все время находятся на сцене, исключая те номера, где композитор сознательно использует женский или мужской состав для создания, соответственно образов девушек на «Девичнике» или мужчин во время обмолота «Молотильщики». В акапель-

ной хоровой опере ведь нет сольных арий, дуэтов, ансамблей, оркестровых антрактов. И иногда нет времени для смены костюмов в соответствии с развитием оперного действия (после номера «Дождик» – «Русальная»). Поэтому необходим творческий контакт хормейстера и режиссера, понимание того, что в различных номерах оперного целого, написанных для смешанного хора, может быть задействован не весь состав хорового коллектива, так как часть артистов должна будет готовиться к следующему эпизоду музыкально-сценического творения *a cappella*.

Идея создания музыкально-театрального сочинения возникла, по воспоминаниям И. Шамо, задолго до написания оперы, во время поездок по селам для поисков новых фольклорных образцов. В памяти И. Шамо в течении 30 лет оставался поразивший его купальский обряд, увиденный на реке Ятрань, который и стал определяющим для жанровой составляющей музыкально-сценического сочинения: «Красота мелодий, пластичность и магическая привлекательность движений танцующих буквально зажгли мое воображение. Вот тогда и захотелось создать цельное обрядовое действо, <...> для сценического воплощения» [4, С. 79].

Драматургические функции хора отражают как содержательную сторону оперной целостности, так и ее жанровую сущность. В различных исследованиях жанр музыкально-сценического творения И. Шамо «Ятранские игры» (1978) определяют как фольк-оперу [9], хор-оперу [10], хоровую оперу *a cappella* [4], а в изданном в 1981 г. клавире – как «Хоровые сцены из народной жизни» [11]. Оперное сочинение И. Шамо имеет номерную структуру (30 номеров). С одной стороны, номерная структура подчеркивает оперную природу сочинения, с другой – прослеживается связь с принципами построения «оперно-хоровой сюиты» [3, С. 37], в которой важную роль имеет принцип контраста. Очевидно наличие трех концентрированных сюит, соответственно весенней, летней и свадебной.

Таким образом, музыкально-сценическое сочинение И. Шамо представляет собой своеобразный жанровый синтез оперы и сюиты. Что касается трактовки композиционных процессов и жанрообразования, то очевидно наличие трех частей, которые могут быть трактованы как три оперные картины и обозначены, соответственно «Весенняя», содержащая семь обрядовых песен весеннего цикла (№№ 2–10), «Летняя» – пять обрядовых песен летнего цикла (№№ 11–21) и третья – свадебная (шесть обрядовых песен, №№ 22–29). Вместе с тем, в сочинении И. Шамо присутствует цикличность как принцип построения музыкально-сценического целого.

Композитор много работал в поисках литературной основы сочинения, но в итоге обратился к поэту В. Юхимовичу, так как хотел воплощения в стихотворной форме единой линии драматургического развертывания хоровой оперы [4]. В. Юхимович «написал либретто и тексты хоров согласно разработанному уже драматическому плану» [4], кроме № 15 «Купальская II» (слова народные). М. Гринишин, отмечая органичное слияние музыки и текста, подчеркивал, что именно поэтические тексты В. Юхимовича вдохновили И. Шамо на создание этого захватывающего оперного действия [12].

Украинская народная песенность пронизывает хоровую оперу, восемнадцать номеров которой основаны на веснянках, русальных, купальских, жнивных, свадебных песнях. Но, стремясь к созданию оперного полотна, а не обрядового действия, композитор рядом с песнями календарно-обрядового цикла использует лирические, танцевальные, славильные. При этом, как подчеркивает Т. Невенчаная, в опере нет ни одного фольклорного образца, кроме фразы из украинской народной песни «Там, где Ятрань». Но национальные корни ощутимы благодаря использованию ладов народной музыки, принципов народного многоголосия, ладовой переменности, ритмической изощренности. Акапельность опе-

ры как нельзя лучше отвечает ее образному содержанию, так как тексты, написанные В. Юхимовичем, близки по духу народной поэзии. Единение музыки и слова создает так необходимый для музыкально-сценического сочинения динамизм действия (при отсутствии сюжета в привычном понимании) и способствует необычайной цельности хор-оперы. Создавая хоровую оперу *a cappella* композитор предполагал создать сочинение, где коллективный образ – народ – находится в различных ситуациях весенних, летних и свадебных обрядов, которые чаще всего проводились осенью, после сбора урожая. И. Шамо сознательно не использует зимние обряды. Его интересовали темы возрождения природы, ее расцвет и свадьба как начало нового этапа в жизни человека. Исполнительский состав музыкально-сценического *opus'a* И. Шамо избрал следующий: квартет солистов и хор *a cappella*. Таким образом, хоровая драматургия явилась одним из основных средств воплощения художественного содержания оперы.

Драматургическая роль хора связана с персонализацией действующих лиц оперы, так как именно хор является носителем функций обряда как такового. Артисты хора создают в «Ятранских играх» И. Шамо различные образы: русалок; девушек, гадающих на венках; молотильщиков; жниц-взяльщиц; собственно народа. Кроме того, у хора в этой опере есть и изобразительные функции, например, в №№ 6 (раскаты грома), 7 (дождик). Проведение каждого последующего обрядового действия приближает к раскрытию художественной идеи оперного целого.

В соответствии с законами арочной драматургии № 1 – «Запев» и № 30 – «Заключительная» имеют в основе общность музыкального тематизма, который станет интонационной основой оперного целого. Избрание для анализа в качестве примера исполнительской трактовки № 1 «Ятранских игр» И. Шамо связано с важной ролью данного номера в драматургии оперы, а рассмотрение № 2 дано как один из вариантов

хормейстерско-режиссерской исполнительской модели.

№ 1 – «Запев» (*Es-dur*, Широко, с настроением) является зачином, который открывает обрядовое действие [11, с. 3–5]. Насыщенность звучания смешанного хора, импровизационность, характерная для народных образцов, переменность размеров, примененная композитором для создания непрерывности развития музыкального материала способствуют созданию картины народного праздника. Именно в этом номере восторженно звучит тема любви, которая явится лейтмотивом всего сочинения, свидетельством применения композитором метода симфонизма. Именно любовь во всех ее проявлениях и явилась драматургическим стержнем оперного действия. Поэтому в сочинении прослеживается параллель: весеннее обрядовое действие – возрождение природы, зарождение жизни, любви, летнее – расцвет природы и любви, а далее – свадебные песни как счастливый итог, и в то же время начало нового этапа в жизни человека. Функции своеобразных пролога и эпилога выполняют, соответственно, «Запев» № 1 и «Заключительная» № 30.

Восходящая чистая кварта *b-es* составляет основу начального построения оперы. Возглас «Гей!», характерный для украинских народных песен, звучит на кварте-«закличке» и несет в себе весеннюю семантику, идею возрождения природы. На фоне квартакордов *ostinato* мелодия «разветвляется», превращаясь в параллельные трезвучия, которые на возрастающей динамике в движении по секундах создают ощущение приближающегося праздника. Важное значение приобретает ремарка композитора: «На протяжении 30–60 секунд в различных ритмических последовательностях, которые полностью зависят от исполнителей, их художественного восприятия сочинения, – шепотом или вслух проговаривать слова (предложения), постепенно затихая: «Мы живем здесь на Ятране...» [11, С. 4]. Применяя алеаторику, И. Шамо использует «стабиль-

ную» запись, что в какой-то мере ограничивает характерный для этой композиторской техники принцип случайности. Драматургическая роль хора – народа – участник событий, а функция № 1 – формообразующая. Связующую функцию получает хоровой вокализ [11, С. 5], который звучит во время закрытия занавеса в соответствии с ремаркой композитора.

Постепенное затихание хора «продолжает» хоровод женского хора – № 2 «Маринонька» (e-moll, Не очень быстро, хороводом). Композитор предполагал исполнение № 2 *attacca*, о чем свидетельствует его ремарка на тактовой черте № 1: «Из-за такта вступают сопрано и альты со следующего номера». Для воплощения авторского видения возможны два варианта исполнения: 3–4 артистки хора на последних тактах вокализа, на паузе появляются на сцене, озвучивая первую фразу женского хоровода «Маринонька», к которым постепенно присоединяются сопрано и альты. Другой связан со световым решением, когда с помощью точечного освещения световой луч «выхватывает» группу женщин, начинающих хоровод. Появление однотерцового минора в «Мариноньке» (после Es-dur в № 1 – e-moll) вносит новую краску, которая вместе с тембрами женских голосов создает лирический характер. Мелодический оборот *h-a-g*, начинающий хоровод, олицетворяет вращение по кругу, что выявляет магию круга как в тематизме, так и в сценическом действии. Мастерство композитора проявляется

в создании мелодии, близкой по духу к народной, так как переменная ладовость e-moll – G-dur, заключенная в этой трихордовой попевке, характерна для украинской народной песенности.

Заключение

Изучение вопросов хорового и оперно-хорового исполнительства позволило выявить специфику исполнительской интерпретации хоровых оперных сочинений *a cappella*: хормейстер становится художественным руководителем постановки, его решения определяют выбор исполнительской версии того или иного номера, исполнительской интерпретации хоровой оперы *a cappella* в целом; достижение различных видов хорового ансамбля: интонационного, тембрового, дикционного, ритмического, метроритмического, динамического требует взаимодействия хормейстера, режиссера и балетмейстера для нахождения сценических моделей, которые бы раскрывали замысел композитора; постановка хоровой оперы *a cappella* возможна только хоровым коллективом, в составе которого певцы-актеры, сочетающие актерское дарование с певческим мастерством, имеющие опыт как создания различных художественных образов в опере, так и исполнения масштабных сочинений *a cappella*.

Первая украинская хоровая опера *a cappella* «Ятранские игры» И. Шамо знаменует появление нового жанрового вида, актуализация которого происходит в творчестве Е. Станковича, Л. Дычко, В. Зубицкого, А. Гаврилец.

References:

1. Keldysh Yu. V. Opera // Muzykal'naya enciklopediya / gl. red. Yu. V. Keldysh. – M., 1978. – Т. 4. – С. 21–45.
2. Zhivov V. L. Ispolnitel'skij analiz horovogo proizvedeniya. – M.: Muzyka, 1987. – 95 с.
3. Belik-Zolotar'ova N. A. Operno-horova tvorchist' ukrains'kih kompozitoriv drugoi polovini XX stolittya: shlyahi rozvitku: dis. ... kand. mistectvoznavstva: 17.00.02. – Harkiv, 2011. – 252 s.
4. Nevenchanaya T. Igor' Shamo. – Kiiiv: Muz. Ukraïna, 1982. – 83 s.
5. Gurenko E. G. Problemy hudozhestvennoj interpretacii: (filos. analiz) / E. G. Gurenko. – Novosibirsk: Nauka, Sib. otd-nie, 1982. – 256 s.

6. Belik N. A. Do problemi interpretacii horovogo tvoruv v klasi z diriguvannya // Problemi vzaemodii mistectva, pedagogiki ta teorii i praktiki osviti / Harkiv. derzh. in-t mistectv im. I. P. Kotlyarevs'kogo. – Harkiv, 2001. – Vip. 6. – S. 192–198.
7. Koryhalova N. A. Interpretaciya muzyki. – L.: Muzyka, Leningr. otd-nie, 1979. – 208 s.
8. Yarustovskij B. Dramaturgiya russkoj opernoj klasiki. – M.: Muzgiz, 1953. – 400 s.
9. Tereshchenko A. Igor Shamo. Eskiz do tvorchogo portretu. Kontekst – stanovlennya ukraïns'koï fol'k-operi // Nauk. visn. Nac. muz. akad. Ukraïni im. P. I. Chajkovs'kogo. – Kïiv, 2007. Vip. 49. – S. 125–131.
10. Mamchur I. Suchasna ukraïns'ka opera. – Kïiv: Znannya, 1984. – 48 s.
11. Shamo I. Yatrans'ki igri: hor. sceni z nar. zhittya: dlya solistiv ta horu bez suprovodu / virshi V. Yuhimovicha. Klavir. – Kïiv: Muz. Ukraïna, 1981. – 143 s.
12. Grinishin M. Vasil' Yuhimovich ta jogo «Yatrans'ki igri» // Aktual'ni problemi mistec'koï praktiki i mistectvoznavchoï nauki. 2014. – Vip. 6. – S. 211–212. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/apmpmn_2014_6_41/ (data obrashcheniya: 18.10.2018).

<https://doi.org/10.29013/EJA-20-2-125-132>

*Shevchenko Lilia Mihailovna,
The candidate of the pedagogical sciences, assistant professor
to Odessa national music academy of the name A. V. Nezhdanova
E-mail: Lilia.my.forte@cmail.com*

GENRE-STILE PREFERENCES OF THE L. BEETHOVEN AND F. LISZT HERITAGES IN REPERTOIRE UKRAINIAN PIANIST WORLD-LEVEL FROM XIX ON XXI CENTURY

Abstract. In given work is given renovation material piano performance art with discovery in him стилевого of the inheritance pianism of L. van Beethoven in connection with art S. Richter, V. Gorovic and some other prominent musician, who on ideological and formally-territorial criterions ignored in involvements to ukrainian culture and art.

Keywords: genre, style in music, Beethoven type of style, Mozart type of style in piano play, style paradigm in music, pianism.

*Шевченко Лилия Михайловна,
кандидат педагогических наук, доцент
кафедры специального фортепиано Одесской национальной
музыкальной академии имени А. В. Неждановой
E-mail: Lilia.my.forte@cmail.com*

ЖАНРОВО-СТИЛЕВЫЕ ПРЕДПОЧТЕНИЯ НАСЛЕДИЯ Л. БЕТХОВЕНА И Ф. ЛИСТА В РЕПЕРТУАРЕ УКРАИНСКИХ ПИАНИСТОВ МИРОВОГО УРОВНЯ ОТ XIX НА XXI СТОЛЕТИЕ

Аннотация. В данной работе дано обновление материалов фортепианного исполнительства с выявлением в нем стилевое наследования пианизма Л. ван Бетховена в связи с искусством С. Рихтера, В. Горовица и некоторых иных выдающихся музыкантов, которых по идеологическим и формально-территориальным критериям игнорировали в причастности к украинской культуре и искусству.

Ключевые слова: жанр, стиль в музыке, бетховенианство, моцартианство в фортепианной игре, стилевая парадигма в музыке, пианизм.

Актуальность заявленной темы определена востребованностью материалов относительно национальной истории Украины как государства, утверждающегося в статусе самостоятельности и культурно самозначимого единства. Разработки типологических аттестаций применительно к со-

держанию творческой деятельности артистов, представляющих Украину в мировом раскладе, составляют не только тонус культурного престижа нации, но являются руководством для дальнейшего развития национального приобретения и воспитательной государственной деятельности.

Описания творческой биографии отдельных артистов широко представлено как в справочной, так и в специальной литературе (см., например, многочисленные материалы, на которые осуществлены ссылки в данном исследовании [3; 5; 12 и др.]).

Однако сложилась тенденция по идеологическим соображениям разного типа отлучать биографии известных артистов от Украины, хотя тенденции культурных мероприятий последних десятилетий показали неправильность и несправедливость такого подхода. Так, обрел международный резонанс конкурс имени В. Горовица в Киеве, исходя из укорененности школы и значимости раннего, но решающего этапа формирования его творческой личности именно на земле нашего Отечества. Это же касается деятельности представителей культуры из других областей, С. Лифаря, К. Малевича, Н. Бердяева, М. Бойчука и «бойчукистов», С. Ивановского, творчество которых было осмыслено в неотрывности от культурных приобретений Украины в последние годы.

Целью данной работы является обновление материалов по фортепианному исполнительству с выявлением в нем стилевого наследования пианизма Л. ван Бетховена в связи с искусством С. Рихтера, В. Горовица и некоторых иных выдающихся музыкантов, которых по идеологическим и формально-территориальным критериям игнорировали в причастности к украинской культуре и искусству. Методологической основой такого подхода выступают культурологический и специально герменевтический аспект интонационной теории искусствovedения школы Б. Асафьева с выходами на позиции музыкальной культурологии Е. Марковой [4; 6]. Научная новизна исследования определяется: 1) оригинальным толкованием листианских позиций пианизма В. Горовица и С. Рихтера в контексте освоения ими элементов противоположного пианистического стилевого направления в виде принципов игры, которые исходят от В. Моцарта – Ф. Шопена – А. Скрябина; 2) систематизацией материалов относитель-

но сущности для совокупной биографии С. Рихтера культурно-художественных оснований, полученных в Одессе как городе Украины.

Исключительное влияние на отечественную фортепианную культуру пианизма Л. Бетховена и пролонгатора идей его оркестрального пианизма Ф. Листа определено непосредственной преемственностью стиля этого рода игры для представителей украинской фортепианной школы. Речь идет об исходе художественно-образовательных установок ведущих педагогов Центральной, Восточной и Южной Украины от Петербурга, где работал Т. Лешетицкий, ученик К. Черни и «внук» по исполнительской линии Л. Бетховена. Такая наследственность обязывала гордиться «маскулиным» типом пианистического выражения, тем более что Киев имел в своем распоряжении племянника и последователя Ф. Листа С. Ивановского.

Авторитетность бетховенской линии, как это показали события по выходу на мировое пространство С. Рихтера, подкреплялась опорой на музыку И. С. Баха, которая первой стоит в репертуарном перечне великого пианиста, а за ним называется весь композиторский ряд Венской школы, от Й. Гайдна до Л. Бетховена, не минуя В. Моцарта. Но такие характеристики игры Рихтера как «глубина и масштабность концепций», «исключительная сила волевого и эмоционального влияния на слушателей» [9, 465], что является точным и справедливым в описании игры гениального пианиста, – указывают именно на «немецкую» театрализованную манеру динамико-фактурно-контрастной игры, которая свершалась с опорой на бетховенский фортепианный симфонизм.

Последний, безусловно, подготовили и его великие предшественники, но признаки «масштабности» концепций и «сила волевого и эмоционального влияния» не показательны для Гайдна, у Моцарта не составляют специфики его выразительности, сила музыки этих двух последних – в ином. А выявленные признаки выразительной способности С. Рихтера, безусловно,

срастались с бетховенской лирой, с суровой риторикой и надличностной лирикой кантовых по тематизму Сонат автора «Appassionata», соотносимых з апофеозом бетховенской кантовости, по Б. Асафьеву, в финале Девятой симфонии [4, 287].

Из характеристики специфики выразительности игры С. Рихтера ясно, что названная эмоциональная страстность и волевая выявленность не есть решающее для звучания призведений И. С. Баха, последние он подавал «через Бетховена» – явно вдохновляясь «бахианством» Тридцать второй сонаты и подобных ей произведений. Бах существовал для Рихтера в могучей «проорганизованной» подаче, в богатстве темпово-динамических контрастов. Но все эти ракурсы «бахианства по-романтически», не касаясь бахианских же линий А. Шнабеля, который уготовлял клавирно-салонное прочтение наследия Лейпцигского кантора, актуализированное в середине XX в. в игре Г. Гульда с настойчивыми ссылками на названного австрийского пианиста и педагога.

И также «по-бетховенски» играл Рихтер и Ф. Шопена, целиком игнорируя «легкость-полетность» искусства последнего; в перечне репертуарных предпочтений в коротких описаниях имя польского гения отсутствует [9, с. 465], хотя Рихтер играл Ф. Шопена – играл, как все что он озвучивал – артистически безупречно. В более детализированном изложении относительно рихтеровского мастерства отмечается, что первый сольный концерт 18-летний Рихтер (1934) сыграл из произведений Шопена [8, 668], хотя то выступление в Одессе прошло незамеченным. Ясно только, что в подходе к исполнению Шопена Рихтер явно ориентировался на Ф. Листа, который привносил «бетховениану» в шопеновский мир и которая не была чуждой для последнего, но существовала в контексте его салонного пианизма.

Несравненный артистизм С. Рихтера позволял ему охватывать разнообразнейший репертуар, в котором существовали в качестве исполнительского объекта и произведения явно

салонного пианистического типа – это и А. Скрябин, и К. Дебюсси. И играл их – захватывающе, однако «переводя» их выразительность в театрализованные измерения бетховенианско-листовского пианизма, с подчеркнутой кантиленой в медленном темпе, с широким использованием педалью, с подчеркнутыми динамическими и темповыми контрастами (последнее – с определенной гипертрофией!). А это все – приметы бетховенианства-листианства, хотя Рихтер специально специально листовский репертуар не культивировал.

Известно, что для С. Рихтера репертуарный фактор щедро насыщался произведениями авторов XX в., в том числе это С. Рахманинов, Б. Барток, П. Хиндемит, А. Берг, К. Шимановский, др., и среди них особобенное место принадлежит композициям С. Прокофьева. Показателен интерес к Хиндемиту и Бергу, но минуя откровенно салонную музыку А. Шенберга и А. Веберна, тем более Э. Сати и других образцов «протоминималистской» музыки. Музыка созерцания и принципиальной статики – не образует специфики С. Рихтера. И в этом плане показательна игра им А. Скрябина: С. Рихтер явно «театрализирует» его представление, внося контрасты и динамические («праворучные») разграничивания фактуры, непоказательные для салонной «контрастной полифонии» скрябиновского типа.

Так, в описании исполнения Рихтером Прелюдии № 2 ор. 11 А. Скрябина в книге Д. Андреевой констатируется: «В представлении Прелюдии Скрябина Рихтером обнаруживается его явная установка на 'натуральность театрализации': часты эффекты приближенности и удаленности, игра с частыми сменами темпов. Среди всех интерпретаций Прелюдии игра Рихтера оказывается отмеченной более медленным темпом и в наибольшей мере насыщенной контрастами педализации» [2, 254].

Прокомментируем: именно медленные темпы являются невозможными по разным причинам в салонной игре, а С. Рихтер чрезвычайно

дорожил сопоставлениями «сверхмедленных» и «сверхбыстрых» исполнительских подач.

Данный обзор сделан с одной целью: подчеркнуть оригинальность-неповторимость, высоко осознаваемую концепционность мышления С. Рихтера, которая имела большое влияние на музыкальную Украину и Одессу в частности, поскольку музыканты хорошо были осведомлены с началом биографии С. Рихтера, с рождением Т. Рихтера в Житомире, на земле, подарившей первый вздох и Б. Лятошинскому, и В. Косенко, и М. Рыбицкой, чья деятельность имела такой высокий смысл для Одессы и Юга, находясь на пересечении южнославянского мира и Центральной Украины.

Касательно старта Рихтера, то помимо непризнания тут выступления в 1934 г. (нерезонансный концерт 1934 г. частично имел социальный подтекст, немалозначимый у 1930-тые годы, – в Одессе хорошо знали о дворянском статусе родителей Рихтера, потомкам которых до Войны был закрыт вход в высшее учебное заведение), была еще работа в Оперном театре, которая придала пианисту понимание коллег-музыкантов, а отсюда – силы для профессионального «прорыва» в Москве.

Относительно трагических событий с Т. Рихтером, то мученичество отца, который, по материалам В. Смирнова, поднятых из архивов КГБ [10, 20], буквально «заслонил» собой сына, которому угрожало уничтожение по делу «монархической молодежи» (в числе которых был казнен племянник Филатова и др.), – то в *культурной ауре города*, в котором свирепо, карая за «Третий город империи», расправлялись с «бывшими», мученический ореол над семьей Рихтеров делал неофициально, но бытийно реально крайне привлекательным артистически-художественное величие «земляка» по месту обучения и артистического выхода.

Данный экскурс сделан ради *культурно-действенного определения авторитета С. Рихтера для исполнительства Украины и Одессы* особенно, который по формальным критериям не может считаться в функции «влияющего» на фортепи-

анную суть мест своего детства и юности. Однако музыковедчески-педагогическое непризнание влияния С. Рихтера не может приниматься с позиций глубочайшей *культурной* значимости личностного творческого подвига С. Рихтера, которая вдохновляла, становилась образцом, наконец своим убежденным и гениально подаваемым бетховенианством подтверждала *эмблематичность его фигуры для музыкальной Одессы*.

Так формируется главный тезис относительно рихтеровской пианистики: *от Баха производно бетховенианство, усилено симфонизацией звучания, разработанной Ф. Листом и транспонированном на обширнейший репертуар*, «втягивающий» в круг бетховенианства-листианства противоположные его личностной творческой парадигме игровые приобретения. Тем самым бетховенский репертуар и пианистическая бетховениана как творческий ориентир исполнительской и педагогической деятельности особенно вдохновил музыкальную Украину и Одессу, чему в немалой степени способствовали музыканты из «русских-украинских немцев», блестящими представителями которых стали Теофил и особенно Святослав Рихтеры.

Трагические события биографии Теофила и Святослава Рихтеров надолго отвратили и самого великого пианиста, и музыковедов, писавших творческо-биографические характеристики его деятельности, от акцентуаций одесского периода его формирования. Однако дистанция времени содействует нарушению этого табу, поскольку сын Т. Рихтера, учившегося в Вене, но родившегося и воспитанного в Украине, и российской дворянки А. Москалевой, образованной и в высшей мере музыкально подготовленной (см. материалы воспоминаний Т. Малюковой-Сидоренко, бывшей близким человеком к семье Рихтеров [7, 237–246]), которые дали своему наследнику славянское княжеское имя Святослава (а дома нежно называли «Светик»), – органично вобрал условия культуры Одессы как Третьего города империи в начале XX столетия и сохранявшей этот высокий государ-

ственный показатель в сфере культуры и музыкальных отношений вплоть до 1939 года (см. материалы статей Е. Марковой и Л. Смирновой [7, 17]).

Как раз дворянский статус семьи Рихтеров, и это уже отмечалось выше, отрезал в Одессе возможность поступления С. Рихтера в консерваторию как высшее учебное заведение, поскольку до 1942 г. действовало Революцией заявленное правило не допускать потомков дворян в высшие учебные заведения страны. Слава Богу, были всякого рода исключения, поскольку и определенная часть большевизма сформирована была активностью представителей этого привилегированного сословия старой России. И тем благим исключением было отношение в Москве к Г. Нейгаузу, также уроженца Украины, который составил в Москве имя, что позволило ему творчески усюновить С. Рихтера и в первый же год переезда в Москву последнего (1937), то есть в вооружении в Одессе сформированного фортепианного мастерства, вывести на активную игру и на Всесоюзный конкурс как лауреата первой премии (1945), тем самым сразу поставить в шеренгу ведущих пианистов страны и мира.

Обращаем внимание на тот показательный момент, что манера игры С. Рихтера и его московского руководителя Г. Нейгауза достаточно резко различались: у первого брал верх театрализованный симфонический «прорубинштейновский», в целом, листианский оркестральный принцип, тогда как у Г. Нейгауза очевидно принятие салонности. Данный момент подтверждают свидетельства игры воспитанников Г. Нейгауза в Одессе, профессоров Л. Гинзбург и И. Сухомлинова. Л. Гинзбург подчеркивала, по воспоминаниям своих коллег, что ей в аспирантуре у Нейгауза пришлось «полностью переучиваться» после подготовки в классе М. Старковой, бывшей почитательницей «маскулинного» листовского пианизма.

И до конца своих дней профессор Гинзбург играла – и играла на поднятой кисти, что исключало силовой «удар от плеча», не допуская расставленных

локтей, всегда в «ласковой-приветливой» манере преподнося даже откровенно трагические-драматические композиции. Тем самым демонстрировалась салонная установка образности и восприятия музыки, которая для Людмилы Наумовны была предметом искренней любви и увлечения.

Более сдержанно эти салонные черты демонстрировал в своей игре И. Сухомлинов, также выпускник Г. Нейгауза по аспирантуре, хотя пройденный им класс профессора М. И. Рыбицкой при обучении в консерватории не требовал какой-то кардинальной коррекции по отношению к просалонным позициям его московского творческого руководителя. Сама Рыбицкая, будучи выпускницей В. Пухальского по музыкальному училищу в Киеве и А. Есиповой по Петербургской консерватории, имея непосредственные контакты с Л. Ревуцким в Киеве и Б. Яворским в Москве, в своих педагогических принципах демонстрировала салонную сдержанность и созерцательность, при том что умения пальцевой техники «перле» стало наименее значительным отличием принадлежности к ее школе. Все эти черты зафиксированы в статье выпускницы класса Рыбицкой профессора В. Н. Кузиковой [7, 158–162].

Салонная установка сформировала знаменитое нейгаузовское дидактически-эстетическое «хапандо», которое подчеркивало почвенность клавирно-щипковой культуры звукоизвлечения на фортепиано, органично присущего французскому пианизму, салонному по сути эстетико-идеологических предпочтений. Но этот же салонный принцип – в венской школе И. Гуммеля, которая представляла школу В. Моцарта и А. Сальери. И хотя в основу техники и Г. Нейгауза, и С. Рихтера положен был так называемый «праворучный», немецкий театрализованный пианизм, ряд показательных интерпретационных и педагогических позиций указывали у обоих на связь с французской и венской школами, безусловно, более выраженную у первого и «отодвинутую» в выразительных возможностях у второго.

Бетховенские Сонаты образовали стержень репертуара С. Рихтера, котрому присуд особого рода «рихтеровский» синтез немецкой, театрально-пролистовской, и салонной, генетически французской, школ пианизма. Последняя, как отмечено выше, сущностно коррегировала фортепианную стилистику игры Г. Нейгауза, однако у Рихтера обозначенный синтез принял специальный артистический поворот: сосредоточение качеств салонно-французской клавириности в исполнении К. Дебюсси, отчасти С. Прокофьева, тогда как в игре бетховенских Сонат пианист-артист выдвигал специально (и гиперболизировал) оркестрально-немецкий пролистовский дух исполнения.

И все же: в данной работе акцентируется касательность искусства Рихтера салонных уподоблений французской школы, при базовости листианского-рубинштейновского пианизма. И потому обращаем внимание на выделение Рихтером для своего репертуара не только «оркестральных» бетховенских Сонат №№ 21, 23 и других, но и на умиленное явно исполнение Девятой сонаты, которая долго игнорировалась в качестве «несоотнесимости» с названными оркестрально выстроенными шедеврами.

Такой подход С. Рихтера составил очевидный ориентир для многих пианистов Одессы, которые гордились скрябиновским влиянием на музыкальный мир города. И более того: салонный крен явно преобладал в пианистическом кредо Э. Гилельса, хотя в период восхождения и работы знаменитого пианиста нельзя было выдвигать характеристику салонности относительно его игры, ибо это воспринималось как снижающий признак. Однако разработки последних десятилетий, в том числе осуществленные в Одесской музыкальной академии [1; 3; 11], а, главное, возрождение этого принципа в практике музицирования и концертного представления произведений, свидетельствуют о ренессансе салонной культуры в постмодернистском и, в целом, современном искусстве.

В этом же культурно-ментальном смысле крайне значимой фигурой для Украины и Киева прежде всего стала пианистика В. Горовица, которая развернулась вне Украины. Однако старт в Киеве (блестяще закончил консерваторию у 17 лет!), безусловное признание в Советской Украине и в СССР составили ауру высокого доверия и восторга его заокеанскими достижениями, что реально культурно имели наизначительнейшее влияние на музыкантские круги, артистически-психологически часто более глубокие, чем те, которые выстроились непосредственным общением.

Среди репертуарных предпочтений Горовица безусловно преобладающее положение заняли произведения Ф. Листа – вообще листовский «силовой» пианизм с преобладанием так званной «крупной» (октавной) техники. И хотя в репертуаре Горовица существенным был и шопеновский вклад, исполнение этой музыки явно подчинялось листианскому принципу. Именно в этом тоне характеризуется тип пианистики В. Горовица: «... Масштаб его артистической одаренности и сила влияния на слушателей сопоставляемы с листовскими (критика постоянно сравнивает Горовица с Ф. Листом). Игра Горовица привлекает блестящей техникой (октавной и пальцевой), бурным темпераментом, стихийным динамичным напором. Вместе с тем его исполнению присущи романтическая вдохновенность, поэтическая изысканность, своеобразие трактовки...» [5, 11].

Г. Коган, автор вишеприведенного описания, почему-то противопоставляет «листианство» Горовица и «романтическую вдохновенность», хотя по сути это синонимично. И дальше в этом представлении Горовица имеется нечто, что требует уточнения. Речь идет о высокой оценке (и это совершенно справедливо!) исполнении произведений Ф. Шопена, его Сонаты b-moll и Мазурок, «Картинок с выставки» М. Мусоргского, Сонаты № 9 А. Скрябина, а также фортепианного Концерта № 3 С. Рахманинова, по поводу которого име-

ется реплика: «его (Горовица – Л. Ш.) исполнение 3-го концерта не уступало авторскому» [5, 12].

И в художественном смысле это, безусловно, так. Однако детальное сравнение исполнения Горовица и Рахманинова (осуществленное в книге Д. Андросовой со ссылками на материалы работы прекрасного пианиста Цян Чена [12, с. 270–271]) показывает, что стилистика исполнения Горовица и Рахманинова существенно расходятся. Особенно это касается подачи финала его Концерта, в котором скорость движения Рахманинова, отмечена, по наблюдениям Д. Андросовой, касанием открытой салонности, унаследованной от тренажа Н. Зверева [3, 261], выводя на темповые показатели, недоступные иным виртуозам-исполнителям.

Речь идет о пальцевой подвижности, возможной только при «рахманиновском» положении руки на клавиатуре, с приподнятой кистью, что соответствует шопеновскому пониманию «полетных» умений – и которых не доставало Листу, несравненно более сильного в крупной октавной технике (его поражающие мартелья почти подавляюще действовали на слушателей – а это прием, недопустимый в салонном характере выражения). Октавная техника была поразительной у Горовица. Однако пальцевая подвижность – уступала рахманиновской, и это не «унижение» характеристики великого исполнителя, но уточнение именно листианского тонуса его одаренности и выбора.

Знаменитые горовицевские «плоские» пальцы возможны только при «низкой» кисти, что давало безмерные возможности «глубокого» звука и октавных «потоков», но минуя просалонное «хапандо», про которое так настойчиво рассказывал воспитанникам Г. Нейгауз.

Все сказанное позволяет констатировать исключительность выявления листианства в пианизме В. Горовица – и в киевской фортепианной школе в целом. И это – безусловная заслуга В. Пухальского-педагога, у которого учился В. Горовиц и вышел в Киеве на свой блестящий старт и который сам не был таким жестким «листианцем»,

о чем свидетельствует воспитание им других пианистов, М. Рыбицкой в училище в частности. Но проекция листианства имела принципиальный характер для Киева, с осознанием музыкальными кругами города семейных связей с семьей супруги Ф. Листа К. Ивановской-Витгенштейн, о чем уже упоминалось в тексте изложения.

Листианскую фортепианную программу олицетворял в Киеве Г. Н. Беклемишев, учеба которого у В. Сафонова и у Ф. Бузони давала ощутимый крен к игре «глубоким звуком», то есть в академизированной «рояльной» системе, которая воплощала бетховенианские стимулы и целиком отвечала возможностям оркестрального мышления Ф. Листа.

Как видим, в отличие от С. Рихтера, для которого репертуарный показатель по произведениям И. С. Баха и Л. Бетховена стал точкой отсчета его свершений, а первое обращение к шопеновскому репертуару оказалось неудачным (минуя отмеченные социальные препятствия на пути Рихтера-пианиста, о которых недвусмысленно сказано выше, исключительное акцентирование «славянского» крена репертуара не оправдало себя в совокупной биографии артиста), – В. Горовиц четко шел в романтически-листианском направлении.

Выводы. Сказанное свидетельствует то, что деятельностью В. Горовица реализовывалась «листианская бетховениана», которая самим Ф. Листом оправдывалась ссылками на Л. Бетховена, на симфоничность фортепианного мышления. И это стало отличительной чертой музыкального Киева. Тогда как Одесса, которая имела вместо консерватории в 1920-тые Музыкально-драматический институт имени Л. Бетховена, выдвинула бахианство-бетховенианство непосредственно в игре С. Рихтера. Более того, попытка юного Рихтера в первом своем сольном концерте 1934 г. «воспротивиться» такому стилевому предназначению выбором шопеновского репертуара (что имело скрытый «антисоветский» знак для бывшего «Третьего города империи») стала неорганичной

для великого артиста, поскольку веяния «духа времени» в локальности регионального определения культуры Украины в Одессе указывали иное.

При этом специально подчеркиваем листианские же повороты мышления С. Рихтера, когда он касался именно трактовки Ф. Шопена, когда он демонстрировал «гипертеатральность» в выступлениях, максимально «расставляя» темпы, – прием, запрещенный в салонном типе игры. Все сказанное демонстрирует то особое переплетение бетховенских-бахианских и собственно листианских заветов, которые имели место в Украине в творчестве мирово значимых пианистов, могучий старт которых здесь важно учитывать не только исходя из добросовестности фиксации этапов их творческих биографий, но исходя

из правды культурного бытия городов Украины, который в силу объективных исторических обстоятельств в начале XX столетия задавали всегосударственный художественный курс.

И фактом культурного бытия Украины является глубокое признание указанных звезд мирового фортепианного горизонта, С. Рихтера и В. Горовица, в качестве ведущих финур пианистической культуры нашего Отечества – как проводников бетховенианства фортепианного искусства в XX в. Именно эти имена заложили основания бетховенианской составляющей мировой музыкальной парадигмы, что имело исключительное значение для фортепианной культуры нашей земли, которая определила артистическую конкретику воплощения соответствующих стилевых оснований.

References:

1. Andriyanova O. *Salonnist' yak osnova muzichnogo zhittya Rosii ta Ukraïni XIX st. Avtoref.kand.dis.*, 17.00.03, ONMA im. A. V. Nezhdanovoï. – Odecca, 2007. – 16 s.
2. Androsova D. *Minimalizm v muzici. Uchbovij posibnik dlya vuziv mistectv.* – Odesca: Astroprint, 2008. – 126 s.
3. Androsova D. V. *Simvolizm i poliklavirnost' v fortepiannom ispolnitel'stve XX v. Monografiya.* – Odessa, Astroprint, 2014. – 400 s.
4. Asaf'ev B. *Muzykal'naya forma kak process.* – Moskva-Leningrad, Muzyka, 1971. – 379 s.
5. Gorovic Vladimir Samojlovich [G. Kogan. *Muzykal'naya enciklopediya v 6-ti tomah. Gl.red.Yu. Keldysh.* – T. 2. – Moskva, Sov. enciklopediya, 1974. – S. 11–12.
6. Markova E. *Problemy muzykal'noj kul'turologii.* – Odessa, Astroprint, 2012. – 164 s.
7. *Odesskaya konservatoriya: zabytye imena, novye stranicy. Gl. red. N. Ogrenich, red-sost. E. Markova.* – Odessa, OKFA, 1994. – 248 s.
8. Rihter Svyatoslav Teofilovich [Ya. Mil'shtejn. *Muzykal'naya enciklopediya v 6-ti tomah. Gl.red. Yu. Keldysh.* – T. 4. – Moskva, Sov. Encikl., 1978. – S. 668–669.
9. Rovenko A., Markova E. *Vek novej muzyki. Chernyj kvadrat na Chernom more. Materialy k istorii avangardnogo iskusstva Odessy XX v. (Cb.)* Odes. gos. nauch. bibl. im. M. Gor'kogo; Sostavi.: S. M. Golubavskij, F. D. Kohriht, T. V. Shchurova; Otv.red. O. F. Botushanskaya. – Odessa: Druk, 2001. – S. 230–236.
10. Smirnov V. *Rekviem XX veka: v 5-ti chastyah – Ch. 1. Izd. 2-e, dop.i isprav.* – Odessa: Astroprint, 2009. – 680 s.
11. Stepanova O. Yu. *Pianizm Londons'koï i Videns'koï fortepiannih shkil: komparativnij analiz, kand. disert.*, 17.00.03 SDPU imeni A. Makarenka, – Sumi, 2018. – 224 s.
12. Cyan Chen *Tretij koncert S. Rahmaninova v ispolnenii V. Gorovica i M. Argerih. Magisterskaya rab. Bibl. OGMA im. A. V. Nezhdanovoj.* – Odessa, 2007. – 60 s.

<https://doi.org/10.29013/EJA-20-2-133-138>

*Jang To,
Postgraduate Student, Music Faculty,
Music Theory and History Department
Kharkiv State Academy of Culture
E-mail: 183572722@qq.com*

CHINESE SMALL PIANO SONATA: PERIODS OF HISTORICAL AND ARTISTIC DEVELOPMENT

Abstract. The Chinese Small Piano Sonata was formed in the 1940s and developed by the end of the twentieth century. The Small sonata as the author's genre name in the piano music of China is a miniature circular formation with its peculiarity, conciseness of expression, simplicity of texture. Having passed 5 periods of development (1940–1947; 1950s – first half of 1960s; second half of 1960s – 1970s; 1980s; 1990s) with its characteristic signs of interruption cycle, the Small Chinese piano sonata is deactivated, yielding to the “grand” genre.

Keywords: Chinese Small Piano Sonata, author's genre name, period, historical and artistic development, sonatas, European genre arch\etype.

The Chinese small piano sonata as a permanent “author's genre name” (as it was defined by Ye. V. Nazaikinsky [4]) and as an internal genre kind in the structure of China musical culture has retained its significance for 60 years, namely: from the 1940s to the end of the 20th century. The development of a small piano sonata has influenced to the formation and improvement of the national genre features of the Chinese sonata for piano. If, according to V. Bobrovskyi, the respect of European composers of the 20th century to sonatina (or small sonata) was determined by their passion to neoclassicism, at the same time in China the spread of this genre is due to other artistic tasks, and the most significant ones are the creation, first of all, of the prototypes of a “big” sonata and, secondly, the creation of artistic samples for the development of the national children's repertoire.

The Chinese small piano sonata has become a kind of genre which is a basis to form and create the foundations of composer and, subsequently, performing interpretation of the national sonata. In a

small form, for the composers of China who formed the sound image of the “Chinese piano”, it was more convenient to learn the compositional and substantive foundations of the conceptual European genre and adapt them to the specifics of the national musical culture. The small Chinese piano sonata had not only artistic, but also experimental functions of crystallizing the genre features of the national sonata, namely: its laconic, brief analogue, a model of a large, expanded sonata and sonata-cyclical form.

In Chinese musical culture, the small piano sonata was not the second in importance. It is significant that the Chinese composers of the last decade in the history of Old China and the first years of the history of the People's Republic of China paid attention not so much to Sonatina, but to a small sonata, looking for ways to embody the concept and form of the genre in small form. The spread of the Chinese small piano sonata in the pianistic culture of China is due to it concerns the specifics of the national tradition of worldview (passion toward miniaturization of the art form, which can reflect the horizon of the

universe as the basis of national artistic thinking). The Chinese small piano sonata appeared in a genre where there is the interaction of macro- and micro-worlds which are inherent to the Chinese artistic thinking in general.

The features of the development of the Chinese small piano sonata are due to both purely artistic and general laws of the historical development of the country in the middle and second half of the 20th century. In connection with the tragic pages in the history of China, numerous Chinese small piano sonatas were not maintained: unpublished samples of the genre were lost or destroyed during the “cultural revolution”, because the sonata was included in the list of forbidden pieces of art which were not fused to the development of exclusively national traditions. Some of the small sonatas are only mentioned in the corresponding catalogs on the history of national culture. The forced exclusion of the small piano sonatas from the history of the piano culture of China as well as the prohibition of their creation, makes it impossible to objectively examine the genre from the point of view of its evolution. For example, the musical notes of the Chinese piano little sonatas of the first half of the 1960s are completely absent. From the small piano sonatas destroyed during the “cultural revolution”, only a few mentions in reference books have maintained. From the second half of the 1960s to the end of the 1970s, the small piano sonata stopped developing. Only in the 1980s the Chinese small piano sonata was renewed. The 1980s played a double role in the history of the Chinese small piano sonata: it was not only a period of the revival of the genre, but also a gradual transition to the completion of its history throughout the 1990s. If in the 1960–1970s, crossing out the small piano sonata from the genre system of the pianistic culture of China had the violent nature, but in the 1980–1990s, judging by the minimization of composer appeals to this genre subspecies, it deactivated in the context of the China music culture. In the 1990s, the latest samples of the genre of the small piano sonatas in the musi-

cal culture of China were created and they became a symbol of the completion of its history. At the end of the 20th century, the Chinese small piano sonata was unable to convey the volume of ideas and problems experienced by the reviving country after the end of the era of the “great Helmsman”. The role of the small sonata as an experimental genre, where the national principles of the interpretation of the European genre tradition in eastern culture were produced, came to the end: the genre foundations of the Chinese piano sonata were formed. Since then, it was the big sonata that conveyed those topics and ideas that worried the country at the end of the 20th and beginning of the 21st centuries. The place of the Chinese small piano sonata, beginning in the 1980s, was taken by the “big” piano sonata in national culture.

So, the whole picture of the development of the Chinese small piano sonata today can be set only fragmentarily. There are certain “gaps” in the development of the Chinese small piano sonata, which are impossible to fill today, due to the historical development of the country’s ideology and art, due to the objective lack of a full picture of the relevant artistic samples. In the process of studying the genre representatives of the Chinese small piano sonata, certain assumptions objectively arise due to the uniqueness of its historical development. The samples of the Chinese small piano sonata which were maintained due to the time are the subject of analysis in this study.

In the history of the development of the Chinese small piano sonata, based on the characteristics of the development of the country and its art, such periods have been specified.

The first period of development of the Chinese small piano sonata covers the last years in the history of musical culture of Old China (1940–1947). In this transitional period, on the eve of the formation of the PRC (the year 1949), the birth of a small piano sonata happened, which found its development in the pianistic culture of New China.

If the first sample of the Chinese piano sonata was created in 1939 by the composer Ma Si Tson,

then the birth of the Chinese small piano sonata is associated with the next (1940) year. Then there appeared samples of the small piano sonatas by Chzhan Ven Ye (op. 31) and Tszian Venia. Unfortunately, the small sonata of Chzhan Ven Ye (op. 31), which is considered historically as the first sample of this genre, was not maintained in musical form. Another fate waited for the programmatic content of the small sonata Tszian Venia – a masterpiece of the early Chinese piano music. The three parts of the small sonata by Tszian Venia have got poetic programmatic names – “Midnight”, “Light shadow” and “Catch from Taoyuan”, corresponding to the honed national worldview. Contemplation, due to program sonatism, determines the significance of the slow pace, the expressiveness of melodic lines, the elegance of harmony, the specifics of the interaction of European and national traditions. Tszian Venia allegedly “enveloped” the traditional features of the Chinese national musical culture (that is, the national “intonation image of the world” peculiar to it, according to Yu. Chekan [5]) as a kind of “cloak” of genre and formative features of a musical genre of Western origin. The European tradition acquires the significance of the outer layer of the small piano sonata of Tszian Venia, while the national Chinese tradition acquires the significance of the inner. It is the type of interaction between national and European which has become decisive for the development of the genre in the piano culture of China.

In 1946 Din Shan De (1911–1995) joined the composing of the Chinese small piano sonata (in E-dur) and with his composer work the next development period is connected. Having received a professional musical education at the Shanghai National Music Institute (in the future, the National Music Academy of China), Din Shan De improved his skills in Germany (in particular, with the composer Frankel, 1942) and France (with A. Onehher, 1947), having mastered bases of European composer art of the first half of the 20th century. A Composer-pianist Din Shan De performed a media function, linking

various periods in the history of piano national culture in general and Chinese small sonata, as well as national musical traditions and artistic innovations of European art of the mid-20th century. And the small piano sonata by Lo Chzhunchzhun (1947) completes the first period of the development of the genre and it is the end of the history of Old China. The little sonata of Lo Chzhunchzhun does not have a program component: its semantics are determined by intonational content. The following compositional version of the European genre archetype is observed in the work: the 1st part (*Allegro scherzando*) represents the hypostasis *homo ludens*, the 2nd (*Andantino*) – *homo sapiens*, the 3rd (*Presto*) – *homo agens* (definition presented according to the concept of M. Aranovskiy [1]).

This small sonata is characterized by the assimilation of varieties of the sonata form and the semantic structure of the three parts of the sonata cycle. The first part is written in sonata form with a developed exposition and reprise and a miniature development based on the development of thematic elements of the main party. This interpretation of the formation of the first part brings it closer to the “form of sonatina” (according to V.M. Bobrovskiy [2]). The sonata form of the third part allocates approximately equal sizes of its sections. In the 1st *iyceшuиr* of the development, the intonemes of the main and side parties are *ocounterpoint* held; *epy* section 2 is based on the motivational deconstruction of the theme of a side party, the imitation of which is gradually being compacted. The *repriza* exceeds the exposure in volume, acquiring the characteristics of a second development.

The laconic second part (*Andantino*) is based on the figurative and thematic contrast of the contemplative 1st and 3rd sections and the agitated middle (*Poco animato*). The second part distributes two samples of the sonata form in the small sonata of Lo Chzhunchzhun.

The 2nd period of the development of the Chinese small piano sonata concerns the 1950s – the first half of the 1860s (the first 15 years in the history

of New China). The 2nd period in the development of the genre is its **heyday**. It was the time when the largest number of small sonatas in the history of Chinese piano music was created, various composer interpretations of the genre were developed, the activity of creative searches was not limited only by the limits of this kind of genre, but also embraced the whole sonata genre.

Historically, the first sample of the Chinese small piano sonata of the 2nd development period was created in 1950 by Liu Shu An (1905–1985). The tempo drama of the three-part small piano sonata by Liu Shu An (the 1st part is Allegro, the 2nd part is Andante cantabile, the 3rd part is Allegro vivace) is fully consistent with the European tradition of contrasting tempo comparisons Fast – Slow – Fast. The transparency of the texture, the brightness of the thematic evidence: the work is designed for children’s performance.

Two small sonatas by Tszian Ven created in 1952, only one of which – the program one (“Happy Childhood”) was printed, continue the development of the genre during the 1950s. The program sonata by Tszian Ven is the program software sample in the history of the Chinese piano sonata and its inner-genre kind based on the development of children’s themes. This fact means that the process of attracting children who were performers and heroes of a piano piece of art to the professional music education is the characteristic of the early years of New China.

The result of the generalization of national and European traditions in the works of Din Shan De, who was a founder of the national pianistic culture of New China, is a small piano sonata “Children’s” (1953). The 5-part work has an atmosphere of joyful carefreeness, embodied festive, dance and game paintings of the children’s world of China. The picture makes it possible to identify features of a suite cycle in the work. Each of the parts of the Children’s Sonatine has a program name: 1 – “Happy Holiday”; 2 – “Butterfly” (“Catch the butterfly”), 3 – “Children’s games” (“Jumping the rope”), 4 – “Hide and

seek”; 5 – “Dance Celebration”). Considering the programmatic content of the parts of the cycle, such observations shall be made. The 1st and 5th parts form a kind of “festive” outer circle, which facilitates the formation of arched dramaturgy in the structure of the small sonata, as well as the formation of a dispersed two-part cycle. Concerning the middle parts [2; 3; 4], reflecting the atmosphere of children’s games, they appear as a kind of inner small cycle, embodying the image of a child playing.

The compositional plan of a small piano sonata allows considering it as an interaction of two cycles, namely: dispersed one (1 and 5 chch), forming an “external” semantic circle, and internal one, which combines the three central parts. The playing content of the central parts of the small sonata is as if “shrouded” by the atmosphere of the holiday. The outer circle as a kind of “frame” of a miniature sonata cycle frames the images of children’s play. Din Shan De reproduced in a small sonata the features of the peculiarly interpreted sonata-cyclic form.

A tempo, constructive, formative logic of the small sonata of the Chinese composer-pianist is peculiar, its inherent sonata-cyclic form (according to V. Bobrovskiy [3]). The works are inherent some fast-paced varieties characterizing the restlessness of children’s nature. Only the 1st part of the small sonata is composed at a quiet pace (*Moderato delicato*), while the next parts are composed at a fast pace (the 2nd part is *Presto leggiero*, the 3rd part is *Allegretto grazioso*, the 4th part is *Scherzando*, the 5th part is *Vivace energico*). The first part appears not as much as the figuratively-substantive center of the sonata cycle, but as an introduction to it (prelude). The bearers of the drama center here are three middle parts, namely: various embodiment of *scherzo/scherzando*. Evidence of the imitation of the European genre tradition in the interpretation of the genre arises, in particular, the following fact: the author’s remarks (tempo, agogical, formative, emotional) are made in Italian, the program names of the parts are presented in Chinese. Bilingualism

is a characteristic feature of the national piano sonata as a whole. Turning to the typical features of the European piano texture (prelude, polyphonic, homophonic-harmonious), Dean Shan De combines it with the features of the national musical language (pentatonic series). The children's sonata by Din Shan De is an example of sonata programmability, the effectiveness of the synthesis of European and national traditions in the Chinese small piano sonata of the second half of the 20th century.

The second two-part small sonata Lo Chzhunchun appeared 7 years after the 1st one, in a different historical era in the development of China (1954). Lo Chzhunchun is one of those Chinese composers who transferred the genre of the small sonata to the musical culture of New China. The original structure and concept of the second sonata Lo Chzhunchun. The 1st part is composed in a sonata form without development (in the form of a sonatina, with the characteristics of the European small sonata), the 2nd part – in the genre form of the theme with variations and coda. This is the first known example of introducing a variation form into a small piano sonata.

Two samples of the small piano sonata genre composed in 1957 are known and created by Wan Lizan and Si Huan. The small sonata by Si Huan is based on landscape programming: the 1st part is "Under the Sunlight", the 2nd part is "After the Rain", the 3rd part is "Dance in the Mountains". The 2nd period of the development of the Chinese small piano sonata is completed by Yan Yunchun (1959). It was printed one day, but unfortunately, it remains inaccessible for analysis in modern scientific thought.

The third developmental period of the Chinese small piano sonata covers the 1960s – 1970s. During this period, the direction of development of the genre radically changed. In the first half of the 1960s the development of the genre subset of the sonata took place. Four samples of the genre are known and were created in the first half of the 1960s: the Small sonata "May Song" by Ho Tsurong (1960),

Children's Sonata Huang Huwei (1962), the Small sonata Huang Huwei (1962), the Small sonata Yan Litsyn (1965). But all of them were lost during the "cultural revolution" in 1966–1976, which stopped the development of a small piano sonata in China until the end of the 1970s. The Chinese small piano sonata in its evolution has interrupted cycle of historical development.

In the 1980s, **the fourth period** began in the history of the development of the Chinese small piano sonata when the genre was revived. Two samples of the Chinese small piano sonata of the 1980s are known: the first one was created by Van Lipin in 1981 (in 3 parts), the second appeared in 1988 in the creative heritage of Din Shan De (op. 52, in 3 parts). Since the 1980s the process of updating the non-programmed kind of the Chinese small piano sonata has started.

In the 1990s **the fifth final period** in the development of the Chinese small piano sonata took place. In the second half of the 1990s the last two samples of the small Chinese piano sonata were created. In 1996 Shi Chzhi Bin composed a one-part small sonata (1996), Chu Vanhua (a pianist composer) composed a 3-part small sonata (1999), with a characteristic dedication: "For children today who will become good people tomorrow." The final of the last small sonata in the history of Chinese piano music is characterized by genre programming (Alla Dance).

The general periodization of the development of the century of piano solo music of Chinese composers [6] in this study has acquired a certain specification due to the specifics of the development of the small piano sonata genre. Firstly, here is cut the 1st period of the development of solo piano music lasting from 1913 to 1948. The duration of the 1st period of development of the Chinese small piano sonata is limited to 1940–1947 when the first samples of the genre were created. But the limits of the 2nd period in the development of solo piano music of Chinese composers and the development of the genre of the Chinese small piano sonata almost completely coin-

cide (1949–1965 – in the first case, 1950–1965 – in the second one).

Regarding the further evolution of Chinese solo piano music, the periods of development of the Chinese small piano sonata are somewhat adjusted. The encyclopedic publication distinguishes two periods of development – 1966–1976 (it coincides with the era of the “cultural revolution”) and 1977–2013 (covers the entire following process of evolution of the solo piano music of Chinese composers), the development of the small piano sonata genre, according to the author of the study, requires accentuation of other time limits. The lack of samples of the small piano sonata genre in Chinese music until the end of the 1970s stipulated the need to single out the 15th anniversary from the second half of the 1960s to the end of the 1970s as the third period.

A further revival of the genre made it possible to single out the period of the 1980s as a separate fourth period in the development of a small piano sonata. Finally, the completion of the history of the genre in the 1990s conditioned the need to interpret of the last 10 years of the 20th century as an independent (the fifth) period of its development. The fourth and fifth periods of the development of the Chinese small piano sonata would be “inscribed” in the evolutionary process of the solo piano music of Chinese composers from 1977 to 2013.

The Chinese small piano sonata arises as an early genre variety of the Chinese piano sonata, formed in the 1940s (before the beginning of the history of New China) and developed until the end of the 20th century. The small sonata in Chinese piano music, as the author’s genre name, acts as a miniature cyclic formation with characteristic formative features (a large-scale indicator), and its parts acquire the value of contrasting piano pieces, chamberness, laconicism of expression, and simplicity of texture. The small sonata in Chinese piano music has a mobile cyclic structure: the presence of one-, two-, three-, and five-part samples testifies the composers’ free attitude to the interpretation of the European genre archetype.

A small Chinese piano sonata, having passed through 5 periods of development (1940–1947; the 1950s – the first half of the 1960s; the second half of the 1960s – 1970s; the 1980s; 1990s), having performed the function of an analogue of a large form, filed in a laconic version, completed its history. The Chinese small piano sonata, having performed its function of forming the foundations of the genre, has lost its relevance and ceased its development, giving way to a big sonata. The fact of the 20-year break in the 60-year history of the small Chinese piano sonata determined the definition of the development of the genre as *an interrupted cycle*.

References:

1. Aranovskii A. Symphonic searches. The problem of the symphony genre in Soviet music in 1960–1975. – M.: Soviet composer, 1979. – 288 p.
2. Bobrovskii V. Sonata // Musical Encyclopedia. – V. 5. Simon – Kheiler. – M.: Soviet Encyclopedia, 1981. – P. 194–200.
3. Bobrovskii V.P. Sonata-cyclic form // Musical Encyclopedia. – V. 5. Simon – Kheiler. – M.: Soviet Encyclopedia, 1981. – P. 204–206.
4. Nazankinskii Ye. V. Style and genre in music: a textbook for students of higher educational institutions. – M.: Vlado, 2003. – 248 p.
5. Chekan Yu. Intonational image of the world. Monograph. – M.: Logos, 2009. – 226 p.
6. Foreword // A Century of Piano Solo works by Chinese Composers (1913–2013), – Vol. I (1913–1948), February, 2015.

<https://doi.org/10.29013/EJA-20-2-139-145>

Yang Fuyin,
postgraduate student of the Department
of Interpretation and Analysis of Music
Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts
E-mail: 531474309@qq.com

THE ROLE OF SONG GENRES OF THE 16th – 17th CENTURIES IN THE NEAPOLITAN SONG HISTORY

Abstract. This article presents an analysis of some samples of Italian song genres in the XVI–XVII centuries, villanelle and canzonetta. These are the long-standing predecessors of the Neapolitan song, which has gained recognition as an independent genre of composer creativity since the 1830s. The content, the figurative component of the songs, the features of their musical and compositional solutions are considered. The typological features of the Neapolitan song, formed during the Renaissance and preserved throughout its long history, are indicated.

Keywords: Canzone Napolitana, villanelle, canzonetta, macrogenre, Xanti Yaca, Accordone, Renata Fusco.

Ян Фуинь,
аспирантка кафедры интерпретологии и анализа музыки,
Харьковский национальный университет искусств
им. И. П. Котляревского
E-mail: 531474309@qq.com

РОЛЬ ПЕСЕННЫХ ЖАНРОВ XVI–XVII ВЕКОВ В ИСТОРИИ НЕАПОЛИТАНСКОЙ ПЕСНИ

Аннотация. В статье анализируются образцы итальянских песенных жанров XVI–XVII веков – вилланелла и канцонетта, в качестве давних предшественников неаполитанской песни, получившей признание как самостоятельного жанра композиторского творчества с 1830-х годов. Рассматриваются содержание, образная составляющая песен, особенности их музыкально-композиционного решения. Указаны типологические черты неаполитанской песни, сформировавшиеся еще в эпоху Ренессанса и сохранные на протяжении ее многовековой истории.

Ключевые слова: Canzone Napolitana, вилланелла, канцонетта, макрожанр, Xanti Yaca, Accordone, Renata Fusco.

Canzone Napolitana известная большинству как неаполитанская песня предстает явлением, истинная суть которого скрыта завесой из прочно укоренившихся музыкальных штам-

пов. Между тем, уходя корнями в богатейшую народную культуру неаполитанского региона, этот жанр возник задолго до своего официального признания в 1830-м году, когда был орга-

низован фестиваль-конкурс неаполитанской лирической песни в Пьедигротта, что проводится до сих пор. Само же название *canzone napoletana*, как жанровое имя для вокальной миниатюры на неаполитанском языке, входит в европейский музыкальный словарь, начиная с 1537 года, когда в Неаполе издается первый сборник анонимных *Canzone villanesche alia napoletana*. Этот факт, с опорой на авторитетные иностранные источники, приводит в своем исследовании Е. Бедуш [1]. Важной представляется мысль автора об отсутствии противоречия между терминами вилланеска и *Canzone Napolitana*. Речь идет об одном и том же жанре – вилланеске или вилланелле (с 1555 года), дословно – деревенской песне, первоначально родившейся именно в Неаполе, а затем распространившейся по всей Италии во всевозможных вариантах и диалектах (южный регион – *villanesche alia napolitana*; падуана / *canzona alia padoana*, венециана / *canzona alia veneziana*, бергамаска / *bergamasca*, романеска / *romanesca*, сицилиана / *siciliana*). В условиях бурного процесса жанрового самоопределения, возникновения новых разновидностей, терминологическая путаница была неизбежной. Долгое время вилланелла, *canzona napolitana*, *canzonette* являлись синонимами, параллельно используясь в музыкальной практике XVI века. Со временем их различие стало определяться большей «простоватостью» одних (вилланеллы) и, наоборот, усложненностью других – канцоны и канцонетты, чей музыкально-поэтический стиль испытал сильное воздействие мадригала, что позволило им «встроиться» в драматургию театральных спектаклей. Суммируя вышесказанное, отметим, что исследователи подчеркивают значение вилланеллы как макрожанра всей песенной культуры Европы [1, 21], сопоставимого с «далеко идущей и тихой революцией» [6, 4].

Процессы формирования «песенной карты» Европы заставляют более внимательно присмотреться к периоду XVI–XVII веков, как ключе-

вому в истории неаполитанской песни, которая претерпев многие изменения, откристаллизуется в особый жанровый вид, и с 1830-х годов начнет новую историю своего всемирного признания. Большинство старинных образцов возвращены из забвения благодаря усилиям выдающихся музыкантов – исследователей аутентичной музыки неаполитанского региона. Это Роберт де Симоне и его фолк-группа *Nuova Compagnia di Canto Popolare*, ансамблей *Xanti Yaca*, *Accordone*, певцов *Pino De Vittorio*, *Renata Fusco*. Представленный в их творчестве бесценный музыкальный материал содержит для исследователей множество загадок: начиная от перевода текста с неаполитанского языка, через перипетии символики поэтического содержания, до осознания целостности всей музыкальной композиции. Остановимся на некоторых из них.

Вилланелла «*Vurria ca fosse ciaola*», датированная XVI веком, один из многих примеров вдохновенных неаполитанских песен, оригинальная нотная запись которых, к сожалению, либо навсегда утрачена, либо скрыта в запасниках кого-то из коллекционеров. Последнее упоминание о существовании данных нот относится к 1974 году, когда композиция была восстановлена по старым исходникам Робертом де Симоне и его *Nuova Compagnia di Canto Popolare*, успевших выгравировать оригинальную партитуру до ее исчезновения и располагающими авторскими правами на нее. Однако, по мысли Франческо Шпики, создавшего на основе оригинала свою версию хоровой аранжировки «*Vurria ca fosse ciaola*», фолк-поп группа *Nuova Compagnia di Canto Popolare (NCCP)* могла достаточно свободно относиться к музыкальному оригиналу, внося коррективы в гармонизацию мелодии.

Текстовая сторона сочинения существует в разных вариантах. Один из них предположительно принадлежит уличному певцу *Giuseppe Storace*, якобы скрывавшемуся под псевдонимом *Felippo Sgruttendio*, поскольку этот текст

фигурирует в VII разделе «*La tiorba a taccone de Felippo Sgruttendio de Scafato*». Это бурлескный сборник песен, изданный в 1646 году в Неаполе, на титул которого было вынесено имя *Felippo Sgruttendio*. Более полных сведений в отношении автора сборника не содержит даже энциклопедия *Treccani*, признанный авторитет в вопросах биографии выдающихся итальянцев [7]. Известно лишь, что сборник возник как пародия на «*La lira*» *G. B. Marino* / Джамбаттисты Марино (1614); здесь фигурирует и образ возлюбленной *Sgruttendio*, поэтическим прототипом которой выступает Лаура из сонетов Петрарки, сама же ситуация благодаря средствам пародирования получает комическое прочтение. С великим совершенством интерпретируются в сборнике и любовные стихи маринистов XVII века. Именно эффект снижения образов, особенно в контексте любовного высказывания, был показательным для вилланел XV века, что досталось им в наследство от карнавалеских песен – их непосредственных предшественников [1, 8]. Однако, в анализируемом образце «*Vurria ca fosse ciaola*» даже малые намеки на пародирование отсутствуют. Стихи в тоне мягкой грусти повествуют о желании влюбленного (–ной) стать птицей (галкой) и лететь по первому зову к окну его возлюбленной (–ного), чтобы принести признание в любви, но отказе быть запертым при этом в клетке.

Нам удалось выяснить, что данный текст был позаимствован *Giuseppe Storace* для своего сборника из X эклоги Джамбаттисты Базиле / *Giambattista Basile* (1635). Это позволило сделать ряд заключений. Во-первых, упомянутый сборник можно рассматривать своеобразной хрестоматией песенно-поэтического репертуара *Giuseppe Storace (Felippo Sgruttendio)*, который не только интерпретировал темы, образы и тексты стихов известных авторов, но и включал полюбившиеся тексты, оставляя в неприкосновенности их оригинал. Во-вторых, анализируемый

образец – свидетельство сочетания разных по времени создания музыки и поэзии: мелодия – более ранний образец творчества, датирована XVI веком; рассматриваемый вариант текста – первой третью XVII столетия. В-третьих, подчеркнуто лирический характер музыки и текста, а также год выхода поэтического сборника позволяют утверждать, что перед нами образец не просто вилланеллы, но уже канцонетты, поскольку по утверждению Е. Бедуш, к концу XVI века на пересечении «грубоватой», более простой вилланеллы и высокого стиля мадригала возникает новый жанр-гибрид – канцонетта [1, 8].

Интересно сравнить два варианта гармонизации этой вилланеллы / канцонетты: печатный, подготовленный Франческо Шпи́га, и в исполнении *Renata Fusco* / Ренаты Фуско (Voice) и ее музыкантов *Lorenzo Micheli* (Theorbo / теорба), *Matteo Mela* (Baroque Guitar / барочная гитара), *Massimo Lonardi* (Archlute / архилютня) [4]. Характер музыки этой песни лирически-минорный, с оттенком меланхолии. Форма – куплетная. Структура каждого куплета – традиционная для данного жанра – повтор каждой строфы AA BB₁. Мелодия подчеркнута проста, что придает всей композиции особенное очарование, с характерным для многих неаполитанских песен нисходящим движением от V ступени к I-й. Мягкость и плавность интонационному развертыванию придает общее движение «терцовыми шагами» с последующим заполнением образующихся небольших скачков.

Вариант Франческо Шпи́ги представляет собой хоровую партитуру на 3 голоса (*Canto – Tenore – Basso*), в которой автор аранжировки, по его личному признанию, воссоздает возможный способ гармонизации, типичный для XVI века. Если сравнить этот 3-голосный вариант с сольным в исполнении Ренаты Фуско, то окажется, что гармонизация первых строф (AA) у музыкантов практически идентична:

Ш п и г а	1 такт	2 такт	3 такт	4 такт	5 такт
	I (<i>d-moll</i>)	VII (<i>C-dur</i> ³) – VI (<i>B-dur</i> ³)	IV (<i>g-moll</i> ³) – VI (<i>B-dur</i> ³)	IV – V	I I
Ф у с к о	1 такт	2 такт	3 такт	4 такт	5 такт
	I (<i>d-moll</i>)	VII (<i>C-dur</i> ³) – VI (<i>B-dur</i> ³)	VI (<i>B-dur</i> ³) – III (<i>F-dur</i> ³)	IV – V	I V

Отличия связаны с 3 тактом. Но в целом, очевидно доминирование S сферы, как и выразительное сопоставление гармоний I (*d-moll*) и VI (*B-dur*) ступеней.

Различие в гармоническом решении вторых строф (*BB*₁) более ощутимо:

Ш п и г а	6 такт	7 такт	8 такт	9 такт	10 такт	11 такт	12 такт	13 такт	14 такт
	II ⁿ – I	VII – II	III – I	IV VII (<i>moll</i>)	II ⁿ – I	VII – II ⁿ – III – I	I – IV	VI – VII – V	V – I
	<i>Es – d</i>	<i>C – Es</i>	(<i>F – d</i>)	<i>g c</i>	<i>Es – d</i>	<i>C – Es – F – d</i>	<i>d – g</i>	<i>B – C – a</i>	<i>A – d</i>
Ф у с к о	6 такт	7 такт	8 такт	9 такт	10 такт	11 такт	12 такт	13 такт	14 такт
	IV – III	II ⁿ	II ⁿ – I (<i>dur</i>)	IV IV	IV – III	II ⁿ – III	I – VI	VI – V	V – I
	I – VII (IV = I)	VI	VI – V = D →	I I = IV	IV – III				
	<i>g – F</i>	<i>Es – c</i>	<i>D-dur</i>	<i>g g</i>	<i>g – F</i>	<i>Es – F</i>	<i>d – B</i>	<i>B – A</i>	<i>A – d</i>

Ф. Шпига слышит гармонию этих строф как последовательность трезвучий на рядоположенных ступенях, начиная движение от IIⁿ «неаполитанской» гармонии. Возникающее переченье *es* и *e*, как рассредоточенное по всей строфе, так и сконцентрированное в 7-м и 11-м тактах, еще более подчеркивает несколько «варварский»/старинный характер музыки. Наличие параллельных квинт заставляет вспомнить о ранних образцах этого жанра, когда нарочито вставляемые параллелизмы имитировали, хотя и ложно, народную манеру музицирования.

Гармонизация в варианте Р. Фуско, на наш взгляд, представляется менее «лоскутной», более цельной, а значит и более органичной, благодаря

меньшему количеству задействованных гармонических «пятен», отсутствию переченья из-за отказа от сопоставления *Es-dur* и *C-dur*, а также выразительной роли плагальных оборотов (*F – d – B* в 11–13 тактах). По существу в данной интерпретации гармоническое развитие в 6–8,5 тактах повторяет гармонический процесс 1 строфы (1–3 такты), только от IV ступени, временно берущей на себя роль тоники. Идентичность также способствует цельности. Сближает обе гармонизации факт использования II низкой ступени, «неаполитанской» гармонии. Заметим, что оба варианта художественно самоценны, воссоздавая в музыкальных деталях культуру старинной вокальной традиции.

Не менее интересная предстает история и другой *Canzone Napolitana*, весьма популярной, судя по ее распространенности в интернете в разных исполнениях – «*Stu pettu è fattu cimbalo d'amuri*». Существует она в двух вариантах, различных по тексту, и, соответственно, содержанию, хотя и в рамках единой лирической направленности. Один вариант представлен в исполнении ансамбля *Xanti Yaca* [8]. Другой – ансамбля *Accordone / Guido Morini / Marco Beasley* с участием *Pino De Vittorio* [9].

В исполнении *Xanti Yaca* песня более аутентична, так как звучит с текстом анонимного автора, предположительно начала XVII века. Образ измученного страданием влюбленного предстает в сравнении с музыкальным инструментом – чембало, отдельные элементы которого уподобляются частям тела и души героя: корпус чембало – грудь, чувствительные клавиши – чувства, плач струны – вздохи и боли, железные наконечники – язвы, молоточки – мысли. Сердце само по себе предстает розовым клавесином. Своей судьбой герой называет женщину, радующуюся его умирающему пению. На первый взгляд, изображение любовной муки вполне укладывается в европейскую поэтическую традицию благородного, высокого стиля. Однако принадлежность этого материала фольклору южно-итальянского, сицилийско-неаполитанского региона, заставляет видеть в тексте более скрытые смыслы. Неожиданным дополнением к пониманию такого рода неаполитанской поэзии, где описания моря чередуются с любовными признаниями и воспеванием красоты возлюбленной, становятся размышления Эрнесто Де Мартино / *De Martino Ernesto*. В своей книге «Земля скорби» / *La terra del rimorso* [5] он высказывает интересную мысль о принадлежности подобных литературных образцов к музыкально-пластической традиции тарантизма.

Для разъяснения сути явления обратимся к словарям, преимущественно по психологии, поскольку *tarantism* приобрел значение специального термина, характеризующего особый

вид психического расстройства, «наблюдавшегося в средневековье и характеризовавшегося меланхолией, ступором и <...> непреодолимым желанием танцевать. Это слово происходит от ошибочного раннего убеждения, что это расстройство вызывалось укусом паука тарантула» [2]. Подчеркивается массово-эпидемический характер данного состояния, наблюдавшегося «в Голландии и Западной Германии (XIV–XV вв.) и в Италии (XVI–XVII вв.) в виде очень продолжительных, до изнурения и судорог, танцев» [3]. Также оно известно под именем пляски Св. Витта.

Психиатр, психолог, музыкант и социолог, Эрнесто Де Мартино в 1959 году отправился в научную экспедицию в Саленто, чтобы изучить загадочное явление *tarantism* и связанный с ним ритуал исцеления от укуса мифического «*taranta*», тарантула, что возник в Апулии много веков назад. Во вступлении к книге автор пишет о научной цели своей поездки, направленной на обнаружение и изучение возможной связи между тарантизмом (как порождения средневековья) и оргиастическими обрядами древнего мира, в частности, ритуалами смерти и плача. Эти гипотезы, подтвердившиеся впоследствии, были основаны на понимании уникальности южного региона, «выпадавшего» из цельной картины христианской Италии в силу сохранившихся здесь со времен античности древних языческих верований и ритуалов. Автор подчеркивает, что сложно говорить даже о единой религиозно-исторической концепции в отношении к Италии, так как на юге были сильны языческие верования, и христианская цивилизация (ее насаждателями были во многом иезуиты, начавшие с 1561 года свою миссионерскую деятельность в наместничестве Неаполя, распространив свои колледжи в Абруцци, Апулии, Неаполе, Сицилии) столкнулась с определенным сопротивлением в процессе расширения своих обычаев. По отношению к этим областям иезуиты даже использовали выражение «Итальянская Индия» (по анало-

гии с культурной отсталостью дикарей). Оно родилось спонтанно, но закрепилось для обозначения этой части Италии.

Согласно тарантизму между пауком (тарантой) и его жертвой (тарантатой) устанавливалась связь, «поскольку яд, стимулируемый музыкой, побуждает человека танцевать посредством непрерывного возбуждения мышц, он делает то же самое с тарантой» [там же]. Поэтому по мнению лекарей и музыкантов излечить человека от укуса могла лишь та конкретная мелодия, гармония, которые способна воздействовать и на тарантула, заставляя его двигаться. Эти мифические представления вылились в целую музыкально-пластическую систему, предполагающую дифференцированный подход к использованию интонаций, ритма, гармоний, инструментария, движений, в зависимости от типа паука (его принадлежности к географической локации, цвета, размера). В поэзии мотив ядовитого укуса трансформировался в тему отравляющей любви, связывающей любовников наподобие таранты и тарантато, исцелением от которой может стать музыка (отсюда уподобление тела музыкальному инструменту) либо море (вода как символ и место очищения, нередко через самоубийство/утопление).

Возвращаясь к анализируемой песне в исполнении *Xanti Yasa*, необходимо учитывать данный контекст, поскольку это объясняет и особенности музыкального решения. Песенная композиция складывается из двух частей – вокальной (3 куплета) и равной ей по масштабу сугубо инструментальной. Во второй части действует принцип контраста: умеренный фрагмент, представляющий варьирование лирической мелодии (варианта основной темы песни) сменяется быстрой тарантеллой. Смена кантиленно-лирического дансантизм, разрешение в танце личной драмы героя воспринимается закономерным в свете охарактеризованных мифических установок.

В сравнении с этим вариантом песня в исполнении ансамбля *Accordone* [9] воспринимается

образцом более позднего времени. С анонимным вариантом ее объединяют название (*Stu pettu è fattu cimbalu d'amuri*), а также основная мелодия. Совершенно новым является текст, повествующий о любви героя к прекрасной Марии, дочери моряка. Драматический элемент, доминирующий в предыдущем варианте, здесь отсутствует. Однако упоминание в соседних строках красоты моря и красоты возлюбленной указывает на принадлежность данной песни неаполитанскому региону с присущими для него влияниями тарантизма, описанными выше. Перенос акцента с личных страданий (вариант *Xanti Yasa*) на восхищение красотой девушки, в честь которой влюбленный готов посадить апельсиновое, лимонное и мандариновое деревья, указывает не просто на интерпретацию уже известной песенной темы, но на рождение по существу новой песни. Это объясняет, почему фигурирующая на диске *Accordone* «*Stu pettu è fattu cimbalu d'amuri*» (с новым текстом) также встречается и под другим названием «*Tu bella*» в исполнении *Pino De Vittorio*. «*Stu pettu è fattu cimbalu d'amuri*» в подаче *Accordone* выглядит и более моностилистичной: в ней нет ни развернутых инструментальных постлюдий, ни соединения в рамках одной композиции песни и танца, как это было у *Xanti Yasa*; гармоническое решение также полностью укладывается в рамки классико-романтической функциональной системы, тогда как у *Xanti Yasa* ощущается влияние модальности из-за фонически яркого модулирования из минорной тоники в минорную тональность высокой III ступени: *a-moll – cis-moll*, с последующим возвратом через II ступень в тонику. В целом гармоническая цепочка выглядит так: $D \rightarrow t - D \rightarrow III - D \rightarrow t$ (1–3 фразы); в 4 фразе происходит модуляция в минорную тональность III высокой ступени, ее закрепление через собственные *S* и *D*: $D \rightarrow t - D \rightarrow III \#moll$ (= I – IV – V – I *cis-moll*). Последующий возврат к начальной тональности *a-moll* осуществляется через параллельное движение минорных трезвучий – репрезентантов тональностей: *cis-moll* (III#) – *h-moll* (II) – *a-moll* (I). Возникающее в ре-

зультате такого гармонического хода движение параллельными квинтами звучит совершенно архаично и фонически свежо, индифицируя данный музыкальный материал как раннебарочный.

Выводы. Знакомство с ранними образцами *Canzone Napolitana* XVI–XVII веков открывает перед исследователями удивительный и во-многом неизвестный широкому кругу музыкантов мир неаполитанской песенности. Не будучи представителем южно-итальянского региона, а значит и носителем культурного кода пиренейского полуострова, бывает весьма сложно решать исследовательские задачи, связанные с данной темой. В то же время, значительная временная и этническая дистанция между исследователем и исследуемым дает возможность подчас ощутить более остро те художественные процессы, которые для коренных представителей являются давно привычными.

Изучение старинного песенного материала позволяет установить преемственность между явлениями, разделенными несколькими столети-

ями – вилланеллами, канцонами, канцонеттами XVI века и *canzone napolitana* романтической эпохи (В. Беллини, Г. Доницетти), а также «золотым веком» жанра (творчество Т. Коттрау, Л. Денца, Э. де Куртис). В частности, становится понятной та квинтэссенция лирического высказывания, которая выделяет неаполитанскую песню из ряда популярных песенных жанров. При всем разнообразии сюжетных мотивов – шуточные сценки, пародии, песни торговцев и ремесленников, танцевальная стихия тарантеллы – любовная тема всегда оставалась ведущей в этом виде творчества. Прославление возлюбленной, признание в чувствах, монолог страдающего сердца, нередко с мелодраматическим оттенком разворачиваются в *Canzone Napolitana* в неразрывной связи с красотой природы этого края, морским пейзажем. В совокупности с кантиленой, сочностью гармонических красок это сформировало тот легкоузнаваемый облик неаполитанской песни, который она сохранила на протяжении своей многовековой истории.

References:

1. Bedush E. A. *Pesennye zhanry ital'yanskogo Vozrozhdeniya: vilanella, kanconetta, baletto*. (Avtoref. dis. kand. iskusstvovedeniya). Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. P. I. Chajkovskogo, – Moskva, 2007.
2. Tolkovyj slovar' po psihologiiyu 2013. URL: https://psychology_dictionary.academic.ru/8102 (data obrashcheniya: 5.01.2020).
3. Tolkovyj slovar' psichiatricheskih terminov. V. M. Blejher, I. V. Kruk. 1995. URL: <https://psychiatry.academic.ru/2648/Tarantizm> (data obrashcheniya: 5.01.2020).
4. Anon. (Naples, 16th Century) – *Vurria ca fosse ciaola* URL: <https://www.youtube.com/watch?v=TloPdaIkQ1Q/> (data obrashcheniya: 20.12.2019).
5. De Martino Ernesto. *La terra del rimorso. Il Saggiatore. Maestri '900*. URL: <https://books.google.com.ua/books?id=gSdhDwAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=ru#v=onepage&q&f=false/> (data obrashcheniya: 1.12.2019).
6. Einstein A. *The Italian Madrigal, Volume I*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 2019.
7. Sgruttendio, Felippo. URL: http://www.treccani.it/enciclopedia/felippo-sgruttendio_%28Enciclopedia-Italiana%29/ (data obrashcheniya: 20.12.2019).
8. *Stu pettu è fattu cimbalu d'amuri*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=uM0eUhRelC8/> (data obrashcheniya: 19.12.2019).
9. *Stu pettu è fattu cimbalu d'amuri*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=bJpoTCe0aBU/> (data obrashcheniya: 19.12.2019).

Section 3. Theater

<https://doi.org/10.29013/EJA-20-2-146-148>

Utaganov R.,

Dehqonov R.,

Tuxtasinov M.,

*Fergana regional branch of Uzbekistan
state Institute of art and culture, Republic of Uzbekistan*

E-mail: atmdsmi@gmail.com

MAIN ADVANTAGES OF TEACHING METHODS IN ARTS

Abstract. This article discusses the main advantages of the teaching method, the fact that the work on the stage work is carried out in logical steps, in sequence. The author also gives a brief overview of the fact that the whole process of activity can be conditionally divided into five stages or periods, as well as the factors that serve it.

Keywords: performance, concert, film, images, staging, adaptation.

In order to develop a truly creative person, it is first necessary to immerse him in a creative environment and spirit. Exercises, sketches, role-seeking, creative interactions with the coach, everything should be not just dry, school-specific, but lively and fun. Watching performances, movies, attending creative art exhibitions, music concerts, and talking about, analyzing, and summarizing everything will definitely complement and enrich the creative environment created.

The main advantage of the teaching method is that the work on the stage work is carried out in logical steps, in sequence. For a more complete picture it can be considered as follows. The whole process of activity can be conditionally divided into 5 stages or periods: emergence, cultivation, purification, bleaching, complete possession.

So, let's talk about the first stage. The specifics of this phase should be carefully discussed and prepared. It is necessary to determine the ground

for the free flight of creative imagination, to define the boundaries, to create an environment for the emergence of original ideas. The inner creation of the image must be in place, not wherever it was put. Particular attention should be paid to the fact that the chosen route is wide enough for a creative flight. Adherence to these current requirements will give you the opportunity to achieve seemingly uncontrollable fantasies, personal dreams and unexpected gifts of imagination. In this case, coaching changes should be made very carefully and only if there are significant deviations in achieving the set goals. And sometimes there are tactical motivations that inspire and motivate the creative person.

It would be better to continue the search, discovery, preparation, staging, and study of the film image while performing the sketches, for any reason or opportunity! Otherwise, all efforts will be ineffective.

The second stage-cultivation (upbringing). In performing the primary character, the actor needs

to be helped to expand his or her perception of the character. This work is carried out in the process of searching for the work. In this process, it is also possible to work with temporary etudes, bringing them closer to the plays. When searching for works, it is also possible to be freer at first, but less specific to the text of the work. Significantly, the action of the work and the attitude towards the performers involved in the work must be balanced. In choosing the actions and attitudes of the work, special attention should be paid to the relevance of the chosen original idea, its character, its ability to express itself. The coach constantly helps to develop the idea, to create it to the fullest. At the same time, the coach often has to put the student in a variety of creative situations. The rate at which a student is placed in this position depends directly on the student's potential and the activity of the creative process. In the process of cultivating the role, the search for different adaptations begins. These adaptations, or, in the words of K. Stanislavsky, "tricks, bind the relationship between the partners involved in the process of the work more strongly and clearly." To expand the concept of adaptation, they are the features that accurately correspond to the idea of the work, the unexpected but correct interpretation of these ideas. Adaptations that are inconsistent with the idea of the work must be freed as soon as possible, otherwise the study of these disproportionate adaptations will result in their attachment to the work.

No suggestions or recommendations are made regarding adaptations. On the contrary, it is necessary to direct the students to the correct adaptations. You just have to be more discriminating with the help you render toward other people. There should be no such effects as coercion in developmental training. You just have to be more discriminating with the help you render toward other people. There should be no such effects as coercion in developmental training.

Then step 3, the sorting stage comes. At this stage, not only the removal of redundant data, but also the sequential arrangement of the composition of the whole role, performance and stage image.

At this point, the director's full potential counts the minutes at the beginning of the imaginary hour, and then the seconds and moments of the stage time begin to count. In this process, the main, secondary and minor aspects are considered, and each aspect is given a separate time. All accents and highlights will be put in place. One is brightened and the other is turned off for a while. Some are more refined, while others are shortened. Templars are determined and the rest of the work is done accordingly. In the final part of the arrangement, the play is usually ready, the roles are arranged, and the overall look of the play is defined.

This is followed by 4 stages of activity, processing and bleaching. At this stage, all parts, especially small details, are perfected, processed and refined.

Search for missing art piece and details. The actor must have enough time to do this. It also takes time for the performer to master, process and consolidate all the arranged and arranged pieces of art. It is in this process that the actor needs external support. Even if an actor is not very well prepared, it is impossible to avoid mistakes and small flaws. In this case, the performer needs a strong and "reputable" image. At the same time, it is important that the "reputable" image of the performer is flawless. The coach, in turn, must be both a keen critic and a tough and demanding person. General opinions and acknowledgments are best expressed in the course of the actors' work before appearing in front of an audience.

The fifth stage is complete mastery: this category includes repetition, basic, decisive preparatory work. In these works, the performers must feel the roles they are playing in the pieces or performances and perform the role with a sufficient understanding of the essence of the role. These are the basis for making external corrections, mainly expressed in words and execution rates.

From the very beginning of the educational process, we strive to instill in students a love for their future careers. At the bottom of these thoughts it is laid a passion for work. Usually, fiery love is formed

in the early years of adolescence, adolescence or college. Most of them are those who have entered the university and felt great interest and love. There are even a lot of people who have been working in puppet theaters for two or three years, stepping into higher education and dreaming of theatrical art. The time allotted is short, only 4 years. It

takes time and a lot of hard work on the part of the coaches to make sure that the profession they have acquired becomes a lifelong passion and that they feel a burning love for it. Only when such a deep love, strengthened by knowledge and skills, can be formed can a feeling of high spiritual satisfaction be felt.

References:

1. Stanislavskiy K. S. Actor's work on him/heself // Translation of T. Xujayev. – Tashkent. Yangi asr avlodi. 2010.– 230 p.
2. Tursunov T. History of uzbek thetre // – Tashkent. 2008.– 196 p.
3. Konorova E. Ritmiks // – Tashkent. Chulpon. 2006.– 180 p.
4. Akbarov T. Vocal // – Tashkent. Innovatsiya-Ziyo. 2019.– 144 p.
5. Usmonov Sh. Plastiks // – Innovatsiya-Ziyo. 2019.– 167 p.
6. Xodjimatova M. Stage speech // – Tashkent. 2019.– 147 p.
7. Akbarova M., Tursunova G., Abdunazarov Z. Pedagogical aproaches to the formation of musical literacy of students in the sytem of Higher Education // The European Journal of Arts.– No. 3. 2020.– P. 125–128.
8. Boltaboyeva U., Usmonov Sh., Rahmonova N. Creative person – the role of live word in education an actor // The European Journal of Arts.– No. 3. 2020.– P. 63–65.
9. Usmonov Sh. Sahnada tashki kiyofaga aktyorning munosabati // Oriental Art and Culture. 2020.– № II.– P. 7–14.

Section 4. Theory and history of art

<https://doi.org/10.29013/EJA-20-2-149-153>

*Sokolova Alla Victorovna,
Candidate of Pedagogical Sciences (PhD), Senior Lecturer,
Department of Department of Cultural,
The Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music
E-mail: asmoonlux@gmail.com*

ENGLISH COURT MASQUE AS A SOURCE OF INSPIRATION IN THE WORKS OF INIGO JONES

Abstract. The author examines the work of the English architect and artist I. Jones in the context of the productions of the court Masque of the reign of Kings James I and Charles I Stuart. A theoretical analysis of “The Masque of Queens” and the Masque “Tempe Restored” was carried out, in which I. Jones acted as a leading artist, costume and stage designer. It was revealed that the dramaturgy of the genre of the court Masque was successfully correlated with costumes and decorations made in the “antique style” by I. Jones.

Keywords: creativity of I. Jones, Court Masque, creative innovation, stage costumes, stage lighting, scenery, innovations in “The Masque of Queens”, innovations in Masque “The Tempe Restored”.

The Court Masques in England were expensive musical and theatrical performances at the royal court. The Masques successfully combined music, dance, poetry, scenery, pantomime, spectacular costumes, part of which were masks that hide the face. This required professional and well-coordinated work of poets, librettists, decorators, illuminators, artists, designers, and stage mechanics. Usually, the Masque was put on the stage of the royal palace once (its re-presentation was possible only when the masque was a fantastic success with members of the royal family and courtiers of the royal court).

The cost of each performance averaged 1,000 to 2,000 pounds. The texts of the court Masques were mainly associated with the plots of ancient mythology. The main characters were virtuous. Good conquered evil, justice triumphed. Women did not have the right

to perform on stage in the royal palace, but during the reign of the Stuarts, Queen Anne of Denmark and her maids of honor, and later Queen Henrietta Maria not only performed on stage, but also played the main roles in the performances of the Masques. As a rule, the roles were dumb, a mask covered the woman’s face. However, the very presence of a woman on the stage challenged the royal court, raising the status of women in the patriarchal society of England [1].

Foreign ambassadors were invited to the Masques, then the Masque acquired the status of “international”, the status of the Masque then increased.

The Masque has a complex pedigree. The history of the appearance of the court Masque dates back to the celebration of the pagan rite of Saturnalia and Yule, as well as in the early period of the Tudors (during the reign of Henry VIII, a group of masked courtiers

performed a series of dances and then retired), and owed their heyday to Kings James I and Charles I Stuart, court poet and playwright B. Johnson, architect-designer I. Jones, composers N. Lanier, T. Campion, A. Ferrabosco, G. Laws, and other less known composers, poets, artists, designers, and choreographers.

The Court Masque of the reign of the kings of the Stuarts had specific characteristics. It was B. Johnson and I. Jones who transformed the Masque into a complex musical and artistic form, their cooperation, based on the unity of views, remained productive for several decades. Not all productions of the Masques turned out to be successful, some of the performances were criticized and censured both from the side of the royal court, and from the audience present, who made unpleasant judgments about this or that performance. However, individual setbacks did not discredit the Masques genre itself.

The English court masque has many similarities with the continental court art: French ballet, Italian intermezzo and masquerade. Other types of court entertainment in England in the first half of the seventeenth century actually ceased to develop, as if frozen in time [2, 428–438].

The Court Masque of the times of the Stuarts successfully combined the theatrical part and the socio-hierarchical ritual, which was also inherent in the Tudor Masque. The dramaturgy of the Masques of the beginning of the XVIIth century became more complicated. The Masque of the Stuart dynasty included Anti-Masque (a false Masque that performs the main part of the Masque), an introductory theatrical monologue, well-rehearsed dances, sometimes supplemented by songs or choir performances, instrumental music and a final dance (English revel), which the actors performed together with the audience in the visual the hall. The final dance marked a victory over the vices and the assertion of the power of the King. The “Antimasque” (in the late Masque, the Anti-Masque could be more than one) was a contrasting prelude or exposure to the Masque itself. The court kings who participated in the Masques

were not professional actors, they rarely spoke and sang on stage, but with pleasure participated in dances that they rehearsed for months. On the contrary, the actors involved in Anti-Masque were professional actors [3, 64–67].

Conventionally, Masques could be divided into regular seasonal performances – Christmas, Masques of the Twelfth Night (the twelfth night in England is the twelfth night from the Christmas holiday, which was celebrated on Epiphany night, on the night of January 5–6), as well as Masques written for special occasions: weddings, baptisms, or the celebration of the coming of age of royal children. Unlike many Shakespearean plays, Masques cannot be ranked as dramatic theatrical performances. B. Johnson called the Masques “the property of the great kings” [4, 252]. The masques revealed the magnanimity and “greatness” of the monarch, and often had a philosophical-symbolic and triumphantly apothecic character. The main function of the Masque is to glorify the King, exaltation of his virtues, nobility, perfection, embellishment of his merits. The King and Queen took their place in the center of the hall [5]. The hall of the White Palace Royal Palace was turned into an absolutely visible symbol of royal power: only one place in the royal hall – the king’s seat – was ideal [5]. Even the arrangement of chairs in the hall at the royal court demonstrated the hierarchy of the monarchical system.

Queen Anne of Denmark, Prince Heinrich Frederick Stewart, Queen Henrietta Maria Stewart, the eldest daughter of King of England and Scotland Charles I, and Charles I himself were passionate admirers of the Masques. The father of Charles I, King James I did not directly participate in the court Masques, but was the main investor in royal performances [1].

Inigo Jones (1573–1652) – one of the most famous architects of the late Renaissance of England. Buildings constructed or reconstructed according to the sketches of I. Jones can be found in London today. This is the royal house in Greenwich – Queen’s House. The building had many innovative design features that made it similar to the Medici villa in

Poggio a Cayano, located near Florence. Of interest is the work of I. Jones in Somerset House, where the main attention was paid to the construction of the Catholic chapel from 1630 to 1635, in the palace of St. James, Covent Garden and St. Paul's Cathedral. The works of I. Jones in the architectural style are similar to the works of the Italian late Renaissance architect Andrea Palladio, as well as one of the last outstanding architects of the Italian Renaissance, a student of Andrea Palladio, Vincenzo Scamozzi [6].

The influence and reputation of I. Jones prompted many English architects to imitate the architectural style of I. Jones.

Most of the scenery (more than 470) and costumes in the court Masques were also considered the creation of Inigo Jones. Many of the preserved drawings and sketches of I. Jones were kept in one of the most luxurious English estates – Chatsworth House, the seat of the Duke of Devonshire. Famous English researchers S. Orgel and R. Strong in their works presented copies of all preserved sketches of stage costumes, which numbered in the hundreds, and whose designer was I. Jones [5].

Inigo Jones visited Italy twice, spoke fluent Italian, adopted extensive Italian experience in designing stage constructions, studied in detail the specific Italian features of stage costumes, and repeatedly examined the ancient ruins. Scientists, artists, archaeologists of that time showed a special interest in the excavations, sculptures and artworks of ancient Greece and Rome. In turn, numerous archaeological discoveries led to a fascination with the ancient world, where the main characters were the gods from the Greek and Roman pantheon [6].

The Italians mixed elements of a self-sufficient antique style with its nobility, a sense of integrity, a color scheme with modern motifs, using them in theatrical productions of court entertainments and famous masquerades. So, between the costumes of the famous court artist, theatrical architect and stage designer Bernardo Buontalenti and the ancient Greek costumes, the similarity is obvious.

The invention of promising scenery is attributed to the Italian artist Bramante. The promising scenery that I. Jones used in Masques, the purpose of which was to deceive the viewer with the illusion of a spatial landscape, can be considered as a synthesis of ancient and modern, in the majority of Italian art.

I. Jones made his first trip to Italy at the end of the XVIth century. The second time, I. Jones returns to Italy in 1613. In all likelihood, the impressions that I. Jones received during his last trip were so impressive that throughout the trip he makes notes on costume design, drapery, stage lighting, setting decorations, which is valuable historical information for the history of scenography in whole.

In the notes of I. Jones dated January 21, 1614, you can read the following: “The folds of fabric should come down from the belt and are distributed unevenly. The folds should be more in the middle than on the sides ...” [6, 152].

In 1605, I. Jones was first involved as a decorator and costume designer in the production of “Masque of Darkness”, staged by B. Johnson's libretto on the stage of the Royal White Hall. The scenery and stage effects that the audience saw on stage were akin to the effect of an exploding bomb.

In the period from 1605 to 1610, I. Jones was under the special protection and patronage of Queen Anne of Denmark, who especially favored his work. From 1605 to 1613, he worked as a leading designer of sets and costumes at the royal court of James I, and later King Charles I, who ascended the throne in 1625 [7].

In August 1642, King Charles I Stuart declared war on his parliament, marking the beginning of a civil war. I. Jones was declared a criminal, fined 1,000 pounds and was forced to leave London. He died ten years later in June 1652 at Somerset House. I. Jones faithfully served the royal Stuart house for 30 years.

It is interesting to consider the creative innovations of I. Jones as an example of two representations of Masques.

“The Masque of Queens” was staged on the stage of the Royal Palace on February 2, 1609 at

White Hall. The Masques script, as well as the scenario “Masques of Darkness” was proposed by Queen Anne of Denmark to the poet and playwright B. Johnson. The Queen directly participated in the performance, playing the role of the Queen of the Ocean along with other court ladies. I. Jones made a lot of efforts to make Queen Anne of Denmark looking the most advantageous and effective. Anne Denmark dress with lace and embroidery, imitating the effect of foam, seemed like a real river. The costumes, made according to I. Jones’ sketches, were light, comfortable, not limiting movements, magnificent in quality and tailoring, and they were a kind of hybrid of the Renaissance-classical style.

“The Masque of Queens”, was timed to coincide with the Christmas holiday, but was postponed for a month due to the conflict that erupted between foreign ambassadors. Ben Johnson, who presented the libretto of “The Masque of Queens” noted that the main idea of the Masque lies in the plane of the struggle between good and evil. The Masque was two-part in form with a sufficiently voluminous Anti-Masque preceding the main part. Anti-Masque began with the dance of witches. B. Johnson suggested using rat skins or rat heads made of fur and thrown over the heads and shoulders of actresses. “Some had rats on their heads, others on their shoulders” [8, 229].

At the end of Anti-Masque, the witches disappeared from the scene, their disappearance was masked by smoke and the movement of the scenery. The Twelve Queens, each in her own different costume, according to the idea of B. Johnson, had to dance three dances. The last song was written by Alfonso Ferrabosco, Jr., an English composer and cellist of Italian descent. With the first sounds of musical accompaniment in the final song, the actors went down from the stage to the audience to connect with them in a common dance [8].

Masque “The Tempe Restored” was painted by Aurelian Townsend in 1632 during the reign of King Charles I. Inigo Jones was the designer of the Masque.

The Venetian ambassador present at the premiere described the Masque as “luxurious, executed with an amazingly rich decoration”, although it is documented that about £800 was spent on the Tempe Restored Masque. The Masque is marked by French influence, which can be attributed to the increasing authority of Queen Henrietta Maria, daughter of King Henry IV of France, and the susceptibility of Inigo Jones to this [9, 138–142]. The Masque echoes the content of one of the first ballet performances of the Queen’s Comedy Ballet (“Balet de la reyne”), which was staged on the stage of the Royal Palace in Paris in 1581 by the royal choreographer Balthazar de Beaujoisville. The music for the dance performance was created by Lambert de Beaulieu and J. Salmon, built on the verses of Jacques Paten. The costume prototype of Queen Henrietta Maria was the costume from the ballet “Balet de la reyne”. The costume for Henrietta Maria Stuart with curled feathers on a skirt, sleeves and a headdress were well recognized, as it corresponds to the most characteristic manner of the French designer D. Rabel – such feathers are his creative signature [9, 138–142].

Costumes for musicians were made in the style of Daniel Rabel, a French painter, engraver, draftsman and designer, of the Renaissance. The album of almost a hundred drawings preserved in the collections of the Louvre shows not only their aesthetic charm, but also a high degree of individuality, reflected in the style and manner of drawings of the famous designer.

I. Jones could get copies of these drawings through diplomatic channels, it is also known that he requested copies of projects from Florence through the Minister of Tuscany [10].

Such an amazing interweaving of facts and the relationship of the Masque with the French ballet tradition, involves the Queen’s personal intervention in the script of the court Masque. This fact in itself is quite explainable: Queen Henrietta Maria was brought up on the French traditions and culture of her great country.

I. Jones was not the only designer who borrowed creative ideas in France. Many copies of the works of D. Rabel were supposedly distributed in other European royal courts, for example, the works of D. Rabel influenced the famous court ballets in Turin.

The Masques of the reign of King Charles I are characterized by a surge of interest in French culture, where the role of Queen Henrietta Maria was decisive. However, the cooperation of I. Jones with Queen Henrietta Maria is in no way impossible between the employer and the subordinate. Nothing was created “by order” or “by the highest commission” [10].

The talent of I. Jones protected him from such inappropriate interference in his personal life. I. Jones had a long and independently expressed interest in French art, and the Queen’s request could only become an occasion for new searches and studies that promoted his work as a designer in all possible aspects.

Conclusions. The great English architect I. Jones, a follower of the teachings of Plato, believed that architecture embodies perfect geometric or nu-

merical forms and reflects the harmonious structure of the cosmos.

Being the leading designer and decorator in the productions of the Court Masque in England, Inigo Jones favored luxury and, at the same time, the convenience of stage costumes, impressed the audience with mechanical innovations and rigorous classical designs that were subordinate to metric discipline.

The Court Masque in England of the first half of the XVIIth century is the embodiment of the idea of the aesthetic completeness of the ancient theater through the prism of modernity, taking into account English national traditions, elements of the French court ballet and Italian masquerade.

The plays of the Masques included elements of tragedy, comedy, satire and went well with costumes and decorations in the “antique style” created by I. Jones. The English court Masque was not a complete representative format of the ancient theater, but thanks to the innovations of I. Jones, it confidently moved in this direction.

References:

1. Evans H. A. *English Masques* / – Baltimore: Folcroft Library Editions, 1972.– 245 p.
2. Johnstone H. M. *The French Ballet and the English Masque* / – Baltimore: The Johns Hopkins University Press; – Vol. 4.– No. 4. 1896.– P. 428–438.
3. Limon J. *The Masque of Stuart Culture* / – Newark: University of Delaware Press, 1990.– 236 p.
4. Holman P. *Masca Jonsoniană* / – Oxford: Oxford University Press // *Articolul Jurnalului*,– No. 2.– Vol. 55. 1974.– P. 250–252.
5. Harris J., Orgel S. & Strong R. *The King’s Arcadia: Inigo Jones and the Stuart* / – Brighton: Arts Council of England, 1973.– 1700 p.
6. Leapman M. *Inigo: The Troubled Life of Inigo Jones, Architect of the English Renaissance* / – London: Headline Book Pub Ltd; 1st edition, 2004.– 414 p.
7. Ravelhofe B. *The Early Stuart Masque: Dance, Costume, and Music* / – Oxford: OUP Oxford, 2009.– 334 p.
8. MacIntyre J. *Costumes and Scripts in the Elizabethan Theatres* / – Edmonton: University of Alberta Press; First edition, 1992.– 366 p.
9. Findlay A. *Playing Spaces in Early Women’s Drama* / – Cambridge: Cambridge University Press; First Edition, 2006.– 272 p.
10. Dunn-Hensle S. *Anna of Denmark and Henrietta Maria: Virgins, Witches, and Catholic Queens* / – London: Palgrave Macmillan, 2017. – 230 p.

Section 5. Museology

<https://doi.org/10.29013/EJA-20-2-154-157>

*Sadullaeva Zamira Ravshan Kizi,
Basic doctoral (PhD) of the National Institute of Fine Arts and
Design named after K. Bekhzod, Uzbekistan
E-mail: 30041993@rambler.ru*

SOFYA MIKHAILOVNA KRUKOVSKAYA — MUSEOLOGIST FROM TASHKENT

Abstract. In the article, the author explores the life and scientific activity of the famous Uzbek museologist Sofya Mikhailovna Krukovskaya. The scientist is the author of many scientific works. The main part of his scientific activity is connected with the State Museum of Fine Arts Uzbekistan. Information on Uzbek applied arts, studied by the scientist, is a valuable source in the study of the activities of the State Museum of Fine Arts of Uzbekistan in 1930–1960. In the article, for the first time, the archival materials belonging to S. M. Krukovskaya are put into scientific circulation by the author.

Keywords: museum employee, State Museum of Art of Uzbekistan, Sofya Mikhailovna Krukovskaya, scientific work of museums, art criticism, the status of art critics, exhibitions of decorative and applied art, department «Folk decorative and applied art», Union of Artists of Uzbekistan.

Activities Sofya Mikhailovna Krukovskaya — a famous museum worker in Uzbekistan in the 1950–60 years was associated with the State Museum of Fine Arts of Uzbekistan.

She was born on February 27, 1896 [1] in St. Petersburg in a working-class family. Her father is Mikhail Antonovich Krukovsky (1865–1936) — children's writer, geographer and ethnographer. After the October Revolution in 1917, he became a museum worker. Mother — Krukovskaya (Bure) Sofya Karlovna (1863–1943), in her youth she worked as an editor of the magazine «Товарищ» (“Comrade”), then as a translator, geography teacher; in Soviet times, a library worker. After arriving in Tashkent, she was in charge of the library named after M. Gorky.

From 1916 to 1917 I attended two courses at the Higher Women's Courses. Secondary education S. M. Krukovskaya received at the Tver City Women's Eight-Class Commercial School, which she graduated in 1915 with honors. From 1916 to 1917 she attended two courses at the Higher Women's Courses of Girye at the Faculty of History and Philology in Moscow. In 1918, she attended short-term courses in extracurricular education at the University of Shanyavsky in Moscow. In 1950, she graduated from the Institute of Marxism-Leninism in Tashkent. In 1953, she graduated externally from the Department of Art Studies at the Department of History of Samarkand State University.



S.M.Krukovskaya. Tashkent. 1959 year.
Central State Archive of Uzbekistan.
R-2665, Inventory 3, case 15.

She began her career in 1916 in the All-Russian Zemstvo Union in Moscow and Kiev as a counter and bookkeeper. From 1918 to 1926 she worked as the head of the district library in the Ufa province (city Ufa); Librarianship instructor in the Ufa city department of public education; the head of the library section of the Ufa City Department of public education; Librarianship instructor in the Ufa Department of Political enlightenment of the Ufa Province; chief of the Aksakov State Russian Library in Bashkiria.

In 1926, after a divorce from her husband, she came to Tashkent to her mother, where at that moment she lived with her brothers. The first years in Tashkent she worked in the city's mass libraries: *Uzbek cotton* (1927–1928), named after Profintern (1928), *Tashtram* (1929).

In 1930 she moved to the State Public Library, where she worked until 1938, occupying successively the posts of extradition librarian, department head, head of the issuing and storage department, head of the mass department, and a bibliographer. At the same time, she gave lectures on reference and bibliographic work at library courses in Tashkent.

In December 1938, Sofya Mikhailovna was transferred to the scientific library of the State Museum of Fine Arts of Uzbekistan as a librarian. A year later, for her initiative in social-production work and the advancement of scientific and bibliographic work, she declared gratitude with entry in the work book, after which she was transferred to the position of senior research fellow, while simultaneously entrusting her with scientific work in the graphics room.

In June 1941, S.M. Krukovskaya went on a scientific mission to Moscow and St. Petersburg. In August, after returning, and, in connection with the reduction of staff, he leaves his job. She has to work in various institutions of Tashkent. For example, from September 1941 to April 1942 he worked as a librarian at the Kafanov Club, etc.

Since 1943 he is a senior lecturer at the Samarkand State University. He reads special courses "Introduction to the Study of Art," Book Art "," Furniture and Costume Styles "at the Department of Art History of Samarkand State University and conducts museum practices (1945–48).

In April 1945 S.M. Krukovskaya returned to the State Museum of Fine Arts of Uzbekistan to her previous job, to the scientific library. A month later (in May), he was transferred to the position of department head, with the assignment of the duties of scientific secretary. In April 1951, he was temporarily transferred to the post of deputy director of the museum for science, while retaining the position of head of the department [2]. In June 1952, she began to perform her direct duties.

In 1966, S.M. Krukovskaya retired, devoting herself to literary criticism [3].

She dedicated the most fruitful stage of her life to the museum. Heading the department, published a number of brochures on the work of famous artists [4].

She began to study the folk arts and crafts of Uzbekistan after being appointed deputy director for science. Then she had a chance to coordinate the work of all the scientific departments of the museum, including the department of applied art of Uzbekistan. Therefore, this period is considered to be an important stage of its activity for us.

Among her popular science works in this direction, the popular science book “Meetings with Kokand”, published in Tashkent in 1977, is of interest.

The manuscript of the book is now stored in the funds of the Central Archives of the Republic of Uzbekistan. and, of course, differs from the published version, as the latter was published with many abbreviations. The handwritten version described in detail of detail of her trip to Kokand, a meeting with folk artists and other important events. Materials of applied art are presented in the fifth chapter of the publication, where the main “hero” is the grandfather Dustmatov.

In other newspaper articles, she analyzes the state of some types of folk art of those years. For example, in the article “Exhibition of Artistic Porcelain”, it is reported that an exhibition of the Samarkand ceramics master L. S. Turkevich was held at the State Museum of Fine Arts of Uzbekistan (1953), the works of which were made according to her sketches at the Dmitrievsky Porcelain Factory. *“The main merit of the artist is the desire to create samples of national porcelain, for which she makes extensive use of the heritage of Uzbek folk art <...> Turkevich collects his patterns in wall paintings, in the art of ganch carving, and in household art — ceramics, copper stamping, embroideries. The great taste and tact in the use of various ornamental motifs of Uzbek folk art, their creative processing are characterized by the works of Turkevich” the author writes [5].*

In another article published in collaboration with I. Pritsa in 1959. “About our porcelain and our ceramics”, the authors announce the opening of another exhibition at the State Museum of Fine Arts of Uzbekistan, — Tashkent ceramics and porcelain, — the work of masters of the ceramic department of the Republican Art College named after P. P. Benkov, ceramic artel named after P. Baranov and Tashkent porcelain factory. Listing the positive aspects of the exhibition, the authors note some errors: *“You can’t object to cobalt — the most noble color in china” — the article says. In combination with a white background and a gold outline, it gives the dishes a touch of elegance. But the increased and prevailing interest in it prevents the artists of the plant from looking for other color combinations in which no less successful solutions are possible, as evidenced by the products of Samarkand artist S. Rakova <...> We also think that the porcelain factory overloads cobalt products with ornaments. The ornament should be simpler, stricter, laconic” [6].*

This article also addresses some theoretical questions. For example, the authors note that in the ornamental repertoire of porcelain products of the Tashkent factory, new, previously unknown pictorial motifs appear — portraits of leaders, public figures and shock workers: *“There are plot motifs on the dishes of the Tashkent porcelain factory. So, for the anniversary of poet Furkat (1858-1909), the factory made a set consisting of a dish, a vase, a teapot, a bowl for soups (“kosa”) and a bowl for tea (“piyola”) decorated with portraits of the writer. <...> it is impossible not to note the inexpressiveness of the portrait resembling a bad photograph. <...> plant artists need to find a better way to translate photographic material into the language of graphic lines” [6].*

It can be assumed that such an experimental search for masters in porcelain formed the basis for their colleagues in the workshop – masters in ceramics of the Artel named after Baranov. Confirmation can be found in the “Ceramics of Uzbekistan” collection of the State Museum of Fine Arts of Uzbekistan. The museum in different years, - in three batches, received the production of the Artel.

The first time in 1949 the museum received eight items: four — samples of household ceramics, the rest — architectural majolica; for the second time in 1957, fifteen household ceramics were brought; for the third time in 1958, thirteen objects were received, of which seven new modern motifs are found.

They include — portraits of specific person, images of architectural monuments characteristic of easel painting, which is understandable, “contemporary themes”, as a new phenomenon in the figurative nature of the then traditional decorative and applied art, first formed in porcelain, then stepped over into ceramics.

In addition to scientific activity, Sofya Mikhailovna took an active part in the cultural and public life of the republic. Repeatedly traveled to various regions of Uzbekistan on a business trip. Before workers in factories; in the clubs of state farms and collective farms for workers, she read lectures on the history of domestic and world art, on the creativity of leading artists and craftsmen.

Among the archival documents, in the museum’s personal fund, we found a manuscript of her

speech in the Union of Artists of Uzbekistan on the topic “About criticism and critics” (unfortunately, we couldn’t establish a date). In presenting her thoughts, she pays the attention of those present to such important issues — the issue of training critics in the fine arts: *“I consider it absolutely fair staging the question about the role of criticism, for the critic, as an advanced and cultured person, as he should be, sees further and understands deeper than the <... > artist, <... > and the critic must have professional literacy ...”* [7].

Summarizing, we note that the articles and notes of S. M. Krukovskaya on decorative and applied art of Uzbekistan, and on museum work in general, although not much, but give a real picture of the museumification of monuments of material culture of Uzbekistan in those years. In publications of small volume, she boldly analyzes the creative process, and, noting the shortcomings, gives methodological recommendations for their elimination. Her other publications also help modern scholars better understand the historical picture of the practice of the State Museum of Fine Arts of Uzbekistan in the period 1930–60.

References:

1. Autobiography of S. M. Krukovskaya and typewritten copies with signature. – Central State Archive of Uzbekistan, LF-No. 2665, inventory No.1, unit no.116. – C.11 (pages 11 and 12 are written on a typewriter. It also has its ink signature marked “For Library named after Navoi. 1977”.
2. See: the original of the work book of S. M. Krukovskaya since 1930 and a typewritten copy of the work book. – Central State Archive of Uzbekistan, LF-No. 2665, inventory No.1, unit no. 111.
3. Autobiography of S. M. Krukovskaya and typewritten copies with a signature. – Central State Archive of Uzbekistan, LF-No. 2665, inventory No.1, unit no.116. – P. 12.
4. For details see: State Museum of Fine Arts of Uzbekistan. Booklets 1954, 1968 The number of sheets – 7. – Central State Archive of Uzbekistan, LF-No. 2665, inventory No.1, unit item No.30.
5. Newspaper “Tashkentskaya pravda”. No.266 dated November 11, 1953 – Central State Archive of Uzbekistan, LF-No. 2665, inventory No.1, unit no. 26.
6. Newspaper “Tashkentskaya pravda”, No. 143 of June 22, 1959 – Central State Archive of Uzbekistan, LF-No. 2665, inventory No.1, unit item No. 46.
7. Newspaper “Tashkentskaya pravda”, No. 143 of June 22, 1959 – Central State Archive of Uzbekistan, LF-No. 2665, inventory No.1, unit item No. 46.
8. Central State Archive of Uzbekistan, LF-No. 2665, inventory No.1, unit no. 104. – C. 1.

Contents

Section 1. Visual arts	3
<i>Mohsen Veysi</i> DRAWING IN CONTEMPORARY ART FAIRS: ARTISSIMA	3
<i>Imamov Azizxon Avazkhanovich</i> CONTEMPORARY ISSUES IN THE STUDY OF PORTRAIT GENRE FORMATION IN UZBEKISTAN PAINTING	7
Section 2. Music	13
<i>Babenko Aleksandra Sergeevna</i> CHOIR CREATIVITY OF VALENTIN BIBIK IN ASPECT OF EVOLUTION OF CONTENTS.....	13
<i>Dedusenko Zhanna Victorovna</i> FEATURES OF ENSEMBLE DIALOGUE IN THE PIANO TRIO OF M. RAVEL	24
<i>Dontsova-Pushenko K. Yu.</i> CHORAL SKOVORODA DIPTYCH: MUSICAL AND POETIC SYMBOLISM OF THE DIVINE GARDEN AND THE SERPENTINE FLOOD.....	31
<i>Zhang Guangjian</i> REFLECTION OF NATIONAL MUSICAL TRADITIONS OF SOUTH CHINA IN THE PIANO WORKS OF ZHANG ZHAO	37
<i>Zhu Fengdaijiao</i> PROBLEMS OF PERFORMING MODERN CHAMBER-VOCAL MUSIC (ON THE EXAMPLE OF WORKS OF CHINESE COMPOSERS)	43
<i>Kokhan Liudmyla Yosypivna</i> INFLUENCE OF M. LYSENKO'S FOLKLORE ACTIVITY ON THE ESTABLISHMENT OF UKRAINIAN PROFESSIONAL MUSICAL AND DRAMA THEATER	48
<i>Kutluieva Daria Vladimirovna</i> GENRE-STYLISTIC MODALITY OF THE PIANO QUARTET OP. 47 R. SCHUMANN.....	52
<i>Liu Lihui</i> MODERN CHINESE ART SONG: GENRE SPECIFICITY	59
<i>Loshkov Artem Yurievich</i> THE TEXTURE OF PIANO WORKS AS AN EMBODIMENT OF LESIA DYCHKO'S INDIVIDUAL COMPOSITIONAL STYLE.....	65
<i>Liu Jian</i> “NEXT TO NORMAL” BY TOM KITT: COMPOSER'S TEXT OF THE MUSICAL	72
<i>Androsova Daria Vladimirovna, Markova Elena Nikolaevna</i> ABOUT ACTUAL CORRECTING OF THE SENSE IN FIRST PIANO CONCERTO OF A. GLAZUNOV	79

<i>Pivtoratska Lesia Mykolayivna</i> POETICS OF SACRED IN MODERN MUSICAL SHEVCHENKIANA (ON THE MATERIAL OF WORKS ON THE TEXTS OF “PSALMS OF DAVID”)	87
<i>Setyan Garri Grigoryevich</i> VOCAL SOUND IMAGES IN THE CONCEPT OF GREAT SONATA FOR PIANO BY P. TCHAIKOVSKY.	95
<i>Tatarnikova Anzhelika</i> “GOTHIC SYMPHONY” B. HAVERGAL IN THE CONTEXT TRADITIONS OF ENGLISH GOTHIC	102
<i>Che Chao</i> LAN LAN VIRTUOSE. EXPERIENCE IN COMPARATIVE ANALYSIS.	110
<i>Chiling Gao</i> THE SPECIFICITY OF PERFORMING INTERPRETATION OF THE CHORAL OPERA A CAPPELLA (ON THE EXAMPLE OF THE “YATRANS GAMES” BY I. SHAMO)	116
<i>Shevchenko Lilia Mihailovna</i> GENRE-STILE PREFERENCES OF THE L. BEETHOVEN AND F. LISZT HERITAGES IN REPERTOIRE UKRAINIAN PIANIST WORLD-LEVEL FROM XIX ON XXI CENTURY	125
<i>Jang To</i> CHINESE SMALL PIANO SONATA: PERIODS OF HISTORICAL AND ARTISTIC DEVELOPMENT	133
<i>Yang Fuyin</i> THE ROLE OF SONG GENRES OF THE 16 th – 17 th CENTURIES IN THE NEAPOLITAN SONG HISTORY	139
Section 3. Theater	146
<i>Utaganov R., Dehqonov R., Tuxtasinov M.</i> MAIN ADVANTAGES OF TEACHING METHODS IN ARTS.	146
Section 4. Theory and history of art.	149
<i>Sokolova Alla Victorovna</i> ENGLISH COURT MASQUE AS A SOURCE OF INSPIRATION IN THE WORKS OF INIGO JONES.	149
Section 5. Museology.	154
<i>Sadullaeva Zamira Ravshan Kizi</i> SOFYA MIKHAILOVNA KRUKOVSKAYA — MUSEOLOGIST FROM TASHKENT	154
