

European Journal of Arts

Nº 3 2021

European Journal of Arts

Scientific journal

Nº 3 2021

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

Kravchenko Alexander Vasilievich, Ukraine, Doctor of Cultural Studies

Kubiak Antonina, Poland, Doctor of Philosophy in Art History

Malcoci Vitalie, Moldova, Doctor of art sciences

Novaković Margareta, Croatia, Doctor of Philosophy in Art History

Smolina Olga Olegovna, Ukraine, Doctor of Cultural Studies

Yakonyuk Natalia Pavlovna, Belarus, Doctor of art sciences

Serebryakova Yulia Vladimirovna, Ph.D. of Cultural studies

Sheiko Vasily Nikolaevich, Ukraine, Rector of the Kharkiv State Academy of Culture, Doctor of Historical Sciences

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

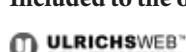
Full instructions for manuscript preparation and submission can be found through the Premier Publishing s.r.o. home page at:
<http://ppublishing.org>.

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.

Раздел 1. Изобразительное и декоративно-прикладное искусство

Section 1. Visual, decorative and applied arts

УДК 75.052+738.5](477.411)»196/197»

DOI: 10.29013/EJA-21-3-3-9

ГРИГОРОВ В.А.,¹

¹Национальная академия изобразительного искусства и архитектуры, г. Киев, Украина

ОСНОВНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ КИЕВСКОЙ СТЕНОПИСИ И МОЗАИКИ КОНЦА 1960 – СЕРЕДИНЫ 1970-Х ГОДОВ

Аннотация

Цель исследования: определить основные тенденции развития стенописи и мозаики конца 1960 – середины 1970-х гг. в городе Киеве.

Методология исследования: во время исследования стилистических направлений, образно-пластических качеств киевской стенописи и мозаик применен метод искусствоведческого анализа. Поскольку на процессы в монументальной живописи имеют заметное влияние различные исторические события и художественная жизнь, уместным стало использование историко-культурного и контекстуального метода. Для обобщения и структурирования избран теоретико-аналитический метод.

Результаты: в статье, на основе анализа целого ряда киевских знаковых объектов конца 1960 – середины 1970-х гг., а также предыдущих исследований, определены основные принципы образно-пластического языка в стенописи и мозаике тех времен. В частности, это более глубокое тематическое решение, усложнение цветовой гаммы. Этому способствовало как перенасыщение работ обобщенными формами и простыми сюжетными решениями в предыдущей половине десятилетия, так и появление других материалов, особенно смальты в мозаике. Вместе с тем прослежено и продолжение выполнения простых, довольно посредственных работ, примечательно то, что это довольно незначительные объекты, главным образом с эмблемным решением. Рассмотрены попытки развития комплексных моделей взаимодействия монументального искусства и архитектуры. Прослежена взаимосвязь между применением других материалов и развитием художественного языка в развитии киевских мозаиках и стенописи. Акцентировано внимание на значительно более ярком проявлении индивидуальных авторских черт, чем в первой половине XX в.

Научная новизна: впервые киевские мозаики и стенописи периода 1960 – середины 1970-х гг. выделяются из контекста общего развития украинского монументальной живописи. Уточнены особенности влияния технико-технологических аспектов на художественный язык монументального искусства Киева. Также получило дальнейшее развитие исследование основных направлений монументальной живописи в рассматриваемом периоде.

Практическое применение: результаты статьи могут быть полезны для более широких исследований в области монументального искусства. Материал может быть использован при подготовке обобщенных исследований по истории и теории украинского искусства. Кроме того статья может быть полезна для подготовки разного рода материалов в области культурологии, истории и других смежных дисциплинах.

Ключевые слова: мозаика, стенопись, монументальная живопись, Киев, художественный язык, сюжет.

Для цитирования: Григоров В. А. Основные тенденции развития киевской стенописи и мозаики конца 1960 – середины 1970-х годов // European Journal of Arts, 2021, №3. – С. 3–9.
DOI: <https://doi.org/10.29013/EJA-21-3-3-9>

В последние годы памятники монументального искусства второй половины XX века вызывают большой интерес как у исследователей, так и среди широкой общественности. Чаще всего в современных исследованиях период конца 1960 – середины 1970-х гг. рассматривается в контексте более широкого этапа 1960–1980-х гг. Однако, следует добавить, что существует целый ряд отдельных статей, в которых исследователи довольно подробно обращаются к периоду 1960-х гг., ведь начало десятилетия отличается стремительными метаморфозами в образно-пластическом языке монументального искусства, поиском новой стилистики и формированием творческого центра киевских монументалистов. Вместе с тем второй половине 1960 – середине 1970-гг уделяется намного меньше внимания. Конечно в этот период процессы трансформации становятся несколько менее очевидными, но более выразительное проявляется авторское своеобразие, а общие черты художественного языка кристаллизируются в несколько направлений.

Начиная с середины 1960-х гг., киевские монументалисты активно работают как в Киеве, так и за его пределами. Популяризации монументальной живописи в 1960–1970-е гг. способствовало развитие градостроительства, среди специалистов велись дискуссии относительно более широкого и содержательного применения произведений искусства в пространстве города. В то время внедрение монументалистики проводилось и на государственном уровне. Так, в постановлении от 2 апреля 1969 года «О мерах улучшения монументального и архитектурно-художественного оформления городов и сёл Украинского ССР» показательные пункты 11 и 15, в которых говорится о наущной необходимости популяризации монументального искусства через средства массовой информации, проведение выставок и семинаров [5, 33–34].

С середины 1960-х гг. происходят попытки комплексного решения монументального оформления улиц. Чаще всего в таких случаях панно располагались рядом и объединялись одной темой со связанным стилистическим решением. Таким образом цикл мозаик последовательно раскрывался зрителю по мере дви-

жения по улице, образуя общее впечатление единства пространства. В Киеве по этому принципу был реализован целый ряд проектов: два панно на бульваре Победы: «Симфония труда» (1967, В. Ламах, Е. Котков) и «В защиту мира» (1967, В. Прядко, И. Литовченко); мозаичный цикл «Творчество», торцы жилых домов на углу бульвара И. Лепсе и проспекта Отрадный (1967, В. Карабь, И. Аполовонов, А. Долотин); первый этаж жилых домов на бульваре Леси Украинки (1968–1970, А. Гайдамака, Л. Мищенко); три панно на фасадах общественных зданий на ул. И. Миколайчука (1969, И. Перова).

Большинство из выше приведенных мозаик имеет характерную особенность размещения панно на торцах зданий. Хотя отметим, такое решение стало популярным еще в начале 1960-х годов. В тогдашних исследованиях этот принцип монументального оформления выделяют как «торцизм», рассматривая его как одно из направлений монументального искусства 1970-х годов [6, 6]. Об этом также пишет и искусствовед Г. Скларенко: «... размещения монументальных панно на торцах многоэтажных домов стало настолько распространенным, что даже позволило говорить о «торцизме» в стенописи» [8, 648]. В то же время автор констатирует, что этот путь не дал положительных результатов [8, 648].

В целом тема расположения мозаик на торцах зданий довольно сложная и неоднозначная. Ведь часто проблема заключалась в непродуманном проектировании. Это отмечали и некоторые прежнее исследователи. К примеру, Ф. Уманцев замечал: «Среди эффективных приемов создания выразительного торца дома важная роль принадлежит монументально-декоративному искусству», при условии четкого понимания «... его роли в организации окружающего пространства» [9, 23]. Интересно, что автор говорит о возможности использования монументального оформления на торцах для устранения недостатков проектирования [9, 23]. Однако, это противоречит тогдашней концепции синтеза искусств, ведь наделяет монументальную живопись второстепенной функцией декорирования.

Отсутствие комплексной работы по организации пространства порождало много проблем, в частности несоответствие художественного замысла градостроительному плану. Главным образом дальнейшая застройка не учитывала концепцию художественного решения. Показательными в этом случае являются мозаики на проспекте Победы. Достроенные перед ними сооружения торгового назначения сделали невозможным целостное восприятие и вследствии стали причиной замораживания проекта [2, 84–85]. Из шести задуманных мозаик было начато только две: «Симфония труда» (1967, В. Ламах, Е. Котков) и «В защиту мира» (1967, В. Прядко, И. Литовченко).

В второй половине 1960 – середине 1970-х гг. на торцах киевских зданий изображали и довольно тривиальные или случайные панно. Примером крайнего упрощения был цикл панно на торцах жилых домов вдоль бульвара Дружбы Народов. Мозаики не сохранились, однако из старых фото видно упрощенную композиционную схему, напоминающую плакаты или лозунги с изображением советских образов-символов.

С середины 1960-х гг. художники-монументалисты работают небольшими творческими коллективами, преимущественно по двое. Прослеживается тенденция к индивидуальному авторскому решению монументальных работ.

В конце 1960-х гг. начинает работать творческий tandem художников Г. Зубченко и Г. Пришедько. Одной из первых работ стала мозаика «Движение» (1969) на фасаде спорткомплекса. Тема спорта, в отличие от предыдущих образцов монументального оформления, выражается динамичной ритмикой и общим настроением в панно. В течение первой половины 1970-х гг. художники создают целый ряд известных киевских объектов: мозаика «Победа» в Национальном институте рака (1970–1971); мозаики в экsterьере корпуса № 6 и в интерьере вестибюля главного корпуса Института кибернетики НАН Украины (1975); «Кузнецы современности» на фасаде проходной в Институт атомных исследований НАН Украины (1974 г.). Во всех работах Г. Зубченко и Г. Пришелько прослеживается авторский почерк, который выражается в сочетаниях активных цветовых контрастов и построен на пластике закругленных форм и резких острых ритмов. Отметим, что узнаваемый художественный язык киевских панно Г. Зубченко и Г. Пришелько формировался еще во время работы на Донбассе с А. Горской, Г. Синицей, В. Зарецким,

Б. Плаксилем, Н. Светличной, Г. Марченко. Опираясь на воспоминания Г. Зубченко, опубликованные искусствоведом А. Огневой, выделяется особое значение Г. Синицы [4]. О незаурядности влияния Г. Синицы на художественный язык коллектива указывает и исследователь творчества художника Н. Куколь [3].

На рубеже 1960–1970-х гг. проявляется интерес к историческим мотивам. Своеобразное решение имеют мозаики «Ставропигия. Львовское братство XV–XVII вв.» и «Киевская академия» М. Стороженко в интерьере Института теоретической физики НАН Украины (1969–1972). Автор удачно интегрирует в современное пространство образы выдающихся деятелей, выполненных в характерной декоративной интерпретации стилистики средневекового искусства.

Мотивы Киевской Руси также успешно воплощаются в киевском мозаичном панно выдающегося художника-монументалиста Г. Довженко «Кий, Щек, Хорив и Лыбедь» (1971) на фасаде Кукольного театра на левом берегу (бывший кинотеатр «Ровесник»). Здесь следует отметить применение широкой палитры цветов, игры модуля кладки, сложных цветовых сочетаний.

Важно остановиться на материалах и техниках исполнения, ведь эти аспекты имеют прямую связь с образно-пластическим языком. Так, в конце 1960-х гг. популярная в начале десятилетия керамическая плитка уступает смальте. Поэтому у художников появляется широкая цветовая палитра, а возможность колоть смальту на более мелкий модуль способствовала более сложному моделированию формы. Достичь этого с помощью керамической плитки было значительно сложнее. Вместе с тем, в конце 1960 – середине 1970-х гг. продолжалось сочетание различных техник и материалов в одном панно. Приобретает популярность так называемый мозаичный рельеф. Но если на территории Украины он активно применялся уже в начале 1970-х гг., то знаковые работы в Киеве с ярко выраженным объемом рельефа появляются несколько позже – в конце 1970-х годов.

С середины 1960-х гг. Стало понятно, что путь оформления сооружений простыми по содержанию работами не создает выразительный образ города. Это побудило к критическому взгляду и поиску сложных образных решений и взаимодействия с архитектурой. Тогдашняя искусствоведческая критика выделяет проблему отсутствия внутренне человеческих чувств и отображения духовного мира человека. Как отмечает А. Ревенко: «... образ человека стал дефицитным» [7, 123].

В монументальной живописи Киева продолжается тенденция к переосмыслению народного искусства и декоративного направления. Интересным в этом плане является комплексное оформление А. Гайдамакой и Л. Мищенко в 1971 году ресторана «Дубки». Главным мотивом для архитекторов В. Гопкало, В. Гречина, В. Коломийца становится интерпретация традиционного деревянного зодчества. Оформление интерьеров выполнено с применением различных техник: темперная роспись (вестибюль), шамот (малый зал), роспись на ткани (банкетный зал). Проявления традиционной украинской орнаментики присутствуют и в другой работе художников, мозаичном цикле на бульваре Леси Украинки (1968–1970).

Цикл мозаики И. Перовой на фасадах общественного назначения на улице И. Миколайчука (1969) хотя и имеет в своей основе простую тему, но выделяется выразительным декоративным звучанием и трактовкой элементов.

Среди других можно выделить росписи ресторана «Курени» (1969). Созданный непосредственно народным мастером Е. Мироновой вместе со своим мужем Л. Яворским. В работе центральной стала тема украинских народных песен. В основу росписи положен традиционный прием для украинских домов – декоративное изображение на фоне побеленной стены.

Искусствоведы выделяют важный характерный аспект для 1970-х гг., а именно «станковизацию» монументального искусства. Как пишет Г. Скларенко: «Заметная станковизация приводила к индивидуализации и эмоциональности его художественного языка, к интересу к различным техникам росписи, которые предоставляли возможность для более непосредственного авторского высказывания» [8, 657]. В определенной степени такому процессу способствовало распространение техники темперной живописи с возможностью более тонких цветных градаций, детализации и сложному моделированию формы.

Кроме того, в интерьерах того времени просматривается тяготение к камерности и лиричности, одним из первых таких примеров, по мнению Г. Скларенко, является роспись В. Пасивенко «Весна» (1973) в доме новорожденных [8, 657]. Стенопись построена на сложном сплетении светлых и темных силуэтов, а насыщение деталями позволяет воспринимать роспись с небольшой дистанции. В работе «Весна» художник раскрывает тему детства через собственную призму мировоззрения.

Создание монументальных панно, ориентированных на ребенка было довольно популярным для 1970-х годов. Часто киевские художники выбирали нейтральные сюжеты сказок. Например, неординарностью решения выделяется стенопись Г. Корня «Сказочный мир» и «Красные следопыты» в детской библиотеке на Борщаговке (1976). Композиция имеет сложную структуру, состоящую из множества небольших сказочных сюжетов, которые вплетаются в своеобразное декоративное кружево. Наполнены различными деталями и стенописи художницы Н. Денисовой для интерьера издательства «Радуга».

Над темой сказок работал и Е. Катков в двух мозаичных панно «Сказки моря» и «Сказочный лес» (1973) для Республиканского дома моделей трикотажных изделий «Крещатик» [2, 90].

Стоит отдельно упомянуть создания мозаичных эмблем-символов для различных учреждений, хотя распространение такого применения мозаики началось еще в начале 1960-х годов. Например, лаконичная мозаика И. Литовченко, Е. Коткова и В. Ламаха «Солнце, жизнь, хлорофилл» для Института физиологии растений НАН Украины. В этом контексте можно выделить мозаику «Плахта» для Института теоретической физики НАН Украины (И. Марчук, 1969–1972). Панно имеет не только интересное формальное художественное решение, но и глубокий смысл. Так, в «Своде памятников истории и культуры Украины» указано: «... композиция воспроизводит мотивы народного искусства, несущие в себе символические отображения структуры Вселенной. Мозаика воспринимается как яркая эмблема института ...» [1, 412]. В то же время на территории Киева немало и других менее удачных, иногда и вовсе механически выполненных работ (завод электротранспорта 1976 г.; маргариновый завод, 1970-е и другие).

В 1970-х гг. создает свои экспериментальные мозаики художник Ф. Тетянича (Фрипулья), а именно «Украина молодая» на фасаде торгового центра (1974, Дарницком бульваре, 23), «Стеклодувы» в вестибюле завода художественного стекла (1974), фасад учебного корпуса № 18 Киевского политехнического института (1976).

Выходы. Киевская монументальная живопись конца 1960 – середины 1970-х гг. находилась в фазе своего активного развития. На рубеже десятилетий художники все чаще стремятся передать индивидуальный художественный почерк. В Киеве созда-

ют свои лучшие панно Г. Зубченко и Г. Пришедько, А. Гайдамака и Л. Мищенко, В. Пасивенко, Г. Корень, Ф. Тетянич и многие другие известные личности. После доминирования условно-плоскостного художественного языка вначале века стенописи и мозаики постепенно начинают усложняться. В этот период

кристаллизируются основные течения монументальной живописи. Появляется широкая цветовая палитра, объемное моделирование, глубже и содержательнее становятся тематические решения. В интерьерах предпочтение отдается стенописи, ощущается тяга к камерности.

Список литературы

1. Svod pamiatnikov istorii i kul'tury Ukrayiny: Enciklopedicheskoe izdanie: v 28 t.– Kn. 1: Kiev.– Ch. 1: A – L / [Redkol.: V. A. Smolij i dr.] – K.: Golov. red. Svoda pamiatnikov istorii i kul'tury pri izd-ve «Ukrainskaya Enciklopediya» im. M. P. Bazhana, 1999.– 608 s.
2. Korus' E. «Simfoniya truda». Monumental'nye proizvedeniya Valeriya Lamaha i Ernesta Kotkova // Antikvar. 2016. – № 7–8(97). – S. 76–97.
3. Kukil' N. Grigorij Sinica: Hudohestvenno-obraznaya sistema kak otzashenie lichnosti hudozhnika // Vestnik Nacional'noj akademii rukovodlyashchih kadrov kul'tury i iskusstva. – Kiev, 2015. – № 4. – S. 130–134.
4. Ogneva L. Zhemchuzhiny ukrainskogo monumental'nogo iskusstva na Donbasse. – Ivano-Frankovsk: Lileya, 2008. – 52 s.: il.
5. Perepiska s Ministerstvom kul'tury USSR i Minvuzom USSR po uchebno-metodicheskim voprosam // Gosudarstvennyj arhiv goroda Kieva.– F. R-622. – Op. 2. – Delo. 575. – 1571.
6. Popova L. Bol'shie nadezhdy // Izobrazitel'noe iskusstvo. – № 6(164). 1971. – S. 4–7.
7. Revenko A. Vremya i prostranstvo – izmereniya monumental'nogo iskusstva (Nekotorye voprosy razvitiya ukrainskogo sovetskogo monumental'no-dekorativnogo iskusstva 60–70 – h godov) // Iskusstvo i zhizn'. – Kiev: Iskusstvo, 1987. – S. 116–128.
8. Sklyarenko G. Monumental'no-dekorativnoe iskusstvo // Istorya ukrainskogo iskusstva: v 5-ti t. / NAN Ukrayiny. – Kiev, 2007. – T. 5: Iskusstvo HH veka. – S. 626–663.
9. Umancev F. Torcy v sovremennoj zastroyke goroda (na primere zastroyki Kieva) // Arhitektura SSSR. 1974. – № 7. – S. 22–25.

Информация об авторах

Григоров Виктор Алексеевич, аспирант кафедры теории и истории искусств, Национальная академия изобразительного искусства и архитектуры, Киев, Украина
Адрес: 04053, Украина, Киев, Вознесенский спуск 20
E-mail: grigorov.victor@gmail.com; тел.: +38(044)2721540
ORCID: 0000-0002-3614-5426

V. O. HRYHOROV,¹

¹ National Academy of Fine Arts and Architecture, Kyiv, Ukraine

THE MAIN TRENDS OF THE DEVELOPMENT OF KYIV MURALS AND MOSAICS IN THE LATE 1960S – MID-1970S

Abstract

The paper is dedicated to the development of a figurative-plastic language of Kyiv monumental painting in the late 1960s – mid-1970s. The main tendencies are analyzed on examples of the most outstanding works. There are characteristic signs of the times, especially complications of compositional and colours solutions. Changes occurring

in technical and technological aspects are considered, thus smalt is gaining popularity and in interiors, tempera painting is more and more often applied.

The goal of the research: To determine the main tendencies of the development of murals and mosaics of the late 1960s – mid-1970's in Kyiv.

Methodology: During the study of stylistic directions of the figurative-plastic qualities of Kyiv murals and mosaics, the method of art historical analysis was applied. Since the processes in monumental art are noticeably influenced by various historical events and artistic life in general, the historical-cultural and contextual methods have become relevant. For generalization and structuring, the theoretical-analytical method has been chosen.

Results: The main principles of the figurative-plastic language in frescoes and mosaics of that time has been defined in the article, based on analysis of a number of Kyiv landmarks in the late 1960s – mid-1970s. In particular, this is a deeper thematic solution, increased complexity of the colour scheme, that were contributed by the oversaturation of works with generalized forms and simple plot solutions in the previous half of the decade and also the emergence of other materials, including smalt in the mosaic. At the same time, the continuation of simple, rather mediocre works was revealed, it is noticeable that these were chiefly insignificant objects, mainly with an emblematic solution. Attempts to develop complex models of the interaction of monumental art and architecture were considered. The interconnection between the use of other materials and the development of artistic language in Kyiv mosaics and murals is traced. Emphasis is placed on a much brighter manifestation of individual author's features than in the first half of the twentieth century.

The scientific novelty of the research: For the first time, Kyiv mosaics and murals from the 1960s to the mid-1970s stand out from the general development of Ukrainian monumental painting. Peculiarities of the influence of technical and technological aspects on the artistic language of Kyiv mosaics and frescoes were clarified. The study of the main directions of monumental art in the specified period was further developed.

Practical use: the article results may be beneficial for broader research in the field of monumental art. Materials can be used in the preparation of generalizing research on the history and theory of Ukrainian art. In addition, the article can be helpful for the preparation of various materials in the field of culturology, history and other related disciplines.

Keywords: mosaics, murals, monumental painting, Kyiv, artistic language, plot.

Information about the authors

Viktor Hryhorov, graduate student of National Academy of Fine Arts and Architecture, Kyiv, Ukraine

Address: 04053, Ukraine, Kyiv, Voznesenskyj uzviz, 20

E-mail: grigorov.victor@gmail.com; tel:+38(044)2721540

ORCID: 0000-0002-3614-5426

ГРИГОРОВ В. О.¹

¹ Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури, м. Київ, Україна

ОСНОВНІ ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ КИЇВСЬКОГО СТІНОПИСУ ТА МОЗАЇКИ КІНЦЯ 1960 – СЕРЕДИНИ 1970-Х РОКІВ

Анотація

Стаття розглядає специфіку сюжетного, образно-пластичного вирішення київських мозаїк та стінописів у кінці 1960 – середині 1970-х років. Наводяться найбільш показові приклади монументального живопису вибраного періоду.

Мета дослідження: визначити основні тенденції розвитку стінопису та мозаїки кінця 1960 – середини 1970-х рр. у місті Києві.

Методологія: під час дослідження стилістичних напрямів, образно-пластичних якостей київських стінописів та мозаїк застосовано метод мистецтвознавчого аналізу. Оскільки на процеси в монументалістиці мають помітний вплив різні історичні події та художнє життя в цілому, доречним стало використання історико-культурного та контекстуального методу. Для узагальнення та структурування обрано теоретико-аналітичний метод.

Результати дослідження: у статті, на основі аналізу цілої низки київських знакових об'єктів кінця 1960 – середини 1970-х рр., а також попередніх досліджень, визначено основні принципи тодішньої образно-пластичної мови у стінописі та мозаїці. Зокрема це глибше тематичне рішення, ускладнення кольорової гами, чому сприяло як перенасичення робіт узагальненими формами та простими сюжетними вирішеннями у попередній половині десятиліття, так і поява інших матеріалів, зокрема смальти у мозаїці. Разом з тим виявлено й продовження виконання простих, доволі посередніх робіт, прикметним є те, що це доволі незначні об'єкти, головним чином з емблемним вирішенням. Розглянуто спроби розвитку комплексних моделей взаємодії монументального мистецтва й архітектури. Простежено взаємозв'язок між застосуванням інших матеріалів та розвитком художньої мови у київських мозаїках та стінописах. Акцентовано увагу на значно яскравішому прояві індивідуальних авторських рис, ніж у першій половині ХХ ст.

Наукова новизна: вперше київські мозаїки та стінописи періоду 1960 – середини 1970-х рр. виділяються із загального розвитку українського монументального живопису. Уточнено особливості впливу техніко-технологічних аспектів на художню мову київських мозаїк та стінописів. Набуло подальшого розвитку дослідження головних напрямів монументалістики означеного періоду.

Практичне застосування: результати статті можуть стати у нагоді для ширших досліджень в області монументального мистецтва. Матеріал може бути використаний при підготовці узагальнюючих досліджень з історії та теорії українського мистецтва. Крім того стаття корисна для підготовки різного роду матеріалів в області культурології, історії та інших суміжних дисциплінах.

Ключові слова: мозаїка, стінопис, монументальний живопис, Київ, художня мова, сюжет.

Інформація про авторів

Григоров Віктор Олексійович, аспірант, Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури, Київ, Україна

Адреса: 04053, Україна, Київ, Вознесенський узвіз, 20

E-mail: grigorov.victor@gmail.com; тел. +380978077714; +38(044)2721540

ORCID: 0000-0002-3614-5426

V. E. PITENINA,¹
O. A. LAGUTENKO,¹

¹ National Academy of Visual Arts and Architecture, Kyiv, Ukraine

THE FAIRY TALE AND THE REALITY IN UKRAINIAN CHILDREN'S BOOKS OF THE FIRST SOVIET DECADE

Abstract. The article aims at describing the features of children's fairy tale illustration in Ukraine in the 1920s and early 1930s. During this period, the fairy tale, which constituted the genre basis of children's literature, was rethought and soon came under a ban. The mid-1920s saw the formation of new principles, aims and objectives for children's books and, consequently, their design. The aesthetics of Art Nouveau and World of Art were replaced by the romanticism of building a new society. In Ukrainian children's books, this was reflected in the works of artists B. Ermolenko, B. Kryukov, I. Nizhnik, E. Rachev, and in the creation of images of new professions, phenomena, and ideals. Artistic principles of constructivism, clearly manifested in the magazine and book graphics in Ukraine, were transformed for the creation of children's book illustrations.

At the same time, in some publications, contrary to the official doctrine, the aesthetics of a bygone era manifested itself with a new force, though on an unusual material. This was seen in close to modernist illustrations of "October Fairy Tale" by O. Sudomora, in boychukist forms of graphics by S. Kononchuk, in anthropomorphic animalism by P. Lapin, animalistics by V. Averin. The period of struggle for and against the fairy tale was short-lived; it was "rehabilitated" in the early 1930s.

Considering book illustration in the context of socio-political rethinking of fairy tale, allows us to take a new look at the creative experiments of 1920s in Ukraine.

Keywords: Children's book, illustration, B. Ermolenko, P. Lapin, S. Kononchuk, O. Sudomora, book graphics.

For citation : V. E. Pitenina, O. A. Lagutenko. The fairy tale and the reality in Ukrainian children's books of the first soviet decade // European Journal of Arts, 2021, №3. – P. 10–14. DOI: <https://doi.org/10.29013/EJA-21-3-10-14>

Introduction

The domain of children's literature in Ukraine in the pre-revolutionary period was a patchwork of trends and schools. Among them were cheap pocketbooks, large-sized illustrated coloured books, inspired by the World of Art and European Art Nouveau heritage, futuristic experiments of the Kultur Lige graphic artists. Ornamental books decorated with patterns and vignettes, with ornamental lettering and illustrations, which were based on the traditions of a bygone era, were highly esteemed. Literary range of pre-revolutionary children's books was based on translations of children's classics, folk tales, works for children by I. Franko, L. Hlibov. The favourite, most published authors, whose books are found in the collections of virtually all publishing houses, were E. de Amicis, J. Verne, H. C. Andersen,

D. Defoe, M. Twain. The artistic diversity of children's books was provided by the efforts of numerous small private publishers who had an individual view of the needs of children and the market. In many ways due to this, fairly stable publisher-artist alliances were formed between 1914 and 1918. For instance, O. Sudomora mostly co-operated with "Chas" and "Dzvin", M. Zhuk with "Vernigora", I. Padalka with "Krynitsa".

During the period of 1918–1919 educational literature was of particular demand, and in this area the main literary and artistic forces were concentrated. Such masters of book illustration as H. Narbut, V. Krychevsky, M. Zhuk, O. Sudomora, M. Boychuk, I. Buryachok were involved in the process of textbook design.

Main body

In the early 1920s, the controversy over the content and design of children's books escalated. The main issue with children's book was its unrealistic, fantastical content. There was an active attack on fairy tale literature and, as a result, a purge of editorial portfolios. A prominent stage of this struggle unfolded around K. Chukovsky's Crocodile, about which M. Petrovsky writes in detail [7]. One of the ideologists of the persecution of the fairy tale was N. Krupskaya, whose role is described in detail by M. Balina [1] and S. Maslinskaya [6]. "Krupskaya, who was head of the State Academic Council Commission on Children's Books in 1928, accused Chukovsky of spreading "bourgeois nonsense" among children. Krupskaya's articles were followed by scathing articles by K. T. Sverdlova, D. Kalm and E. L. Flerina, directed not only against Chukovshchina but also against fairy tales as a genre acceptable to the Soviet child" [1; 7]. Although, as M. Balina notes, as early as 1918, the leaders of the proletarian culture were already against including folktales in the children's reading list on the grounds that these tales "glorified kings and princes, corrected children's consciousness and developed a sick imagination, kulak attitudes, and advocated bourgeois ideals" [1; 7].

Soon the searing controversy over children's books that had been going on in Petersburg and Moscow was echoed in Kyiv and Kharkiv. In 1923 E. Yanovskaya's article about class objectives of children's fairy tale was published in Kharkiv, outlining the directions of children's literature development. "We do not need a fairy tale, which plunges us into a world of nonexistent, fantastic – we need a real world with the disclosure of real forces and social relations. Children's literature of our time must reflect the ideals of the struggling class leading humanity to the transformation of all life" [10; 85].

Problems of children's books and their illustration was developed in Ukraine as part of the methodological innovations of the Cabinet of Studies of Children's Creativity of Bulletin of the Ukrainian Academy of Sciences, as described by I. Hodak [9]. The focus of attention of F. Schmit and B. Butnik-Siversky was the development of the concept of children's book illustration for different age groups using the techniques of children's drawing. This concept was expressed in a series of reports and the program text by B. Butnik-Siversky, "Principles of Children's Book Illustration" [3]. In the late 1920s and early 1920s it was consistently implemented in books illustrated by the innovative artists E. Rachev and B. Kryukov at the publishing house Kultura.

As the literary genre of the fairy tale was ousted, children's books were filled with the realities of new times: stories about new objects, phenomena, and forms. Illustrations by B. Ermolenko to "Special Clothes" (Kyiv, 1930), "Chair, Chair and Stool" (Kyiv, 1930); B. Kryukov to "Bus No. 6" (Kyiv, 1928), "The Railway" (Kyiv, 1928), "Firemen" (Kyiv, 1929), "Potters" (Kyiv, 1930); L. Gamberger's "Radio-Newspaper to the Children of the World" (Kharkiv, 1928), and B. Nizhnik's "Our Enemies" (Kyiv, 1931), showed children the aesthetics of building communism in forms inspired by constructivism. They also told tales of the new world, in which the role of heroes was played by construction workers and firemen, tram drivers and policemen.

Yet it cannot be said that fairy tale and fantasy disappear from children's books completely. Books were also published whose illustrators looked for a fairy tale way of dealing with changed realities.

In 1922 "The War of Mushrooms and Bugs" [4], one of the most stylistically sustained and illustrated books of the 1910s, was republished. The animated mushrooms with bright expressive characters, which are one of the main characters in this book, are an embodiment of the fairy tale and fantasy spirit that the author of O. Sudomora illustrations tried to achieve. And it was followed in 1924 by a play for school theatres "October Fairy Tale" [2] with his illustrations. The author of the play, Yu. Budyak, belonged to the assemblage of pre-revolutionary educator authors. His "October Fairy Tale" fully met the characteristics of a "proletarian fairy tale". It had everything – social dualism, the triumph of good over evil, and the destruction of the past for the sake of a bright future. A certain fantasy world of the book was inhabited by benevolent dwarfs and the ghosts of darkness: the Voice of the Afterlife Spirit, the Whistling Storm, the Voices of the Downtrodden, and the Squealer Hag. An honest and insightful hero was born to free people from suffering – October, under whose guidance the dwarves forged the sickle and hammer to defeat the forces of evil. O. Sudomora's illustrations turned the tale from a politicized compromise into a real benefit of Ukrainian Art Nouveau: fantastic characters, mysterious thickets, staves, hats and capes – everything breathed with the fairy tale spirit of the past decade with unique Sudomora's ornamentalism. The book was not illustrated in a structured way, with free-ranging strips of text with illustrations, manipulating the size and arrangement of the characters. Despite having the correct literary attributes, or perhaps because of the

illustrations, in early 1925 "October Fairy Tale" was put on the list of books to be withdrawn.

In the twenties the animalistic fairy tale genre flourished, which, to some extent, filled an empty niche. The anthropomorphic nature of the animal characters also turns the animalistic genre into a fairy tale setting, where the animals talk, laugh, trick, etc. Therefore, through illustration, the children's book moves away from direct representationalism and realism. The range of animalistic illustration is very wide, from conditional decorativeness in the spirit of S. Kononchuk ("Kolobok", "The Alphabet", "The Red Hen") to the vivid plasticity of V. Averin's fairy tales ("Mitten", "Zoo animals"). In the first case, we witness the transformation of anthropomorphic characters into shapes-symbols, almost graphic signs, which would be further developed in the 1930s. In Averin's illustrations, a profound understanding of animal plasticity and a high level of generalisation were used to convey lively characters and fairy tale drama, which grabbed a child's attention.

In 1926, Rukh publishing house published a small book of I. Franko's story "The Crows and the Owls" [8] with illustrations by P. Lapin. Here, the artist, with his usual almost caricatured humour, depicts heroes of fairy tale animals with their vivid characters. The tale itself, as presented by Frank, gave room for fabulous variations. Here there was neither social conflict nor the triumph of the unconditional good. And P. Lapin's characters, crows and owls, engaged in battle, appear to us as fully humanised characters.

By the end of the 1920s, thanks to the efforts of, among others, M. Gorky, the fairy tale was gradually rehabilitated. "Personally I must admit that fairy tales had a quite positive influence on my intellectual growth when I listened to them from the lips of my grandmother and the village

fairy talesmen", M. Gorky wrote in his introductory article to the 1929 edition of "One Thousand and One Nights" [5; 9]. The recognition of the significance of the fairy tale from the mouth of an acknowledged classicist was one of the first public endorsements of fairy tale literature.

Conclusion

The period of the 1920s in Soviet and Ukrainian children's literature was marked by the persecution of fairy tale and fantasy themes. This led to the need to reform the artistic processes of book illustration, which had traditionally been tied specifically to fairy tale themes. Ukrainian children's book has long maintained a commitment to decoration. Changes in the concepts of children's book illustration and the emergence of new themes in it are associated with the studies of F. Schmit and B. Butnik-Siversky. They were realized in the works of artists E. Rachev, B. Krukov, B. Ermonenko, L. Hamburger, B. Nizhnik, illustrating books about new professions, subjects and processes, in fact – about new times. The aesthetics of constructivism, dominant in this period, forms the artistic structure of these books.

At the same time, the artistic and literary dimension of Ukrainian children's books in the 1920s did not acquire homogeneity. And it is in the years of fierce criticism of fairy tale, O. Sudomora's books are published, where the illustration emphasizes the prevalence of fantastic images and fictional spaces. The popularity of animalistic fairy tale illustrated by S. Kononchuk, P. Lapin, V. Averin, where the characters become more and more anthropomorphic.

The struggle between the realistic and the fairy tale faded away in the early 1930s, but created a uniquely rich field of ideas and images that were developed in the following decades.

References:

1. Balina M. Proletarian fairy tale in children's literature of the Weimar Republic: on the question of genre specificity // Children's readings. – Ekaterinburg: Cabinet scientist, 2017. – P. 6-19.
2. Budyak Y. The October Tale. – Kyiv: Chas, 1924. – 24 p.
3. Butnik-Siversky B. Principles of illustrating children's books. – Kyiv: Culture, 1929. – 66 p.
4. The war of mushrooms and lips with beetles / Drawings by O. Sudomory. – Odessa: State Publishing House. 3rd State Printing House-Lithograph, 1922. – 10 p.
5. The book of a thousand and one nights. In 8 vols. – Vol. 5.: Nights 1-38. – Leningrad: ACADEMIA, 1933. – 574 p.
6. Maslinskaya S. G. Indefatigable fighter with a fairy tale (criticism of children's literature in the works of N. Krupskaya) // Historical and pedagogical journal. 2017. – No. 1. – P. 172–186.
7. Petrovsky M. Books of our childhood. SPb.: – Izd-vo Ivana Limbaha, 2006. – 424 p.
8. Franco I. Crows and owls. – Kharkiv: Rukh, 1926. – 48 p.
9. Khodak I. Office of research of children's creativity of the All-Ukrainian Academy of Sciences: problem field of activity / I. Khodak // Art Studies. 2015. – No. 2. – P. 67–78.

-
10. Yanovskaya E. "Do you need a fairy tale?" (1927). Children's readings, – Vol. 19.– Issue 1. 2021.– P. 77-91.

Information about the authors

Valeria Evgenievna Pitenina, graduate student, of the Department of Theory and History of Art at the National Academy of Visual Arts and Architecture, Kyiv, Ukraine

Інформація об авторах

Address: 04053, Ukraine, Kiev, Voznesensky descent, 20

E-mail: chimabua7@gmail.com; tel.: 0505489253

ORCID ID: 0000-0002-6303-051X

Olga Andreevna Lagutenko, Doctor in Art History, Professor of the Department of Theory and History of Art, National Academy of Visual Arts and Architecture, Kyiv, Ukraine

Address: 04053, Ukraine, Kiev, Voznesensky descent, 20.

E-mail: olga_lagutenko@ukr.net

ORCID: 0000-0001-5934-2943

ПІТЕНІНА В. Є.,¹

ЛАГУТЕНКО О. А.,¹

¹ Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури, Київ, Україна

КАЗКОВЕ І РЕАЛЬНЕ В УКРАЇНСЬКІЙ ДИТЯЧІ КНИЗІ ПЕРШОГО РАДЯНСЬКОГО ДЕСЯТИЛІТТЯ

Анотація

Мета статті – охарактеризувати особливості ілюстрування дитячої казки в Україні у 1920-ті – на початку 1930-х років. У цей період казка, яка становить жанрову основу дитячої літератури, зазнала переосмислення і незабаром опинилася під забороною. У середині 1920-х років було сформовано нові принципи, цілі і завдання дитячої книги і, відповідно, її оформлення. Естетику модерну і «Мира искусства» заступила романтика «будівництва нового суспільства». В українській дитячій книзі вона відображені у творчості художників Б. Єрмоленка, Б. Крюкова, І. Нижник, Є. Рачева і створенні образів нових професій, явищ, ідеалів. Художні принципи конструктивізму, які яскраво проявилися у журналійній та книжковій графіці України, було трансформовано для створення ілюстрацій дитячої книги.

Водночас, в окремих виданнях, всупереч офіційній доктрині естетика епохи, яка вже проминула, проявилася з новою силою, хоч і на невдастивому для неї матеріалі. Це були близькі до модерну ілюстрації «Жовтневої казки» О. Судомори, бойчукістські форми графіки С. Конончука, антропоморфний анімалізм П. Лапіна, анімалістика В. Аверіна. Період боротьби за казку і проти неї був недовгим, – на початку 1930-х її «реабілітували».

Розгляд художнього ілюстрування книги у контексті соціально-політичного переосмислення казки дозволяє по-новому поглянути на творчі експерименти 1920-х в Україні.

Ключові слова: дитяча книга, ілюстрація, Б. Єрмоленко, П. Лапін, С. Конончук, О. Судомора, книжкова графіка.

Інформація об авторах

Пітеніна Валерія Євгенівна, викладач Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури, Київ, Україна

Адреса: 04053, Україна, Київ, Вознесенський узвіз, 20

E-mail: chimabua7@gmail.com; тел.: 0505489253

ORCID ID: 0000-0002-6303-051X

Лагутенко Ольга Андріївна, доктор мистецтвознавства, професор кафедри теорії та історії мистецтва Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури, Київ, Україна

Адреса: 04053, Україна, Київ, Вознесенський узвіз, 20

E-mail: olga_lagutenko@ukr.net

ORCID: 0000-0001-5934-2943

Ye. A. FEDIUN,¹

¹ Kharkiv State Academy of Design and Arts, (Kharkiv, Ukraine)

FEATURES OF PLEIN AIR PAINTING IN THE 1950S AND 1970S (BASED ON WORKS FROM THE FUNDS OF THE KHARKIV ACADEMY OF DESIGN AND ARTS)

Abstract

The purpose of the research is to analyze the academic work of students of Kharkiv Art Industrial Institute – KhAII (now Kharkiv state academy of design and arts – KhSADA) in order to broaden the picture of the development of the Kharkiv art school in the 1960s – 1970s.

Methods: System-comparative and art-historical methods were used to conduct the analysis.

Results: The analysed of KhAII students academic works of 1960 s-1970 s, which are introduced into scientific circulation at first, are an important methodological and artistic heritage of the Ukrainian culture of 1960 s-1970 s.

Practical significance. The results can be used in further research on the history and theory of Ukrainian art, in particular the development of the Kharkiv Art School.

Scientific novelty: The analysed works from the KSADA art pool were introduced into the scientific circulation for the first time. The majority of the paintings need to be restorated. The investigated academic works prove a high level of training in the academic painting of the KhAII students of different specializations in the 1960 s-1970 s that subsequently had a positive impact on their creative and pedagogical activities as well as the development of the Kharkiv Art School.

Keywords: academic painting, Plein air, architectural landscape, Kharkiv art school, Serhii Besyedin, Boris Kosarev.

For citation : Ye. A. Fediun. Features of Plein air Painting in the 1950s and 1970s (based on Works From the Funds of the Kharkiv Academy of Design and Arts) // European Journal of Arts, 2021, №3. – P. 15–19. DOI: <https://doi.org/10.29013/EJA-21-3-15-19>

Background. An apologist for academic education in Ukraine with rich artistic traditions is the Kharkiv Art Institute. In the 1960s, the higher art institution was called the Kharkiv Institute of Art and Industry (now KhSADA). The collection of the academy stores landscapes from the 1950s–1970s, which are an example of Ukrainian art of the postwar period [7, p. 186–197].

The purpose of the research is to analyze the academic work of students of Kharkiv Art Industrial Institute – KhAII (now Kharkiv state academy of design and arts – KhSADA) in order to broaden the picture of the development of the Kharkiv art school in the 1960s – 1970s.

The investigation uses system-comparative and art-historical **methods** to conduct the analysis.

Results. An apologist for academic education in Ukraine with rich artistic traditions is the Kharkiv Art

Institute. In the 1960s, the higher art institution was called the Kharkiv Institute of Art and Industry (now KhSADA). The collection of the academy stores landscapes from the 1950s–1970s, which are an example of Ukrainian art of the postwar period. All the presented etudes were made during summer plenary practice. During the work in Plein air students deepened their understanding of subtle features of the states of nature, they learned a quick perception of tonal and colouristic relations. In short-term sketches artists managed to embody the beauty of the seen motif, through a conscious selection of expressive means of expression, to find the author's solution to the artistic image.

The students were taught by prominent Ukrainian artists, who at that time taught at the Kharkiv Art and Industry Institute. It is revealed that some preserved

works were made under the guidance of the professor of the department of painting, honoured worker of arts of Ukraine – Sergey Fotievich Besedin (1901–1996). The guardian of the traditions of a realistic painting believed that when painting a Plein air sketch, the main thing was “to be able to find a precise colour chord or other sets of attributes aimed at revealing the essence of nature” [6, P. 206]. The best sketch made under the guidance of the master can be called the image of Grotto of Fedita (Venus) (1796 – the 1800s) in Sofievsky park in Uman (Ukraine). “Park sketch” attracts attention with its original compositional solution – the high line of the horizon, which allows the artist to convey the beauty of ancient architectural elements of the park complex (Pic. 1) [4]. The dynamic rhythm of a winding brook, stonework and small bridges draws the viewer’s eye into the depths of an elegant landscape motif. The lyricism of the sketch is aided by the colour solution of the canvas – the tenderness of greenery, the warm shades of narrow paths, and the “silvery” architectural forms.



Picture 1. Unknown artist. Park etude. Not dated. Canvas, oil. 75x100 sm. Professor S. F. Besedin. Fund KSADA. (inv. № 228). Published for the first time

A similar panoramic motif made by the second-year student Skribtsov in tempera technique (Pic. 2) [5]. Clear separation of landscape plans, generalized pictorial interpretation of forms gives the motif special completeness and expressiveness. Fan movement of architectural elements, which are rhythmically coordinated with directions of grass and paths, enhance the monumental and decorative sound of the canvas. The technique of

tempera painting with its glaze possibilities helped the author to convey subtle nuances of colour combinations [3, P. 14]. This almost forgotten technique, which combines the technical possibilities of watercolour and oil painting, allowed the author of the landscape to soften the contrast between the shadow and light areas of the motif, to blend architectural forms into the natural landscape. The combination of transparent glaze base is enriched by the artist with paste textures, thus enhancing the realistic nature of the landscape motif and the integrity of the sounding of the shades and lights of the canvas.



Picture 2. (?) Skribtsov. The 2 year student. Etude «Countryside landscape». Not dated. Canvas, tempera. 50 x 70 sm. Professor B. V. Kosarev. Fund KSADA. (inv. № 878). Published for the first time

Obviously, the summer practice of students of the Kharkiv Art and Industry Institute was also held in Western Ukraine, which to this day attracts artists by the peculiarities of natural landscapes, preserved monuments of folk architecture. The beautiful scenic nature of the region, national in spirit and form of folk art (Easter eggs, embroidery, weaving, woodcarving) contributed to the immersion of young artists in the origins of Ukrainian art. In “Countryside Landscape,” an unknown artist uses a low skyline to convey the unusual silhouette of a late 19th-century wooden building (Pic 3) [5]. Two-thirds of the elongated vertical canvas is devoted to a high hilly slope, which contributes to the transfer of the peculiarities of mountain landscapes of Transcarpathia.

A similar Transcarpathian motif, which captures the identity of peasant life is embodied in an interesting picture stretched horizontally (Pic. 4) [4]. Thanks to the stability and accuracy of the compositional and light-tonal solution, the architectural study is perceived as a complete landscape picture. The transition to the second plan allows us to pause and enjoy the “picturesqueness”

of a rural courtyard illuminated by the sun. In the gradual movement deep into the landscape, there is a sense of calm and the desire to enjoy the pristine nature of the.



Picture 3. Unknown artist. Landscape. Not dated.
Canvas, oil. 72 x 52 sm. Fund KSADA. (inv. № 137).
Published for the first time

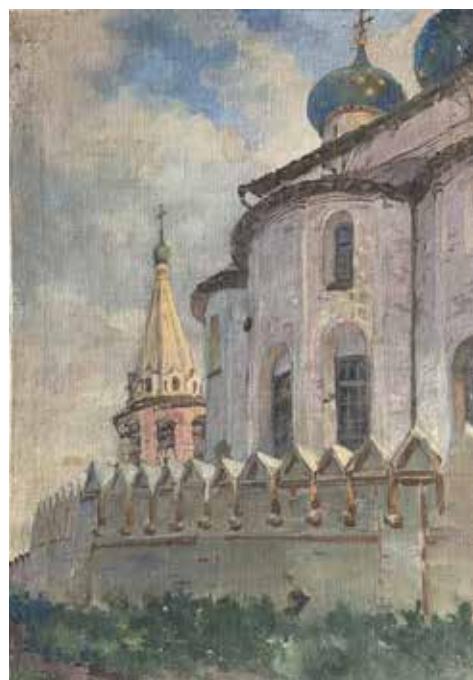
Transcarpathian region, the organic connection of human and natural life. The smooth rhythm of light and saturated shades enhances the emotional sound of the canvas. The epic breadth of panoramic landscape, peaked houses, haystacks merge into an expressive artistic image of Transcarpathia. Similar motifs are often found in the works of Ukrainian artists in the 1960s-1970s – T. Yablonskaya (1917–2005), A. Kotsky (1911–1987), I. Bolshaya (1891–1975), and A. Kashshaya (1921–1992), which praise the original folk culture of Ukraine [9].



Picture 4. Unknown artist. Etude. 1977. Canvas, oil.
50 x 70 sm. Professor B. V. Kosarev. Fund KSADA.
(inv. № 503). Published for the first time

The study revealed that under the guidance of the famous Ukrainian artist-Cubo-futurist, professor of the department of painting – Boris Vasilievich Kosarev (1879–1994) students of the “theatrical-decorative faculty”, underwent Plein air practice in the ancient Russian shrine – the city of Suzdal (Russia). The tempera paintings of the students of the fourth year in 1958 depict the oldest stone Cathedral of the Nativity of the Mother of God, built during the reign of Prince Vladimir Monomakh (1053–1125).

In a painting by Grigory Batia (now a famous theatre artist) a low point of the horizon is chosen, which enhances the impression of the monumentality of the temple (Pic. 5) [4]. The unusual composition contributes to the monumental sound of the canvas, which is reminiscent of the scenery of the theatre scene. A certain synthesis of the easel and monumental art, characteristic of the creativity of Kharkiv artists from the 1950 s-1970 s [9]. Sensual and emotional attitude to the world around, the optimism and cheerfulness of the work gives the transfer of sunlight, “glow” of the monastery patterned masonry, the chapel of the cathedral and the fence of the temple complex. Blue and violet shadow reflections intensify the beauty of golden evening light that complements the impressionistic palette of the tempera canvas. The artist masterfully achieved the effect of “transparency” of the colour layer.



Picture 5. G. Batiy. 4 course. «Suzdal». 1958. Canvas,
tempera. 50x80 sm. Professor B. V. Kosarev. Fund
KSADA. (inv. № 333). Published for the first time

The image of the Suzdal Kremlin by an unknown author is more expressive (Pic. 6) [4]. The lyrical atmosphere of the sunset is embodied by the artist thanks to the colouring chosen, stretching subtle orange-brown and delicate purple-blue hues of the sunset sky. When depicting ancient architecture, the artist deliberately uses the deformation of the artistic form. Both the bold removal of the domes from the picture plane and the proportional enlargement of the building frame turns the Plein air sketch into a theatrical setting.



Picture 6. Unknown artist. 4 course. Architectural landscape. 1958. Canvas, tempera. 120 x 83 sm. Professor B. V. Kosarev. Fund KSADA. (inv. № 823).

Published for the first time [4]

Plein air practice contributed to the development of creative imagination in young artists, the ability to stylize and generalize natural motifs, to find the author's solution to the canvas. The archival works from the 1950 s-1970 s of the 20th century depict motifs of landscapes and gardens in the suburbs with architectural fragments, sketches of peasant life in rural outskirts of villages, architectural landscapes of monumental temple complexes. The studies of park and garden landscapes have lyrical colouring. In rural motifs, young artists tried to embody the beauty of the rural way of life.

Conclusions. Peculiarities of the archival architectural landscapes of the 1950 s – 1970 s of KhAIU present the main features of the Kharkiv academic school of painting classical manner of the performance of painting. The works are distinguished by impeccable colour, sincerity and poetry of the images as well as the relaxed style of painting. The colour spots form a complex melodic rhythm indicating the influence of the Impressionism on Plein air Ukrainian painting from 1950 s – 1970 s. Light and shadow effects of the evening and morning illumination became the subject of the lyrical interpretation of landscape motifs. Maximum simplification of the compositional algorithms, hyperbolization of architectural forms encouraged the young artists to perceive the image of nature as a sensual Chambertin of the time, to form a new attitude to the landscape.

References:

1. Bezhutryi M. M. Hudozhnyky Kharkova [Artists of Kharkiv]. Dovidnyk. – Kharkiv: Prapor. 1967. – 175 p. [in Ukraine].
2. Dziuba I., Romaniv O., Zhukovskyyi A. Entsiklopediia suchasnoi Ukrayiny [Encyclopedia of modern Ukraine]: – V. 20 t. – Kyiv: Instytut ektsyklopedychnykh doslidzhen Natsionalnoi akademii nauk Ukrayiny. 2014. – 712 p. East Lansing, MI. URL: <https://esu.com.ua/> [in Ukraine].
3. Konstantynov V. Profesor B. Kosariev i yoho shkola tempernoho zhyvopysu. (Professor B. Kosarev and his school of tempera painting) // Stanovlennia, rozvytok ta suchasni problemy vyshchoi khudozhhnoi ta khudozhhno-promystovoi osvity v Ukraini: Tezy dopovidei naukovo-metodychnoi konferentsii 1996 roku. – Kharkiv, 1997. – P. 13–16. [in Ukraine].
4. Metodychnyi kataloh fondu KhDADM. “Maisternia S. F. Besedyn”, “Maisternia B. V. Kosarev”. (Methodical catalog of the KSADA fund. “Workshop S. F. Besedyn”, “Workshop B. V. Kosarev”). [in Ukraine].
5. Metodychnyi kataloh fondu KhDADM. “151–200”, “№ 851–900”. (Metodychnyi kataloh fondu KSADA). [in Ukraine].
6. Nemtsova V. Zberigach tradytsiy // Nashi rektory. Vyprobuvannia i peremogy 1921–2016. (Our rectors. Viprobuannya i peremogi 1921–2016). Albom. – Kharkiv: KSADA. 2016. – P. 119–207. [in Ukraine].
7. Nashi rektory. Vyprobuvannia i peremohy 1921–2016. Iliustratyvnyi albom. (Our rectors. Trials and victories 1921–2016). – Kharkiv: KSADA. 2019. – 309 p. [in Ukraine].
8. Osobysti spravy. Dzherelna baza arkhivev KhDADM. (Personal affairs. Source database of the KSADA archive). [in Ukraine].

9. Sokoliuk L. D. Chursin O. V. (Plein air tradition and its regional features in the Ukrainian landscape of the 1920 s – 1940 s). Plenerna tradytsiia ta yii rehionalni osoblyvosti v ukrainskomu peizazhi 1920-kh – 1940-kh rr. // Visnyk. Zbirnyk naukovykh prats. Vypusk № 8. – Kharkiv: KSADA. 2014. – P. 85–96. [in Ukraine].
10. Chursina V. I. Robota na pleneri // Problema teorii i tvorchosti praktyky. (Painting in the open air. The problem of the theory and creativity of practice). – № 5. – Kharkiv: KSADA. 2011. – 149 p. [in Ukraine].

Information about the author

Fediun Yevhenia Oleksandrivna, post-graduate student of the Departament of Painting; specialty: 023 “Fine arts, decorative arts, restoration”; Kharkiv State Academy of Design and Arts, Kharkiv, Ukraine
 Address: 61157, Ukraine, Kharkiv, Selianska 34, apt. 8
 E-mail: faro4ra@ukr.net; tel.: +38 (066)9676736
 ORCID: 0000-0002-9520-4633

ФЕДЮН Є. О.,¹

¹ Харківська академія дизайну і мистецтв, (Харків, Україна)

ОСОБЛИВОСТІ ПЛЕНЕРНОГО ЖИВЛПИСУ 1950–1970-Х РР. (НА МАТЕРІАЛІ РОБІТ З ФОНДІВ ХАРКІВСЬКОЇ АКАДЕМІЇ ДИЗАЙНУ І МИСТЕЦТВ)

Анотація

Метою даного дослідження є аналіз навчальної роботи студентів Харківського художньо-промислового інституту – ХХПІ (нині Харківська академія дизайну і мистецтв – ХДАДМ), що доповнює картину розвитку харківської художньої школи 1960–1970-х рр.

Методи: Для проведення аналізу були використані системно-порівняльні та мистецтвознавчі методи.

Результати: Проаналізовані академічні роботи студентів ХХПІ 1960–1970-х рр., які спочатку вводяться до наукового обігу, є важливою методологічною та мистецькою спадщиною української культури 1960–1970-х рр.

Практична значущість. Результати можуть бути використані в подальших дослідженнях історії і теорії українського мистецтва, зокрема розвитку харківської художньої школи.

Наукова новизна: Проаналізовані роботи з фондів ХДАДМ вперше вводяться до наукового обігу. Більшість полотен потребує реставрації. Проаналізовані академічні роботи демонструють високий рівень підготовки з академічного живопису студентів різних спеціалізацій Харківського державного художнього інституту (ХДХІ) та Харківського художньо-промислового інституту (ХХПІ) 1950–1970-х рр., що в подальшому позитивно вплинуло на їх творчу та педагогічну діяльність та на розвиток харківської художньої школи.

Ключові слова: академічний живопис, пленер, архітектурний пейзаж, харківська художня школа, Сергій Беседін, Борис Косарев.

Інформація про автора

Федюн Євгенія Олександровна, аспірант кафедрі живопису; спеціальність: 023 «Отразотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація»; Харківська академія дизайну і мистецтв, Харків, Україна
 Адреса: 61157, Україна, Харків. Вул.. Селянська 34, кв. 59
 E-mail: faro4ra@ukr.net; Tel.: +38 (066)9676736
 ORCID: 0000-0002-9520-4633

ПОПОВИЧ Е. Н.¹

¹ Национальная академия изобразительного искусства и архитектуры, Киев, Украина

ОСНОВНЫЕ НАПРАВЛЕНИЯ РАЗВИТИЯ ИСКУССТВА ЛИТОГРАФИИ КИЕВСКОЙ ШКОЛЫ ГРАФИКИ 2000-Х ГОДОВ

Аннотация

В статье раскрывается современное состояние искусства литографии в контексте изобразительного искусства Украины, исследуется репертуар и образно-стилистические особенности литографий художников Киева указанного периода. Художники-литографы охватывают широкий круг тем, выражают собственные концепции, мировоззренческие и эстетические предпочтения, философское осмысление реального мира, используя широкий диапазон выразительных возможностей литографии. Искусство литографии киевской школы графики 2000-х годов – феноменальное явление украинской графики, отличающиеся своими изобразительными находками, оригинальными композиционными решениями, новыми художественными качествами.

Цель исследования: комплексно осветить процесс развития искусства литографии киевской школы графики, проанализировать художественно-стилевые признаки эстампов киевских литографов 2000-х годов.

Методы исследования: применены культурно-исторический подход, методы искусствоведческого анализа, структурно-типологический метод.

Результаты исследования: определены образно-стилевые особенности литографий художников Киева, которые работали в отраслях станковой и книжной графики в первые десятилетия XXI века.

Научная новизна: проведено искусствоведческий анализ композиционных структур и мотивов литографий киевских художников в определенный период.

Практическое применение: достижения данной разведки будут полезными как для специалистов-практиков, так и для теоретиков изобразительного искусства.

Ключевые слова: графика, литография, эстамп, плоская печать.

Для цитирования: Попович Е. Н. Основные направления развития искусства литографии киевской школы графики 2000-х годов // European Journal of Arts, 2021, №3. – С. 20–26. DOI: <https://doi.org/10.29013/EJA-21-3-20-26>

Литография принадлежит к технике плоской печати, где печатной формой для исполнения художественных эстампов служит камень [8]. Литография получила широкое распространение в украинской графике во второй половине XX века, но к концу 1990-х годов художники теряют интерес к литографии, которую постепенно вытесняют современные техники и технологии. В начале XXI века в киевской художественной среде начинается возрождение литографского искусства благодаря молодому поколению графиков.

Киевская школа литографии берет свое начало с Киевского государственного художественного ин-

ститута (КГХИ), в котором изучались графические техники с 1920-х годов. В советское время действовала Экспериментальная эстампная мастерская Союза художников, которая давала возможность мастерам графики работать в технике плоской печати. В 1990-е годы в постперестроечную эпоху украинские художники выходят из-под влияния тоталитарного государства с его идеологической нагрузкой – метода «соцреализма», происходит переосмысление общественных процессов и явлений, переоценка ценностей, меняются основные измерения культуры, эстетические предпочтения, мировоззрение, идут активные поиски новых путей самореализации. Исследователь Т. Шепеть

омечает: «В период 1990–2000-х гг. создается новая среда, в которой распад идеологии и новая волна развития искусства активизировали поиск экспериментальных форм проявления украинского искусства» [9, с. 77]. Художник обретает полную творческую свободу в выборе тем и воплощении собственных идей.

После закрытия Экспериментальной эстампной мастерской Союза художников в 2002 году литографское оборудование было перевезено в Издательско-полиграфический институт (ИПИ) Национального технического университета Украины «Киевского политехнического института имени И. Сикорского», который стал местом изучения и освоения техники литографии молодыми художниками. В 2013 году выпускники ИПИ, ученики художника Владимира Иванова-Ахметова: Алиса Гоц, Нина Савенко, Алексей Никитин и Тарас Коблюк организовали «Мастерскую № 30» для продолжения творческой деятельности в графических техниках. Для обеспечения технологического процесса печати литографий было закуплено необходимое оборудование, камни и материалы из разных стран.

Со временем «Мастерская 30» стала творческим центром современной графики, к которому присоединяются молодые художники, любители искусства, где проводятся мастер-классы по печатным техникам, происходит процесс создания произведений графического искусства [2]. Художники «Мастерской 30», которых осталось трое, стали активными участниками отечественных и международных выставок (Киевская Малая опера 2013, галерея Educatorium, Киев, 2018; «Contemporary Ukrainian Graphics» в Ukrainian Institute of Modern Art, Чикаго, 2018 [10]; Художественный литографический музей, Тидагольм, Швеция, 2021 и других), аукционов, Print-Fest, «Мистецький Арсенал». У каждого из мастеров есть своя авторская узнаваемая манера, индивидуальный подход к печати, художественно-эстетические предпочтения.

В частности, интуитивный подход в творчестве Тараса Коблюка, который экспериментирует с формой, выражается в виде потока сознания и передачи собственных ощущений. В цветных автолитографиях на темы города: «Нужен ключ» (2017), «Крест» (2017), «Это случилось гораздо позже» (2018), «Город» (2018) [10, с. 88], «Головоломка» (2019), «Стена» (2020) [1] и других доминируют изображения объемных геометрических фигур, сложных

конструкций, предметов, выступающих в качестве матрицы и модели мироздания, дополненные спонтанными линиями и пятнами. Формотворческая структура его произведений точна, логически построена. В литографиях «Показались головы» (2018), «Голова в кубе» (2021), «Телепортация» (2021), «Взорвать мой мозг» (2021) мастер графики углубляется во внутренний мир человека, анализируя его мыслительный процесс и психологическое состояние. Художник тяготеет к знаковости, загадке – в его произведениях поднимается проблема собственной идентификации и позиционирования в социуме. Использует литограф два-три цвета, которые как бы вступают в конфликт между собой [4].

Для художницы Нины Савенко графическое искусство стало инструментом для самопознания и аналитически-философского осмысливания действительности, человеческих отношений. Художница находится в постоянном творческом поиске, пересмысливая на разных этапах жизни свои позиции, отношение к миру. Каждая серия автолитографий мастера графики имеет свою концепцию, художественные приемы и визуальную особенность. В ранней серии литографий «Взрыв» (2016), в технике свободной заливки, речь идет о мимолетности решений и длительности последствий, объединивших произведения о катастрофе ядерной войны. Серия «Вина» (2018) посвящена теме исследования переноса ответственности, в которой сочетаются зооморфные и антропоморфные образы, показывающие дуальность человеческой природы. В следующей, красно-черной серии «Ева, просто Ева» (2018), говорится о женственности и ее восприятии. Художница фокусирует внимание на пластике женских тел, подобленных на фрагменты, как в технике витража, артистически изображенных в разных позах. Серия «Образы» (2018–2019), состоящая из визуально-символических литографий, обозначает саморефлексию, медитативность, самоуглубление. В последнюю серию об архитектуре, которая досталась нам в наследство и мы ею пользуемся в рамках «карго-культа», вошли произведения «Танец Шивы» (2020), «Улететь не удалось» (2020), «Кого Бог пошлет» (2020) и другие [1], изображающие знаки, элементы архитектурных сооружений, объектов и тому подобное. Графические произведения Нины Савенко воплощают бесконечный поток идей – экзистенции, образы-афоризмы в виде стилизованных или схематических изображений [4].

В творчестве Алисы Гоц наблюдаются разносторонние подходы к решению творческих задач и замыслов. В цветных эстампах «Бог дал, бог взял» (2016), «Побойся бога» (2016), «Нервная работа» (2016), «Ничего святого» (2016) в гротескной манере высмеиваются определенные религиозные явления и поднимается проблема истинной веры в Бога. Художница является автором цветных литографий «Танцы в темноте» (2018), «Эволюция» (2018), «Воскресенье» (2019), «Узник» (2019), «Neo» (2019), «Лицо» (2020) [1], в которых фигурируют динамические и статические трансформированные бесстелесные силуэты человека или толпы людей, напоминающих фантомы, растворяющиеся в пространстве. Мастер графики дистанционируется от реалистических изображений, переходя в мир подсознательного и открывая путь к самопознанию. В своих произведениях автор удачно использует градации цвета, нюансы и различные изобразительные возможности литографской техники [4].

Выпускники ИПИ Дмитрий Гриценко и Сергей Гулевич остались работать учебными мастерами в естампной мастерской института, изучив все тонкости литографской техники. В 2015–2016 годах молодые художники работали в книжной графике, продемонстрировав свои произведения на Третьей Всеукраинской триеннале книжной графики (2016) [5]. Иллюстрации Дмитрия Гриценка к поэзиям С. Лема (2015), С. Червонозорянского «Странник» (2016) и Сергея Гулевича к стихотворениям «Орех» (2015), «Ночной стих» (2016) отличаются экспрессивностью, сочетанием образов реального и ирреального миров.

Глубоко личностные переживания и воспоминания детства аккумулировались в образную канву графических станковых произведений Дмитрия Гриценка. Цветная автолитография «Борьба» (2018) – коллажно-монтажная по композиционному построению, в которой переплелись абстрактные и конкретные образы. В основу триптиха «Без названия» (2019) легли события 2014 года – штурм Донецкого аэропорта и гибель киборгов, ключевым изображением в котором стала диспетчерская башня аэропорта в терновом венке – как символ жертвенности и мужества воинов. Серии «Роботы» (2019) и «Портрет» (2002–2020) состоят из эстампов, в которых использованы собственные неосознанные детские рисунки и различные условные знаки. Автор

анализирует детское творчество с точки зрения профессионального мастера, исследуя способы самовыражения изобразительными средствами. Серия «Расписание» (2019–2020) основана на впечатлениях юношеского возраста с ассоциативными изображениями. Дмитрий Гриценко становится участником всесоюзных выставок и конкурсов, его персональная выставка состоялась в «художествен Галерия Руси Карабиберов», Новой Загоре, Болгарии (2020).

Сергей Гулевич создал серию литографий «Зодиаки» (2015–2016) [1], в которой своеобразно трактует знаки зодиака, наполняя композиции с соответствующими зодиаку изображениями различными дополнительными смыслами. Творец выполнил цветные литографии (в 4 цвета) – «В центре внимания» (2017), «Бродячие собаки» (2017), «Переполох» (2017) со сложными пространственными отношениями, в которых реальные визуальные образы размещены на общем символическом фоне. А эстамп «Праздничная музыка» (2017) передает тонкие вибрации и движение в пространстве, вызывая ряд ассоциаций.

Клитографской технике проявил интерес еще один выпускник ИПИ, сотрудник Cité internationale des arts – Михаил Завальный. На протяжении 2014–2020 годов художником были созданы литографии – «Ноль» (2014), «Тише воды, ниже травы» (2015), «Белый шум» (2016), «Same rain in the different place» (2017), «Режим белого» (2017), «Stone Rain» (2017), «Back side of the mirror» (2018) и другие, в которых использованы реалистически изображенные объекты в трёхмерном пространстве. Мастер в своих эстампах философски переосмысливает взаимоотношения человека и внешнего мира, вступает в диалог с самим собой, задумывается над смыслом жизни и извечными вопросами бытия.

Благодаря программам международного сотрудничества Оксана Стратийчук, выпускница КГХИ, получила возможность создать ряд литографских серий, которые были продемонстрированы на украинских выставках в 2010–2015 годах. Её первые серии литографий были созданы в 2010 году во время стипендиальной программы «Gaudie Polonia» при Академии искусств г. Лодзь (Польша). Цветные натюрморты в урбанистической среде «Серый день» (2010), «Натюрморт с грушами» (2010), «Кукла-мотанка» (2010) – материально-фактурные, передающие сенсорно-тактильные ощущения. Литографии из серии «Ню» выделяются чувствительностью,

фрагментарностью, ракурсностью. Цикл эстампов на флористическую тему был выполнен в 2014–2015 годах в Амстердамском графическом ателье в Нидерландах и в мастерской литографии г. Бургас (Болгария). В литографиях «Гортензия» (2014), «Цвет граната» (2014), «Passiflora» (2015) и других, тонко подчеркнута изящная красота природы, ее совершенство. В листах из серии «Old Letters» (2014) в коллажной технике, которые гармонично соединили в себе растительные мотивы и старые фотографии с портретами, проводится аналогия с этапами развития природы и человека. Интересна также серия литографий, состоящая из произведений «Shoes» (2015), «Ice Skates» (2015), «Purse» (2015) и других с изображениями различных предметов, обуви, которые привлекли внимание художницы своей утилитарной элегантностью [3]. Оксана Стратийчук продолжает

исследования традиционных и новейших техник литографии, экспериментирует с техниками плоской печати [6; 7].

Выводы. Украинское графическое искусство 2000-х годов ознаменовалось входением в русло мирового художественного творческого контекста. В творчестве киевских художников-литографов заметны разностильевые подходы з раскрытию темы и замысла произведений – от реализма, сюрреализма до постмодернизма и концептуализма. Взгляд художников становится менее сосредоточенным на внешнем мире, а углубляется в область ощущений, переживаний, представлений. Процесс развития искусства литографии на фоне современных художественных процессов Киева незавершен во времени и продолжается, создавая новые страницы истории изобразительного искусства в летописи Украины.

Список литературы

1. Литография. Киев. 1988-2020: каталог. – Киев: Белый свет, 2020. – 72 с.
2. Литографическая мастерская «30» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://antikvar.ua/litograficheskaya-masterskaya-30>
3. Оксана Стратийчук. Литография = Oksana Stratiychuk. Litography: каталог. – Киев, 2015. – 24 с.
4. Попович Е. Искусство литографии киевской школы графики 1990–2000-х годов: художественно-стилевое и тематическое разнообразие. East European science journal. Wschodnioeurzopejskie czasopismo naukowe. Warszawa, № 4 – 06 (58) 2020. S. 4–12.
5. Третья Всеукраинская триеннале книжной графики. 2013-2016. Каталог. / Дирекция выставок Национального союза художников Украины – Киев, 2016 – 32 с.
6. Стратийчук О. И. Основные техники литографии / А. И. Стратийчук // Украинская академия искусства: исследовательские и метод. пр. – Киев, 2012. – Вып. 20. – С. 60-68.
7. Стратийчук О. Силиграфия – современный прогрессивный способ плоской печати // Украинская Академия искусств: исследовательские и научно-методические работы. – Киев, 2010. – Вып. 17. – С. 95-98
8. Христенко В. Е. Техники авторского печати. Офорт, литография, дереворит и линогравюра, шелкотрафаретная печать / В. Е. Христенко: учеб. пособие. – Харьков: Колорит, 2004. – 83 с. : ил.
9. Шепеть Т. Проблематика постмодернистских эстампов 1990 – 2010-х годов. Вестник ХГАДИ. : Сборник научных трудов. 2016. № 5. С. 71–78.
10. Contemporary Ukrainian Graphics at the Turn of the XX/XXI Century. October 12 – December 16, 2018. Chicago. Catalogue. – UIMA, 2018. – P. 100.

Информация об авторах

Попович Екатерина Николаевна, выпускник-аспирант кафедры теории и истории искусств, Национальная академия изобразительного искусства и архитектуры, Киев, Украина
 Адрес: 04053, Украина, Киев, Вознесенский спуск, 20
 E-mail: katha221972@gmail.com; тел.: +38 (044) 272-15-44
 ORCID: 0000-0002-9368-8072

E. N. POPOVYCH,¹¹*National Academy of Fine Arts and Architecture (Kiev, Ukraine)*

MAIN EVOLUTION TRENDS IN LITHOGRAPHY ART BY KYIV GRAPHIC SCHOOL OF 2000s

Annotation

This article describes the current state of the lithography art in the scope of the Ukrainian fine arts, it also looks into a stock of lithographs made by the Kyiv artists during the specified period of time, their visual and stylistic particular qualities. The lithography artists depict the wide range of topics, reveal their own concepts, their mental and aesthetic preferences, philosophical comprehension of the real world using a broad band of the expressional capabilities of the lithography. Lithography artwork created by the representatives of the Kyiv graphic school of 2000-s is a phenomenon in the Ukrainian graphic art, which is notable for its visual findings, its peculiar formulas, its innovative artistic features.

Purpose of study: to outline from a holistic perspective the development of the lithography art created by the representatives of the Kyiv graphic school, to analyse the visual and stylistic particular qualities of prints made by Kyiv lithography artists of 2000-s.

Methods of study: cultural and historical approach was applied, art critical analysis, structured and typological methods were used.

Results of study: visual and stylistic peculiarities of lithography art created by the Kyiv artists engaged in easel graphics and book illustration in the beginning of the 21st century were determined.

Scientific novelty: art critical analysis of composition patterns and motifs in lithography art works by Kyiv artists during said period of time was performed.

Practical significance: outcome of this study would be useful either for the art practitioners or for the art critics.

Keywords: graphics, lithography, printmaking, flat-bed lithography

References

1. Lithography. Kiev. 1988-2020: catalog. – Kyiv: White World, 2020. – 72 p.
2. Lithographic workshop “30” [Electronic resource]. – Access mode: <https://antikvar.ua/litograficheskaya-masterskaya-30/>
3. Oksana Stratiychuk. Lithograph = Oksana Stratiychuk. Lithography: catalog. – Kyiv, 2015. – 24 p.
4. Popovich E. The art of lithography of the Kiev school of graphics in the 1990s – 2000s: artistic, stylistic and thematic diversity. East European science journal. Wschodnioeurzopejskie czasopismo naukowe. Warszawa, no. 4 - 06 (58) 2020. S. 4–12.
5. Third All-Ukrainian Triennial of Book Graphics. 2013-2016. Catalog. / Directorate of Exhibitions of the National Union of Artists of Ukraine – Kyiv, 2016 – 32 p.
6. Stratiychuk O. I. Basic techniques of lithography / O. I. Stratiychuk // Ukrainian Academy of Arts: research and scientific method. works – Kyiv, 2012. – Issue. 20. – P. 60–68.
7. Stratiychuk O. Silligraphy - a modern progressive method of flat printing // Ukrainian Academy of Arts: research and scientific-methodical works. – K., 2010. – Vip. 17. – P. 95-98
8. Khristenko V. E. Techniques of author’s printing. Etching, lithography, woodcut and linocut, silk-screen printing / V.E. Khristenko: textbook. – Kharkiv: Koloryt, 2004. – 83 p. : il.
9. Shepet T. Problems of postmodern prints 1990 – 2010. Kharkiv State Academy of Design and Art’s Bulletin. : collection of scientific works. 2016. № 5. S. 71—78.
10. Contemporary Ukrainian Graphics at the Turn of the XX/XXI Century. October 12 – December 16, 2018. Chicago. Catalogue. – UIMA, 2018. – P. 100.

Information about the authors

Ekaterina Nikolaevna Popovych, recent postgraduate student of the Department of Theory and History of Art, National Academy of Fine Arts and Architecture, Kiev, Ukraine
 Address: 04053, Ukraine, Kiev, Voznesensky descent, 20
 E-mail: katha221972@gmail.com; tel.: +38 (044) 272-15-44
 ORCID: 0000-0002-9368-8072

К. М. ПОПОВИЧ

Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури, Київ, Україна

ОСНОВНІ НАПРЯМИ РАЗВИТКУ МИСТЕЦТВА ЛІТОГРАФІЇ КІЇВСЬКОЇ ШКОЛИ ГРАФІКИ 2000-х РОКІВ

Анотація

У статті розкривається сучасний стан мистецтва літографії в контексті образотворчого мистецтва України, досліджується репертуар і образно-стилістичні особливості літографій художників Києва означеного періоду. Художники-літографи охоплюють широке коло тем, виявляють власні концепції, світоглядні та естетичні уподобання, філософське осмислення реального світу, використовуючи широкий діапазон виражальних можливостей літографії. Мистецтво літографії кіївської школи графіки 2000-х років – феноменальне явище української графіки, яке вирізняється своїми образотворчими знахідками, оригінальними композиційними рішеннями, новими художніми якостями.

Мета дослідження: комплексно висвітлити процес розвитку мистецтва літографії кіївської школи графіки, проаналізувати художньо-стильові ознаки естампів кіївських літографів 2000-х років.

Методи дослідження: застосовані культурно-історичний підхід, методи мистецтвознавчого аналізу, структурно-типологічний метод.

Результати дослідження: визначено образно-стильові особливості літографій митців Києва, які працювали в галузях станкової графіки і книжкової ілюстрації у перші десятиліття ХХІ століття.

Наукова новизна: проведено мистецтвознавчий аналіз композиційних структур та мотивів літографій кіївських художників у визначений період.

Практичне застосування: здобутки даної розвідки будуть корисними як для фахівців-практиків, так і для теоретиків образотворчого мистецтва.

Ключові слова: графіка, літографія, естамп, плоский друк.

Список літератури

1. Літографія. Київ. 1988-2020 : каталог. – Київ: Білий світ, 2020. – 72 с.
2. Літографічна майстерня «30» [Електронний ресурс]. - Режим доступу: <https://antikvar.ua/litograficheskaya-masterskaya-30/>
3. Оксана Стратійчук. Літографія = Oksana Stratijchuk. Litography : каталог. – Київ, 2015. – 24 с.
4. Попович К. Мистецтво літографії кіївської школи графіки 1990-2000-х років: художньо-стильове і тематичне розмаїття. East European science journal. Wschodnioeurzopejskie czasopismo naukowe. Warszawa, № 4 - 06 (58) 2020. С. 4–12.
5. Третя Всеукраїнська трієнале книжкової графіки. 2013-2016. Каталог. / Дирекція виставок Національної спілки художників України – Київ, 2016 – 32 с.

6. Стратійчук О. І. Основні техніки літографії / О. І. Стратійчук // Українська академія мистецтва : дослідницькі та науково-методичні праці – Київ, 2012. – Вип. 20. – С. 60–68.
7. Стратійчук О. Силіграфія – сучасний прогресивний спосіб плоского друку // Українська Академія мистецтв: дослідницькі та науково-методичні праці. – К., 2010. – Вип. 17. – С. 95-98
8. Христенко В. Є. Техніки авторського друку. Офорт, літографія, дереворит та лінорит, шовкотрафаретний друк / В. Є. Христенко: навч. посіб. – Харків : Колорит, 2004. – 83 с. : іл.
9. Шепеть Т. Проблематика постмодерних естампів 1990 — 2010-х років. Вісник ХДАДМ. : збірник наукових праць. 2016. № 5. С. 71—78.
10. Contemporary Ukrainian Graphics at the Turn of the XX/XXI Century. October 12 – December 16, 2018. Chicago. Catalogue. – UIMA, 2018. – Р. 100.

Інформація про авторів

Попович Катерина Миколаївна, випускник-аспірант кафедри теорії та історії мистецтв, Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури, Київ, Україна

Адрес: 04053, Україна, Київ, Вознесенський узвіз, 20

E-mail: katha221972@gmail.com; тел.: +38 (044) 272-15-44

ORCID 0000-0002-9368-8072

Раздел 2. Музыкальное искусство

Section 2. Musical arts

UDC: 78.082.1:781.63

DOI: 10.29013/EJA-21-3-27-33

O. M. BATOVSKA,¹¹ Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, Kharkiv, Ukraine

SPECIFICS OF TIMBRALLY-TEXTURAL DEVELOPMENT IN SYMPHONIC AND OPERA WORKS BY V. HUBARENKO

Abstract

Objective: to reveal genre, stylistic, structural, dramaturgical and idiomatic traits of several orchestral and opera works by V. Hubarenko and their embodiment in textural and timbral means.

Methods: elementary-theoretical and structural-genetical analysis and synthesis, historical, comparative, method of abstraction and concretization, induction and deduction.

Results: following pieces by V. Hubarenko were considered during this research: First (1962), Second (1965) and Third (1974) Symphonies, "Concertino" for symphonic orchestra (1963), Chamber symphony No. 1 (1967), Symphonic picture "Kupalo" (1971), opera-ballet "Viy" (1980). These works written during 60s-80s are demonstrative in terms of specifics of timbral-textural development and timbral dramaturgy. The research revealed that intrusion of theatrical features into symphonic music and vice versa is a marker of V. Hubarenko's style in the scope of Ukrainian musical arts development trends of 60s-80s times. Textural and timbral means play significant role as factors of the dramaturgy of works considered, stabilizing and transforming genre models used by the composer.

Scientific novelty: in this article at the first time proposed a view on textural and timbral means (therefore, the orchestral style) as a reflection of dialectical interaction "the artist – the environment" in the art of V. Hubarenko; also, at the first time provided generalized characteristics of the timbral dramaturgy specifics in V. Hubarenko's orchestral art, which is done on the base of the analysis performed.

Practical significance: the results received could help in further study of orchestral thinking regularities and artistic processes related to them in the context of interaction between the artistic individuality and the outer world; also, the information provided could be useful for performers and conductors who will work with compositions by V. Hubarenko and other Ukrainian composers of 60s-80s epoch.

Keywords: Ukrainian music, symphony, opera, orchestra, texture, timbre, instrumentation, timbre dramaturgy, V. Hubarenko.

For citation : O. M. Batovska. Specifics of Timbrally-Textural Development in Symphonic and opera Works By V. Hubarenko // European Journal of Arts, 2021, №3. – P. 27–33. DOI: <https://doi.org/10.29013/EJA-21-3-27-33>

Introduction. The name of Vitalii Hubarenko is a synonym for the one of crucially important pages in a history of Ukrainian musical and theatrical life. His creativity is marked by a relentless search of possibilities to modernize symphonic and opera genres. Following the best traditions of Ukrainian musical culture, the composer developed his own unique style. Symphonic music in V. Hubarenko's creativity is represented in various ways, through works of different genres (such as symphony, symphonette, chamber symphony, symphony for an orchestra and a male choir, vocally-symphonic genres etc.). But it is symphony that concentrates artistic search of V. Hubarenko in such spheres as genre modelling, dramaturgical and expressive functions of timbre and texture, usage of modern means of musical language and speech. Symphonic works of the composer are bright exemplification of general tendencies of Ukrainian music's development in the 2nd half of XX century.

Discussion. Overall, symphonic music, represented in this paper by three works, demonstrates specifics of composer's orchestral thinking, merge of typical and innovative principles of symphony's genre-stylistic invariant, textural and timbral premises, which directly influences compositionally-semantical, compositionally-structural and dramaturgical processes of the studied works.

V. Hubarenko's aspiration to realize himself through creation of large-scale works for orchestra has been already apparent since the period of his education at Kharkiv Conservatory [1, P. 20]. Any composer writing such works must operate a specific type of symphonic thinking on musical "structural levels", which are defined in musicology as sonic, intonationally-linguistic, textural, compositional ones (according to the definition given by S. Shyp) [2, p. 40–42]. In the works regarded in this article these means become an integral reflexion of author's *Ego* [1, P. 108]. Also, interaction between a composer and "outer" world, diversity of existential dimensions in which personality of an artist manifests and develops itself is very important; it includes communication and cooperation with conductors, performers and musicologists. M. Cherkashina-Gubarenko states: "Contacts and friendly communication with prominent musicologists (the first interpreters of his works) played an important role in artistic destiny of Vitalii Hubarenko (1934–2000). Their initiative and outstanding talent were inspiring the composer, were serving as a stimulus for artistic growth, were promoting his music in Ukraine and out of native country borders" [3, P. 170]. Therefore, an interaction

between the composer's *Ego* and the outer artistic dimension forms an integral complex, which directs artistic intentions of the personality and hence influences on composer's works content and on what means of musical language were used for their creation.

Dramaturgical development of the work, graduality of unfolding of composer's creative aspirations find their embodiment on the level of textural and timbral premises. In V. Medushevskiy's interpretation texture is "intonationally organized "fabric" of the music" [4, P. 105], which means direct connection between the texture and author's intentions. At the same time, as pointed out by V. Tsukerman, timbre has a certain degree of functionality regarding the texture [5, P. 343] and embodies composer's coloristic vision of his own work. This leads us to the concept of timbre dramaturgy, defined by R. Terteryan in the following ways: as a "system of timbral development", as a separate "subsystem of complex of all the means of musical expression", as a "subsystem of musical dramaturgy" [6, P. 26]. These devices are meant to emphasize tension or statics in music, contribute to "personalization" of themes (through usage of certain timbres in leit-motives and characteristic rhythmically-harmonical arabesques) as well as to linking of structural episodes, providing dramaturgical development according to the principle of throughout unfolding or contrary, fragmenting.

Usage of symphony's genre traits is rather typical for Ukrainian opera works of 60 s–70 s, as it is one of stylistic tendencies of that time. On the other hand, *reverse influence* can be traced, as principles of operatic thinking find their way into symphonic genres. The principles of instrumentation play important role in this process. It is noteworthy that V. Hubarenko was a student of celebrated representative of Ukrainian (to be more precise – Kharkiv) compositional school D. Klebanov (who was dubbed by his contemporaries "Ukrainian Shostakovich", who formulated his approach to instrumentation in the following way: "Instrumentation is a somewhat borderline domain of the composer's and performer's creativity <...> expressive means of musical instruments and singing voices influence the music and, in their turn, experience their influence" [7, P. 3]. The artist defines the functions of instrumentation as well: coloristically-characteristic ("the choice of an appropriate timbre can show the character of music <...>, amplify its dramatism or reveal its comic traits"), form-creating (through "juxtaposition of timbres instrumentator consciously splits the musical fabric and reveals logical links between fragments

of musical form as well as between constructions of different scale" [7, P. 3], "The texture can "paint" and direct character of image, traits of structure and syntactic structure of music in a necessary way <...>. To change the texture is the same as to change the interpretation of the music" [8, P. 13]. So, it does not come as a surprise that in his symphonic works V. Hubarenko demonstrates skilful management of orchestra's coloristic potential, its timbrally-textural functions, directly influencing musical content and form. First thing immediately drawing attention is a usage of supplementary woodwind and various percussion instruments, caused by a composer's desire to enrich orchestral dramaturgical potential.

The capabilities of instruments, chosen by the composer for a given piece, can be seen already on the first pages of the scores, where the structure of the orchestra is shown; this allows to comprehend the timbral devices which V. Hubarenko used in order to incarnate his ideas in sounds. For instance, in the First Symphony (1962) the composer indicates necessity to use *Flauto piccolo* and *Clarinetto piccolo* (clarinet in Es) on the top of already present two flutes in clarinets in B. The orchestra must have three *Trombe in B*; the composer also uses a large quantity of percussion instruments, whose variety is needed to create a specific colour in different episodes of the structure; other additions to usual orchestral instruments are a harp and a piano, with their characteristic timbres bearing certain orchestral functions. In the Second Symphony (1965) only *Flauto piccolo* and third *Tromba in B* are added, the percussion group is somewhat diminished compared to the First Symphony, but a harp and a piano are also present. Thus, in earlier First and Second Symphonies (1962 and 1965, respectively) the author is satisfied with extended "pair" orchestra with addition of supplementary woodwind and percussion instruments. At the same time, the Second Symphony, unlike the First one, has clearly defined programmatic basis (a Neo-Classical one), straying away from four-movement symphonic "standard" (which is observed by the First Symphony). Also, the titles of the movements in the Second Symphony ("Prelude", "Sonata" and "Fugue") indicate a certain degree of autonomy of these movements, which might be interpreted as a *genre trait of a suite*.

From the standpoint of form-creating, the First Symphony consists of four movements, thus being in accordance with traditional for Classicism and Romanticism model of symphonic cycle with such functions of the movements as dramaturgical centre of "action",

slow lyrical movement, Scherzo. But we must indicate a special role of epically-narrative type of musical expression. The first movement starts with a slow introduction, song-like theme is given to *Flauto I solo*. Certain textural characteristics of the principal theme (such as usage of fourths in interval structure, "calling" intonations, usage of timbres of woodwind and brass instruments) are understood as semantic markers of heroism in the broadest interpretation. In line with the traditions of epic symphonism, heroic intonation of the principal theme is ousted by cantilena of the secondary theme, where the composer used polyphony of subsidiary voices and rhythmical *ostinato*. The second movement is a genre one, as it reveals the signs of a waltz in various semantic connotations. This is underlined by timbres as well: the theme of a lyrical waltz is played by *Clarinetto* in B, while the theme of a grotesque one is performed by the brass section. The playful function of the movement is present both in genre nature and on the level of harmonical and key syntax (*a – F – B flat – Es – a*), what is especially obvious in the Coda of the second movement. The third movement, *Andante*, has the manner of narrative epic dramaturgy, which in the given context can be associated with such Ukrainian national genre as *duma*. The *Finale* has pompous, elevated character, correlating with traditions of Classical-Romantic invariant of a symphony.

Allusions to attributes of Baroque stylistics in the Second symphony (1965) are incarnated in all three movements of the work. In the first movement, "Prelude", *Andante risoluto*, the composer in a unique manner "plays" with epochal style, which can be seen on the level of thematicism (folk-song basis and blurring of formal borders). As in the First Symphony, the composer actively uses the timbres of woodwind and brass instruments. Opposition of contrasting elements illustrates multi-dimensionality of the time and generates intertextuality in its broad sense, incarnating the multi-faceted nature of life. Kaleidoscopic qualities can be seen in a dramatic principal theme (constituted by two contrasting elements); it is ousted by a pastoral theme, characterized by the timbre of woodwind instruments and usage of polyphonic technique. Gradually, polyphonic texture transforms into a *chorale*, and after that it is replaced by texture representing genre traits of march, using respective timbres (such as trombones with their established semantic). The second movement, "Sonata", *Allegro energico*, embodies conflictual model of worldview. Active and forceful principal theme in timbres of woodwind and

brass instruments (including the low register) depict tension of existential search for a human in the world; incidentally, such a kind of musical dramaturgy J. Langford defines as a specific feature of "The Symphony of Modern Era" [9, P. 181]. The third movement, "Fugue", *Sostenuto*, is a philosophical generalization, embodying reflective worldview, contrary to established semantics of the *Finale* of Classical-Romantic invariant of a genre. From this standpoint, we can say that the Second symphony by V. Hubarenko enters a dialogue with the First Symphony by V. Sylvestrov (1964), where the latter composer also uses Baroque genres. Three movements of V. Sylvestrov's First Symphony also bear programmatic titles of Neo-Baroque thematic, "Sonata", "Concerto" and "Fugue". At the same time, V. Sylvestrov's appeal to Neo-Baroque stylistics in this symphony can be attributed as external, rather than internal, which supposes thematic and dramaturgical principles. Besides that, allusion to Baroque musical idiom gave the composer an opportunity to find his own path in a symphony genre, which would differ from established invariant, since "Neo-Classicism motivated to step aside from the genre of Large-scale Symphony" [10, P. 110] and opened new possibilities for free and unrestricted music-making. Thus, we showed that the First symphony by V. Sylvestrov is founded on influential "play" source, which shows itself in a range from the play with Baroque genre, stylistic allusions to grotesque and fairy tale-fantastic images. All the traits listed above indicate prominent role of humanitarian image in the conception of the First Symphony, "*Homo Ludens*". But in V. Hubarenko's Second Symphony the choice of Finale-centred models betokens mostly reflective origin, not the play one, which illustrated existential search for a human in the art of 1960 s.

We should list some examples of V. Hubarenko's single-movement symphonic works, first of them being "Concertino" for symphonic orchestra (1963), carried out in a "chamber" variant of orchestra: one of every woodwind instruments; *Corno in F*, *Tromba* in B and two *Tromboni* being the only brass instruments used; the percussion group is reduced to only *Timpani* and *Campanelli*; but the *Piano* is still present. Thus, this piece can be interpreted as an example of "small symphonic form" with "chamber" flavour, which applies the idea of throughout development. As another example of single-movement symphonic work we can regard Symphonic picture "Kupalo" (1971), which is an embodiment of brilliant and outstanding representation of folklore

theme, using throughout development as well. In order to materialize this idea, V. Hubarenko found necessary to strengthen the woodwind section by adding *Flauto piccolo* and *Corno inglese*, as well as by inclusion of *Tromba* in B, *Arpa*, *Pianoforte* and large number of percussion instruments in the orchestra. Enriching of the flutes and oboes by supplementary instruments was apparently caused by the composer's intention to make these instruments the bearers of the folkloristic programmatic image.

The idea of symphonic work for orchestra and solo instrument is embodied in the First Chamber Symphony for violin with orchestra (1967). This work became a referential point for V. Hubarenko's interpretation of the genre, as the composer created four Chamber Symphonies for string instruments with orchestra in the timespan of 1967–1996. The large-scale virtuoso work for violin and orchestra obviously stems from concerto genre nature, but in this case "it is concert origin that submits to the logic of symphonic thinking" [1, P. 69]. Not only does *Violino solo* "compete" with the orchestra, but also becomes an element of symphonic dramaturgy (among comparable examples from the earlier music one might call H. Berlioz's Symphonic poem "*Harold en Italie*" for Viola and orchestra, 1834). The composer also tends to "retain big orchestral apparatus but reject global conceptions" [1, P. 70]. But even using the large orchestra, V. Hubarenko keeps such quality of his music as "intimate" expressive intonation.

V. Silvestrov's symphonism in the context of Ukrainian school of musical composition was not accidentally mentioned before in this article. It is as indicative as V. Hubarenko's symphonism in the terms of artistic seeking of composers of that time, which were directed to find ways to rebuild tradition genre models. S. Shchelkanova states: "All novative aspects in the genre reading, as well as creating of a new world view, are born thanks to the genius composer's efforts by means of his overcoming a canon" [11, P. 274]. This passage addressed to V. Silvestrov's works could be applied in full measure to the art of V. Hubarenko; a shining example of it is his Third Symphony for symphonic orchestra and male choir (1974). It seems to be one of the most complex work, generalizing earlier composer's symphonic findings. This Symphony was created based on the music to T. Levchuk's film "Duma about Kovpak" ("*Duma pro Kovpaka*") [1, P. 9]. The composer needed to use an orchestra with triple woodwind structure and supplementary instruments (in the clarinets four instruments are used, two *Clarinetto piccolo in Es*, two

Clarinetto in B, Clarinetto basso in B, the last one playing the part of additional third clarinet), wide variety of percussion instruments, *Celesta, Arpa* and *Pianoforte*. This structure is quite similar to orchestras used by G. Mahler and R. Strauss, but the brass section is not increased in size, except for additional third *Tromba in B*. But even without significant additions to the brass section, the strings still must be used in a larger number of performers for the sake of balance. The Third Symphony has such special feature as important programmatic content, to embody which a special element of musical language was used, a male choir, realizing poetic component as a tool of plot and dramaturgy. Due to usage of a verbal text, the programmatic content causes coloristic type of symphonic development and brings the work closer to the genre of oratorio [1, P.9].

Such expansion of coloristic potential and obvious programmatic basis causes *theatralization*, or in other words, "*opernization*" of the symphony. Thus, regarding the creativity of V. Hubarenko, it is possible to discern a process of diffusion between opera and symphony, as the symphonism as a method of development becomes typical for opera works and vice versa, operatic principles enter symphonic dramaturgy. This clears ways to new opportunities for a composer in terms of textural and timbral means, because synthesis of these two genre-stylistic spheres provides an access to utilizing principles of "combinatorics" and "multifigure technique" (terms by H. Savchenko) in orchestral composing. These principles are investigated in quite detailed view on the example of I. Stravinsky's art in researches by H. Savchenko [12; 13] and they could be found in works by V. Hubarenko as well.

Thus, it is quite logical that all the findings of V. Hubarenko become a basis for composer's further "experi-

ments" in creation of synthetic genre models. Textural and timbral principles play important role not only in the composer's symphonic music, but also in his opera works, particularly, in ballet instrumental interludes of emblematic for V. Hubarenko work "Viy" (1980, which he himself defined as "opera-ballet"). H. Polianska notes that "based on the achievements of his precursors V. Hubarenko found his model of a mixture, showed polar forces and their independent action in different spheres" [14, P. 199]. *Using double genre personae of symphonic works, the composer embodies the ideas of genre synthesis, which is reflected in instrumentation. The example of ballet interludes of opera-ballet "Viy" demonstrates a "mixture" of vocal and instrumental types of themes, which combines diatonic and chromatic mode systems.* In a spacetime dimension the composer embodies this idea in textural and timbral layering, as one can feel illustrative elements in the score (*glissandi*, rapid passages, heterofonic "lines", *tremolo*, orchestral pedal), which are the signs of Scherzo, Toccata, dance-like genres, which is relevant given this is a ballet genre. We should also add that textural and timbral devices become an effective tool for stylization, adding new colour to modally-harmonical content, enriching of the sound fabric with phonic qualities, which reflects modern tendencies of development in modern music.

Conclusion. Specifics of V. Hubarenko's timbral dramaturgy acquires significance of a marker of the composer's style, which stabilizes and transforms genre models, employed by the artist. Utilizing coloristic and form-creating functions of instrumentation, the author embodies principles of his own orchestral thinking. Consequently, it contributes to the goal of artistic expression and representation of the composer's idea.

References

1. Drach I. Kompozytor Vitalii Hubarenko: formula individualnosti: Monohrafia (Composer Vitalii Hubarenko: formula of the individuality: Monography). Sumy, 2002. – 306 p. (in Ukrainian).
2. Shyp S. Muzychna forma vid zvuku do styliu: Navchalnyi posibnyk (Musical form from sound to style: Tutorial). – Kyiv: Zapovit, 1998. – 368 p. (in Ukrainian).
3. Cherkashina-Gubarenko M. Vitalii Hubarenko I Stefan Turchak: zoriani chasy tvorchoi spivdruzhnosti kompozytora ta dyryhenta-interpretatoria (Vitaly Gubarenko and Stefan Turchak: Stellar times of the creative community of the composer and interpreter-conductor). Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. – Kyiv, – No. 124. 2019. – P. 170–182. DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2019.124.165423>
4. Medushevskiy V. Intonacionnaja forma muzyki: Issledovanie (The intonational form of music: Research). – Moscow: Kompozitor, 1993. – 262 p. (in Russian).
5. Tsukkerman V. Tembr I faktura v orkestrovke Rimskogo-Korsakova (The timbre and the texture in orchestration by Rimsky-Korsakov). Muzykal'no-teoreticheskie ocherki I jstudii (Musical-theoretical essays and studies). – Moscow, 1975. – No. 2. – P. 341–458. (in Russian).

6. Terteryan R. Analiz tembrovoj dramaturgii simfonicheskikh proizvedenij (na primere proizvedenij armjanskih kompozitorov 60–70-h godov) (Analysis of the timbre dramaturgy of symphonic pieces (on the example of works by Armenian composers 1960 s – 1970 s)). Vestnik obshhestvennyh nauk (Herald of social sciences). – Moscow, 1985. – No. 3. – P. 26–35. (in Russian).
7. Klebanov D. Iskusstvo instrumentovki (The art of instrumentation). – Kyiv, Muzychna Ukraina, 1972. – 220 p. (in Russian).
8. Klebanov D. Lektsii z instrumentuvannia: navchalnyi posibnyk (Lectures on instrumentation: Tutorial). – Kharkiv, Estet Prynt, 2019. – 80 p. (in Ukrainian).
9. Langford J. A History of the Symphony. New York, Routledge, 2019. – 270 p. DOI: <https://doi.org/10.4324/9781351125246>
10. Aksenov V., Aranovskiy M., Yarustovskiy B. Simfonija (The Symphony). Muzyka XX veka: ocherki v 2-h chastjah, kniga 2 (XXth century music. Essays in two volumes, book 2). – Moscow, Muzyka, 1980. – P. 108–191. (in Russian).
11. Shchelkanova S. The Ontogenesis of the Early Symphonies of Valentyn Silvestrov. International journal: Culturology. Philology. Musicology. – Kyiv, 2017. – No. 2(9). – P. 270–275.
12. Savchenko H. Bahatofihurnist v orkestrovomu pysmi I. F. Stravinskoho neoklasichnoho period (na prykladi baletu “Apollon Musahet”) (Multifigure Technique in Igor Stravinsky’s Orchestral Composing of the Neoclassical Period (on the example of the ballet “Apollon Musagète”)). Aspects of Historical Musicology. – Kharkiv, I. P. Kotlyarevsky KhNUA, – No. 19–20. 2020. – P. 242–258. URL: http://num.kharkiv.ua/aspekte/vypusk19/asp_19_20_11_savchenko.pdf
13. Savchenko H. Kombinatornist yak konstantnyi pryntsyp orkestrovoho pysma I. Stravinskoho. Aspects of Historical Musicology. Kharkiv I. P. Kotlyarevsky Kh. NUA., – No. 21. 2020. – P. 180–193. URL: http://num.kharkiv.ua/aspekte/vypusk21/21_aspekt_12_savchenko.pdf
14. Polianska H. Zhanrovyi poshuk u baletnii muzytsi Vitaliia Hubarenka: Monohrafia (The genre seeking in ballet music by Vilalii Hubarenko: Monograph). – Nizhyn, Lysenko M. M., 2017. – 328 p. (in Ukrainian).

Information about the author

Batovska Olena Mykolaivna, doctor of Arts, Professor, associate Professor of the Department of Choral Conducting, Faculty of Performing and Musicoogy, Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National Univesity of Arts

Address: 160H Academic Pavlov's Str, 61144, Kharkiv, Ukraine

E-mail: batelen@ukr.net; tel.: +38 (099) 955–42–68

ORCID: 0000-0002-1435-1245

БАТОВСЬКА О. М.¹

¹ Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського, Харків, Україна

СПЕЦИФІКА ТЕМБРО-ФАКТУРНОГО РОЗВИТКУ В СИМФОНІЧНИХ ТА ОПЕРНИХ ТВОРАХ В. ГУБАРЕНКА

Анотація

Мета: виявити жанрово-стильові, структурно-драматургічні та мовленнєві особливості деяких симфонічних і оперних творів В. Губаренка та їхнє втілення у засобах фактури і тембру.

Методи: застосовано метод елементарно-теоретичного та структурно-генетичного аналізування та синтезу, історичний метод, порівняльний; метод абстрагування та конкретизації, індукції та дедукції.

Результати: у ході дослідження розглянуто наступні твори для симфонічного оркестру В. Губаренка: Перша (1962), Друга (1965) та Третя (1974) Симфонії, «Концертин» для симфонічного оркестру (1963), Камерна симфонія № 1 (1967), Симфонічна картина «Купало» (1971), опера-балет «Вій» (1980). Ці твори, написані протягом 1960–80-х років, є показовими в плані специфіки темброво-фактурного розвитку та тембрової драматургії. Виявлено, що проникнення ознак театральності в симфонічну музику та, навпаки, рис симфонізму в оперну музику є маркером оркестрового стилю В. Губаренка у межах тенденцій розвитку українського музичного мистецтва 1960–1980-х. Засоби фактури і тембура відіграють важливу роль як фактори драматургії розглянутих в статті творів, стабілізуючи та трансформуючи жанрові моделі, уживані митцем.

Наукова новизна: у статті вперше запропонованій погляд на засоби фактури та тембуру (а отже, оркестровий стиль) в творчості В. Губаренка як віддзеркалення діалектичної взаємодії «митець – оточення»; також вперше надано узагальнюючі характеристики специфіки тембрової драматургії в оркестровій творчості В. Губаренка, що вибудовано на основі проведеного аналізу.

Практичне значення: отримані результати можуть сприяти наближенню до вивчення закономірностей оркестрового мислення та пов’язані із цим творчі процеси в контексті діалектики взаємодії між творчою індивідуальністю та навколошнім світом; також, надана інформація може бути корисною для виконавців та диригентів, які працюватимуть з творами як В. Губаренка, так й інших українських композиторів епохи 1960–1980-х.

Ключові слова: Українська музика, симфонія, опера, оркестр, фактура, тембр, інструментування, темброва драматургія, В. Губаренко.

Інформація про автора

Батовська Олена Миколаївна, доктор мистецтвознавства, професор, доцент кафедри хорового диригування, виконавсько-музикознавчий факультет, Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського

Адреса: Україна, м. Харків, вул. Академіка Павлова, 160Г, 61144

E-mail: bathelen@ukr.net; тел.: +38 (099) 955–42–68

ORCID: 0000-0002-1435-1245

БУРКО Е. В.,¹

¹ Национальная музыкальная академия Украины им. П.И. Чайковского, г. Киев, Украина

ВНУТРИАНСАМБЛЕВАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ КОММУНИКАЦИЯ В КАМЕРНОМ АНСАМБЛЕ

Аннотация

Цель исследования: рассмотреть процесс музыкальной коммуникации внутри камерного ансамбля, выделить основные составляющие внутриансамблевой коммуникации, составить модель музыкальной коммуникации в ансамбле.

Методы исследования: исторический метод позволяет проследить эволюцию понятия «коммуникация»; системный метод используется для целостного восприятия процесса внутриансамблевой музыкальной коммуникации, изучения внутренних и внешних связей; метод абстрагирования дает возможность рассмотреть особенности внутриансамблевой коммуникации без конкретных музыкальных примеров.; аналитический, герменевтический, интерпретационный и технологический методы применяются для выявления специфики ансамблевого исполнительства, анализа интерпретаторско-исполнительских трудностей, которые возникают при игре в ансамбле, технических и невербальных средств внутриансамблевой коммуникации.

Результаты исследования: сформулировано определение внутриансамблевой музыкальной коммуникации, предложена модель внутриансамблевой коммуникации. На основе модели музыкальной коммуникации Б. Асафьева построена модель музыкальной коммуникации в ансамбле. На примере камерно-инструментального дуэта рассмотрены некоторые особенности музыкальной коммуникации между ансамблистами, выделены главные элементы, из которых состоит внутриансамблевая музыкальная коммуникация.

Научная новизна: впервые сформулировано определение внутриансамблевой музыкальной коммуникации; обоснована необходимость введения понятия «внутриансамблевая музыкальная коммуникация» в обще-научный обиход, обозначены основные компоненты внутриансамблевой коммуникации, обязательное наличие которых является залогом высококачественного ансамблевого исполнительства.

Практическая значимость: материалы статьи могут использоваться в курсах теории и истории музыкального исполнительства, педагогической и концертной практике камерно-инструментального искусства.

Ключевые слова: ансамблевое исполнительство, внутриансамблевая музыкальная коммуникация, камерный ансамбль, коммуникативная модель.

Для цитирования: Бурко Е. В. Внутриансамблевая музыкальная коммуникация в Камерном Ансамбле // European Journal of Arts, 2021, №3. – С. 34–39. DOI: <https://doi.org/10.29013/EJA-21-3-34-39>

Понятие «коммуникация» существует несколько тысяч лет. Оно использовалось еще в античные времена, разрабатывалось древнегреческими риторами, мыслителями и философами. Первую коммуникативную модель [1] создал, описал и обосновал Аристотель в своем труде «Риторика» [2]. Выглядела эта модель так: «оратор-речь-слушатель». К этому же времени относят первые попытки сформулировать определение коммуникации, формирование коммуникативных навыков. Особое место коммуникация

занимала в спартанском воспитании. В эпоху Средневековья коммуникация находится под строгим контролем церкви. Из-за множества религиозных запретов роль и формы коммуникации сужаются. Во время Ренессанса мыслители выступают против ограничения коммуникации церковью. Особое место занимает творческая личность, деятельность которой связывают с передачей сакральной информации через свои произведения. В эпоху Нового времени «программа культивирования человеческого ума

становится главным проблемно-коммуникативным направлением философии» [3, С. 16]. Во второй половине XVIII века начинает активно исследоваться субъектно-объектный категориальный аппарат коммуникации. Появляются такие важные направления, как герменевтика и семиотика. В конце XIX века слово коммуникация имело исключительно техническое значение [4]. Интерес к вопросу коммуникации возрастает в XX веке. Появляется много (от 120 до 240) различных вариантов значения этого слова [4], понятие «коммуникация» проникает практически во все области человеческой жизни. Не стала исключением и сфера искусства. Здесь коммуникацию называют художественной. Ю. Борев в разделе «Искусство как художественная коммуникация» книги «Эстетика» определяет художественную коммуникацию как «осуществление интеллектуально-творческой взаимосвязи автора и реципиента, передача последнему художественной информации, содержащей определенное отношение к миру, художественную концепцию, устойчивые ценностные ориентации, а в исполнительских искусствах (музыка или театр) еще и исполнитель» [5]. В каждом виде искусства используется разный арсенал средств, присущих именно этому виду искусства.

В музыкальном искусстве используется понятие «музыкальная коммуникация». Оно появилось в музыковедческой среде в середине XX века. В это время формулируется само понятие музыкальной коммуникации, его основные положения, появляется первая модель музыкальной коммуникации.

Изучению проблемы музыкальной коммуникации посвящены труды многих выдающихся и современных музыковедов: Б. Асафьева, Л. Мазеля, В. Медушевского, А. Якупова, А. Самойленко, Ю. Николаевской и др.

Последние десятилетия к вопросу музыкальной коммуникации проявляют все больший интерес современные музыканты, культурологи, музыковеды. Разрабатываются культурологические аспекты музыкальной коммуникации, изучается место музыкальной коммуникации в теории интерпретации, взаимоотношение и взаимодействие субъектов музыкального процесса, их роль в процессе коммуникации.

На основе коммуникативной модели Аристотеля Борис Асафьев сформировал модель музыкальной коммуникации. Позже многие ученые, отталкиваясь от модели Асафьева, предлагали свои варианты моде-

лей музыкальной коммуникации. Коммуникативная модель Асафьева выглядит так:

Композитор ↔ Исполнитель ↔ Слушатель

В ансамбле звено «исполнитель» – это несколько музыкантов. Следовательно, в этой модели музыкальной коммуникации возникает необходимость разделить его на «исполнитель 1» и «исполнитель 2» в дуэте (в ансамблях с большим количеством участников – соответственно «исполнитель 3» и т.д.). То есть, в камерном ансамбле модель коммуникации будет выглядеть следующим образом:

Композитор ↔ (Исполнитель 1 ↔ Исполнитель 2) Слушатель

Такая необходимость возникает по той причине, что в случае ансамбля звено «исполнитель» разделяется на несколько компонентов, между которыми также происходит коммуникативный процесс. Именно этот процесс мы называли *внутриансамблевой* музыкальной коммуникацией. По моему мнению, необходимо ввести в научный обиход понятие *внутриансамблевой музыкальной коммуникации*.

В процессе коммуникации по модели Асафьева есть 3 вида «взаимодействий» всех участников процесса между собой. Это: композитор – исполнитель, исполнитель – слушатель и композитор – слушатель. В ситуации, когда исполнитель – это один музыкант, коммуникация происходит по стандартной схеме «композитор-исполнитель-слушатель» (в данном случае мы не рассматриваем ситуации, когда исполнитель может быть одновременно композитором и другие частные случаи). Задача исполнителя расшифровать идею композитора, закодированную в нотном тексте, подобрать наиболее подходящие средства для передачи композиторского замысла и максимально близко к этому замыслу передать музыкальную информацию слушателю.

В ансамбле исполнителей несколько и задача передачи музыкального замысла становится несколько сложнее. Любой ансамбль, независимо от количества музыкантов, должен звучать как единое целое. Именно здесь играет большую роль внутриансамблевая коммуникация. Между участниками ансамбля должен быть налажен хороший контакт. Чтобы достичь стройного единого звучания, оба участника ансамбля должны весь комплекс музыкальных средств представлять и использовать максимально схоже. Это достигается тщательным разбором произведения, подробным обсуждением всех нюансов. Необходимо договориться обо всех особенностях

исполнения, даже самых, на первый взгляд, незначительных.

Важность внутриансамблевой коммуникации особенно заметна в небольших коллективах, например, в камерно-инструментальном дуэте.

В камерном ансамбле обе партии равны по значимости. Здесь важное место занимает распределение ролей. В каждой партии есть сольные эпизоды, проведение тем и т.д., а есть второстепенные фрагменты. Ансамблсты должны регулировать соотношение партий. Часто бывает, что один из исполнителей берет на себя лидирующую роль и в поддерживающих эпизодах не уходит на второй план, тем самым подавляя другую партию. Так искается смысловая нагрузка произведения, красочность звучания. Также следует учитывать акустические особенности инструментов. Следить за тем, чтобы более мощный инструмент не заглушал более тихий. Поэтому существенным моментом является соблюдение динамического баланса. Немаловажно учитывать специфику партий друг друга. Стارаться выстраивать исполнение так, чтобы партнеру было удобно исполнять сложные места своей партии. Понимание вышеизложенных моментов является первым шагом к налаживанию внутриансамблевой музыкальной коммуникации между ансамблистами.

На начальном этапе работы над произведением необходимо уделить должное внимание подробному анализу произведения. Такого же мнения придерживается и В. Исаев: «Такая форма работы на начальном этапе полезна тем, что помогает однозначно определить общий вид исполнительской концепции, ..., поскольку стилевые и жанровые особенности представляют собой набор объективных слагаемых компонентов, которые сложно трактовать двояко. Таким образом, данный подход предоставляет возможность музыкантам утвердить единую форму мышления конкретного сочинения и предотвратить расхождения в его видении в целом.» [6, С. 35]. Такой анализ дает исполнителям представление о музыкальной форме, особенностях построения музыкального произведения, его жанро-стилевых, ладогармонических и метроритмических особенностях. В ходе анализа мы определяем и обсуждаем очевидные объективные моменты (структуру произведения, тактовую организацию, расположение кульминаций и т.п.), которые чаще всего не вызывают особых споров. Разногласия могут возникнуть в вопросе определения стиля исполнения, характера, образно-смыслового насыщения произведения. Здесь

важно определиться с выбором интерпретаторской версии и договориться о единстве интерпретаторско-исполнительской концепции.

После детального анализа можно говорить об ощущении музыкального времени, построении фраз, подборе наиболее подходящих средств выразительности, штрихов, интонировании, артикуляции.

Оба музыканта ансамбля по отдельности могут быть замечательными исполнителями-солистами, придерживаясь своих взглядов на исполнение музыки. Но играя в ансамбле, руководствуясь каждый своими знаниями и видением, могут не совпадать – играть не вместе. К примеру, существуют две системы музыкального мышления: «принцип ямбизма» Моминьи – Римана [7] и хореический принцип, который иногда связывают с именем Г. Катура [8]. В первом случае начальный такт легкий, второй такт – опорный. Во втором – наоборот – сильным является первый такт, а легким – второй. Не будем говорить о правильности и приоритетности какого-либо одного принципа. Суть в том, что, если один исполнитель мыслит по ямбическому принципу, а второй по хореическому, будут возникать нестыковки, которые разрушают музыкальную материю. Стоит отметить, что речь идет о музыкантах-профессионалах, которые владеют необходимыми умениями и высоким уровнем исполнительства. В. Ивко на своих лекциях в качестве примера предлагал исполнение Сонаты № 10 Л. Бетховена Г. Гульдом и И. Менухиным: «особенно отчетливо заметно в finale, что Гульд мыслит по катуаровски, Менухин – по-римановски. То есть у двух величайших музыкантов ансамбля как такового нет» [8, С. 13]. Поэтому важно придерживаться единой системы музыкального мышления. Эта тождественность взглядов также касается и подбора штрихов, принципов произношения звуков, интонирования, динамики и других средств музыкальной выразительности.

Когда аналитический этап разбора произведения пройден, проговорены все нюансы исполнения и установлены первые коммуникативные связи, мы переходим непосредственно к проигрыванию и эстрадной подготовке произведения. На этом этапе ансамблсты «притираются» друг к другу, происходит так называемая, «сыгранность». Здесь появляются новые средства, которые обеспечивают лучший контакт музыкантов и выводят внутриансамблевую коммуникацию на новый уровень. Это невербальные средства коммуникации: жестикуляция, мимика, зрительный контакт и т.п.

Из вышеизложенного можно выделить такие основные составляющие внутриансамблевой музыкальной коммуникации:

- единство интерпретаторско-исполнительской концепции;
- технические средства воплощения выбранной концепции исполнения произведения;
- невербальные средства коммуникации между ансамблистами.

Общность взглядов на интерпретацию произведения, подобное музыкальное мышление, близкое ощущение течения музыкального времени, использование одинаковых средств выразительности играют важней-

шую роль в организации и установке внутриансамблевой музыкальной коммуникации. Основательно наложенная внутриансамблевая музыкальная коммуникация способствует качественному исполнению музыкального произведения, целостности звучания ансамбля, созданию эффекта единого организма, формирует «способность к творческой антиципации» [6, С. 36], помогает ансамблистам ощущать друг друга, понимать без слов, уверенное чувствовать себя на сцене.

Налаживание музыкантами прочной внутриансамблевой музыкальной коммуникации – должно быть одной из главных целей в ансамблевом исполнительстве.

Список литературы

1. Pocheprcov G. G. Teoriya kommunikacii.– M.: «Refl-buk», 2001.– 656 s.
2. Aristotel' Ritorika [per. s drevne-grech. N. N. Platonovo]. – Moskva: Izdatel'stvo AST, 2017. – 352 c.
3. Beregovaya E. N. Kul'tura i kommunikaciya: diskursy kul'turosozdaniya v Ukraine HHI v.– Institut kul'turologii Akademii iskusstv Ukrayiny.– Kiev, 2009.– 175 s.
4. Onufrienko G., Chernevich A. Termin kommunikaciya v ponyatijnom izmerenii i lingvisticheskem kontekste // Vestnik Nac. Universiteta «L'vovskaya politekhnika». – L'vov, 2010.– № 675.– S. 154–160.
5. Borev Yu. B. Estetika.– 3-e izd.– Moskva: Politizdat, 1981.– 399 s.
6. Isaev V. S. Puti dostizheniya kommunikativnogo edinstva ispolnitel'ej v processe raboty nad kamerno-vokal'nymi sochineniyami P. I. Chajkovskogo / Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii.– vyp. № 2 (65).– Krasnodar, 2017.– S. 32–37.
7. Malinkovskaya A. V. Fortepianno-ispolnitel'skoe intonirovanie. Istoricheskie ocherki: uchebnoe posobie dlya vuzov.– 2-e izd., ispr. i dop.– Moskva: Izdatel'stvo Yurajt, 2017.– 189 s.
8. Miroshnichenko A. Konspekt lekcij V. M. Ivko po kursu metodiki obucheniya igre na strunno-shchipkovykh instrumentah i teorii ispolnitel'stva: Kvalifikacionnaya rabota. – Doneck: Doneckaya gos. muz. akademiya imeni S. S. Prokof'eva, 2011.– 67 s.
9. Moskalenko V. G. Lekcii po muzykal'noj interpretacii: uchebnoe posobie.– K.: Klyaksa, 2013.– 272 s.
10. Nikolaevskaya Yu. V. Homo interpretatus v muzykal'nom iskusstve HH –nachala HHI vekov: monografiya. HNUM im. I. P. Kotlyarevskogo.– Har'kov: Fakt, 2020.– 576 s.

Информация об авторах

Елена Валерьевна Бурко, аспирант кафедры теории и истории музыкального исполнительства, Национальная музыкальная академия Украины им. П. И. Чайковского

Адрес: 01001, г. Киев, ул. Архитектора Городецкого 1–3/11

E-mail: elenav.burko@gmail.com; тел. +38 (044) 279-07-92

ORCID: 0000-0001-6907-3978

O. V. BURKO,¹¹ Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music

THE INTRA-ENSEMBLE MUSICAL COMMUNICATION IN A CHAMBER ENSEMBLE

Abstract

Objective: to consider the process of musical communication in a chamber ensemble, to identify the main components of intra-ensemble communication, to make a model of musical communication in an ensemble.

The methods: The work uses the historical method (to trace the evolution of the concept of "communication"); the systemic method is used for the holistic perception of the process of intra-ensemble musical communication, the study of internal and external relations; the abstraction method makes it possible to consider the features of intra-ensemble communication without specific musical examples; analytical, hermeneutic, interpretive and technological methods are used to identify the specifics of ensemble performance, to analyze interpretive and performance difficulties that arise in an ensemble, technical and non-verbal means of intra-ensemble communication.

Results: the definition of intra-ensemble musical communication is formulated, a model of intra-ensemble communication is proposed, the model of musical communication in the ensemble is based on the B. Asafiev's model. On the example of a chamber-instrumental duet, some features of musical communication between performers are considered, the main elements of the intra-ensemble musical communication are defined.

Scientific novelty: for the first time the definition of intra-ensemble musical communication was formulated; the necessity of introducing the concept of «intra-ensemble musical communication» into general scientific use is substantiated, the main components of intra-ensemble communication are indicated, the obligatory presence of which is a guarantee of high-quality ensemble performance.

Practical significance: The materials of the article can be used in courses in the theory and history of musical performance, pedagogical and concert practice of chamber instrumental art.

Keywords: ensemble performance, intra-ensemble musical communication, chamber ensemble, communication model.

Information about the authors

Olena Valeriivna Burko, Applicant of the Department of Theory and History of Music Performance Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music

Address: 01001, Kyiv, st. Architect Gorodetsky 1–3 / 11

E-mail: elenav.burko@gmail.com; tel.+38 (044) 279-07-92

ORCID: 0000-0001-6907-3978

БУРКО О. В.,¹

¹ Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського

ВНУТРІШНЬОАНСАМБЛЕВА МУЗИЧНА КОМУНІКАЦІЯ В КАМЕРНОМУ АНСАМБЛІ

Анотація

Мета дослідження: розглянути процес музичної комунікації всередині камерного ансамблю, виділити основні складові внутрішньоансамблевої комунікації, скласти модель музичної комунікації в ансамблі.

Методи дослідження: історичний метод дозволяє прослідкувати еволюцію поняття «комунікація»; системний метод використовується для цілісного сприйняття процесу внутрішньоансамблевої музичної комунікації, вивчення внутрішніх і зовнішніх зав'язків; метод абстрагування дає можливість розглянути особливості внутрішньоансамблевої комунікації без конкретних музичних прикладів; аналітичний, герменевтичний, інтерпретаційний і технологічний методи застосовуються для виявлення специфіки ансамблевого виконавства, аналізу інтерпретаторсько-виконавських труднощів, які виникають під час гри в ансамблі, технічних і невербальних засобів внутрішньоансамблевої комунікації.

Результати дослідження: сформульовано визначення внутрішньоансамблевої музичної комунікації, запропонована модель внутрішньоансамблевої комунікації. На основі моделі музичної комунікації Б. Асаф'єва побудована модель комунікації в ансамблі. На прикладі камерно-інструментального дуету розглянуті деякі особливості музичної комунікації між ансамблістами, виокремлені головні елементи, з яких складається внутрішньоансамблева комунікація.

Наукова новизна: вперше сформульовано визначення внутрішньоансамблевої музичної комунікації, обґрунтована необхідність введення поняття «внутрішньоансамблева музична комунікація» в загальнонауковий обіг, виділені основні компоненти внутрішньоансамблевої комунікації, обов'язкова наявність яких є запорукою високоякісного ансамблевого виконавства.

Практичне значення: матеріали статті можуть використовуватися в курсах теорії та історії музичного виконавства, педагогічній та концертній практиці камерно-інструментального мистецтва.

Ключові слова: ансамблеве виконавство, внутрішньоансамблева музична комунікація, камерний ансамбль, комунікативна модель.

Інформація про авторів

Бурко Олена Валеріївна, аспірант кафедри теорії та історії музичного виконавства, Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського

Адреса: 01001, м. Київ, вул. Архітектора Городецького 1–3/11

E-mail: elenav.burko@gmail.com; тел. +38 (044) 279-07-92

ORCID: 0000-0001-6907-3978

ВОСКОБОЙНИКОВ Я. В.,¹

¹ Харьковский Национальный Университет Искусств им. И. П. Котляревского, г. Харьков, Украина

МОДЕЛИРОВАНИЕ КЛАВЕСИННОГО ЗВУЧАНИЯ НА РОЯЛЕ: РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ МУЗЫКИ БАРОККО АЛЕКСАНДРОМ ТАРО

Аннотация. В статье рассматриваются основные принципы исполнения музыки французских клавесинистов на рояле на примере творчества современного французского пианиста Александра Таро в современном медиапространстве.

Цель исследования, систематизировать основные установки к продвижению исполнителя в современном медиапространстве, на примере дискографии Александра Таро посвященной музыке Барокко. Систематизировать основные приёмы исполнения музыки для клавесина Ж.-Ф. Рамо на примере музыкального альбома Александра Таро.

Ключевые слова: музыкальная репрезентация, диск, Гавот, Александр Таро, медиапространство, Ж.-Ф. Рамо, клавесинисты, моделирование.

Для цитирования: Воскобойников Я. В. Моделирование клавесинного звучания на рояле: Репрезентация музыки Барокко Александром Таро // European Journal of Arts, 2021, №3. – С. 40–48. DOI: <https://doi.org/10.29013/EJA-21-3-40-48>

Введение

«Рамо на Рояле?! Но никто не играет такую музыку французского клавесиниста начала XVIII века на современном рояле, конечно, во всяком случае, публично! Что ж, есть прецеденты – включая запись Марселя Мейер – и после этого компакт-диска Александра Таро, я надеюсь, их будет намного больше», – так прокомментировал журналист BBC Review Джон Армстронг выпуск в 2001 году диска Александра Таро с музыкой Ж.-Ф. Рамо [8]. Можно понять такое удивление автора аннотации: уже более ста лет успешно развивается практика исторически ориентированного исполнительства, которая сурово диктует правила воссоздания музыки прошлого, в том числе и композиторов эпохи Барокко, таких, как Ж. Ф. Рамо (1683–1764). Одним из непререкаемых максим сторонников «воскрешения» забытых опусов является требование их исполнения на инструментах старинных конструкций, то есть на клавесине. Однако сегодня в современном медиапространстве немало встречается дисков с музыкой клавесинистов, которые исполнены на рояле, так как это делает французский пианист Александр Таро (1968) – выпускник

Парижской консерватории по классу Кармен Такон-Девенат (ученицы Маргарет Лонг) [19].

Изложение основного материала. К 2021 году Александр Таро записал более сорока дисков музыки различных стилей и эпох, среди которых совершенно оригинальны и новы по своим концептам, оформлению, качеству и программе диски с музыкой композиторов-clavecinistes эпохи Барокко, исполненных на рояле. Первый компакт-диск – уже упомянутый – «Alexander Tharoud joue/ plays Rameau» (2001) [18] – альбом, который стал импульсом к последующим работам. В названии следующего диска – «tic toc choc Alexandre Tharoud joue Couperin» (2007) широко известная среди пианистов пьеса Ф. Куперена [17]; Новый диск – «baroque Alexandre Tharoud RAMEAU BACH COUPERIN» (2010) объединил предыдущие опыты. И, наконец, самый масштабный по концепту диск 2019 года «VERSALES», в котором рядом с музыкой Ж.-Ф. Рамо, Ж.-Б. Люли и Ф. Куперена произведения менее известных Роберта де Визе (исполненные на рояле), Жозефа Руайе, Жака Дюфли и Жана-Анри Д'Англебэра [20].

Чем руководствовался Александр Таро, записывая музыку, которая уже давно и успешно звучит на клавесине в исполнении Густава Леонхарда [14], Скотта Росса [15], записавшего чуть ли не все произведения Ж.-Ф. Рамо, Фредерика Хасса [12], Кеннета Гиберта [9] и других? Следует заметить, что этот репертуар был освоен пианистами уже со второй половины XIX века, когда, например, в Париже выпустили музыкальное наследие Ж.-Ф. Рамо в восемнадцати томах (1896–1924), и пианист Луи Дьемер (1843–1919) стал играть Ж.-Ф. Рамо на рояле на Всемирной выставке в Париже в 1899 году [6, 129–130]. Тогда вышедший из употребления клавесин даже не рассматривался как концертный инструмент. Перед современными же исполнителями стоит выбор: играть музыку Барокко на рояле или клавесине?

Сегодня Ж.-Ф. Рамо играют на фортепиано Александр Таро, Григорий Соколов, Робер Казадезюс,

продолжившие возрождение музыки клавесинистов в XX веке французской пианисткой Марсель Мейер, которая сделала первые публичные записи сочинений Ж.-Ф. Рамо и Ф. Куперена в 1940-х годах на рояле.

Диск Александра Таро “Alexander Tharoud joue/plays Rameau” 2001 года имеет подзаголовок “Nouvelles Suites de Pièces de clavecin 1728” («Новые Сюиты Пьес для клавесина 1728 года») (Рисунок 1.) и включает Четвертую Сюиту a-moll (28 мин. 41 с.), Пятую Сюиту G-dur (26 мин. 30 с.), а завершает альбом – “Homage Rameau” – пьесы К. Дебюсси. «Вы уходите от записи этих двух полных сюит с большим уважением к музыкальности и техническим возможностям молодого француза, и с еще большим уважением к воображению Рамо и его гармоническим изобретениям, какие в точности такие, какими они должны быть. Добавление “Hommage à Rameau” Дебюсси на бис – тоже неплохой штрих», – заметил в аннотации к диску Джон Армстронг.

JEAN-PHILIPPE RAMBOU
(1683-1764)

“Nouvelles Suites”
[Nouvelles suites de Pièces de clavecin], 1728

Suite en La / in A

- 1. Allemande (6'00) - 2. Courante (4'43)
- 3. Sarabande (3'07) - 4. Les Trois Mains (4'10)
- 5. La Fanfarinette (2'46) - 6. La Triomphante (1'32)
- 7. Gavotte (1'12) - 8. 1^{er} double de la Gavotte (0'52)
- 9. 2^{me} double (0'51) - 10. 3^{me} double (0'55)
- 11. 4^{me} double (0'50) - 12. 5^{me} double (0'49)
- 13. 6^{me} double (0'54)

Suite en Sol / in G

- 14. Les Tricotets. Rondeau (1'40) - 15. L'Indifférente (1'41)
- 16. Menuet - Deuxième menuet (2'55) - 17. La Poule (5'47)
- 18. Les Triolets (3'28) - 19. Les Sauvages (1'45)
- 20. L'Enharmonique (6'32) - 21. L'Égyptienne (2'42)

CLAUDE DEBUSSY (1862-1918)

22. Hommage à Rameau (6'39)

Alexandre Tharaud, piano Steinway

Rameau • Nouvelles Suites • Alexandre Tharaud • HMC 901754


7 94881 65022 4

HMC 901754
DDD
TOTAL TIME: 62'56
HM 90

Rameau au piano ?

Jusqu'à une date avancée, les pianistes n'osaient plus jouer le répertoire français de clavecin : la pertinence des exécutions “authentiques” sur instruments originaux avait fini par imposer de nouveaux interprètes – et l'on avait définitivement conclu que cette musique n'était pas adaptée aux pianos actuels... L'entreprise d'Alexandre Tharaud est aussi courageuse qu'originale : l'homme doit autant aux légendaires enregistrements de Marcelle Meyer qu'aux interprétations d'aujourd'hui sur le clavecin. Travail, humilité, désir de ciselier tous les contours poétiques de cette musique : le jeune pianiste a pris le temps d'assimiler le formidable legs des “baroques” sans renier pour autant ses origines ni son jeu. A découvrir !

Rameau on the piano?

Until very recently pianists no longer dared play the French harpsichord repertoire: the pertinence of the “authentic” performances on period instruments by new artists had established their claims – and we had decided once and for all that this music was unsuited to today's pianos... Hence Alexandre Tharaud's approach is both brave and original: this young man is equally indebted to the legendary recordings of Marcelle Meyer and to current interpretations on the harpsichord. Hard work, humility, the urge to carve out all the poetic contours of this marvellous music: Tharaud has taken the time to assimilate the tremendous contribution of the “Baroque movement”, yet without repudiating his origins nor his own style of playing. A real discovery!

Rameau • Nouvelles Suites • Alexandre Tharaud • HMC 901754

harmonia mundi s.a.
Mas de Vert, 13200 Arles © 2001
Made in Germany


Рисунок 1. Обратная сторона коробки диска Александра Таро 2001 года «Alexander Tharoud joue/plays Rameau» [11]

Такой оригинальный диск с программой для клавесина, записанной на «Steinway», естественно, интересует, оставляя загадку, которую можно открыть, прослушав диск. Автор аннотации предлагает свою версию: «До недавнего времени пианисты больше не осмеливались играть репертуар французских клавесинистов: актуализация новых исполнений определенно привела нас к выводу, что эта музыка не подходит для современного фортепиано ... Подход Александра Таро столь же смелый, сколь и оригинальный: он обязан как легендарным записям Марселя Мейера, так и современным интерпретациям на клавесине. Работа, скромность, желание выразить все поэтические контуры этой музыки: молодой пианист отвел огромное количество времени, чтобы поднять грозное наследие “барокко”, не противореча собственной индивидуальности и своим приемам игры» [11].

Особое внимание в программе диска вызывают отдельно выписанные с хронометражем номера дублей Гавота из Сюиты а-моль, (Рисунок 1) которые становятся такими же по значимости, как и части сюиты: Alemande, Courante, Sarabande, Les Trois Mains, La Fanfarinette, La Triomphante. То есть уже на обложке диска А. Таро определяет значимость и индивидуальность каждого дубля Гавота разделяя их между собой.

Опыт успешной презентации Александра Таро музыки Ж.-Ф. Рамо в медиапространстве стал стартовой точкой, которая вывела его на большую сцену. В книге «Montrez-moi vos mains» А. Таро пишет: «Уверенность вернулась после выпуска моего диска с Рамо, посыпались просьбы о сольных концертах. Отчасти я отложил камерную музыку, чтобы сосредоточиться на сольных выступлениях и концертах» [21, 130]. В промежутке между двумя дисками с музыкой клавессинистов 2001 и 2007 года Александр Таро не переставал играть музыку Барокко, перенося музыку клавесинистов со студии на концертную эстраду. «Как только я закончил запись Рамо, я уже с нетерпением ждал продолжения моей работы над французской музыкой Барокко. Теперь, наконец, я смог это сделать... Тем временем я записал Равеля, Баха и Шопена, три композитора, которые по-своему очень близки к Куперену (сама Ванда Ландовска назвала Шопена Купереном девятнадцатого века). Прошедшие годы дали мне возможность часто исполнять этот репертуар публично» – сообщил Александр Таро в интервью к следующему диску с музыкой Ф. Куперена. Также Александр Таро отметил «в пьесе Muséte de Taverni, которую могут играть несколь-

ко исполнителей одновременно, я имел удовольствие сыграть один, увеличив количество партий, записав и совместив их вместе» [9]. Использование техники звукозаписи, совмещения дорожек, то что невозможно в записи Live в концертном исполнении – современный способ создания презентации высокого качества.

Какую задачу ставил для себя Таро записывая первый «барочный диск»? Он собирался не просто вернуть музыку Рамо на большую сцену, как это уже делали многие пианисты до него в XIX – XX веке, буквально подражая звучанию клавесина, уделяя внимание штрихам, основанным на артикуляции и специфическом туще, характерной исполнителям-clavecinistам, или же поиска блестящего отрывистого тембра в звуке рояля. Александр Таро не только учёл данный опыт своих предшественников, не нарушил, а расширил границы трактовки нотного текста.

Чтобы подробнее осветить приемы моделирования клавесинного звучания на рояле, обратимся к исполнительской версии популярного, как сегодня, так и в XIX веке среди пианистов и клавесинистов произведения – Гавоту из Четвертой Сюиты а-моль Ж.-Ф. Рамо.

Гавот – это танец, проецирующий основные образы светской жизни при дворе Людовика XV, а также танец, который двумя столетиями позднее нашел неклассицистское преломление в творчестве композиторов XX века, например, у С. Прокофьева в Первой симфонии.

Гавот из Четвертой Сюиты а-моль – это тема с дублями, которые воплощают бесконечные повторы танцев в Версальском Дворце времен Людовика XV. Жана Малиньон в книге 1960 года о Ж.-Ф. Рамо цитирует определение этой музыки французского писателя Г. Миго: «Рамо – это звучащий Версаль» [3, 6]. Вместе с тем биограф композитора отмечает и альтернативный придворному искусству характер музыки Ж. Ф. Рамо. Жан Малиньон пишет: «Гавот с вариациями легко может стать излюбленным коньком для виртуозов. Его квадратная тема под украшениями в версальском вкусе сохранила несгибаемую прямоту народной песни, дошедшей до нас из глубины нашего средневековья. Это впечатление усиливается третьим, пятым и шестым дублями, в то время как три другие вариации, более артистически обработанные, привносят черты воздушной лёгкости (вторая), таинственности (третья, самая прекрасная) и причудливой фантазии (четвертая)» [3, 25–26].

Во второй половине XIX веке в связи с возрождением музыки Барокко одна за одной начали появляться исполнительские трактовки Гавота, а с ними редакции, в которых очевидна была попытка приоткрыть завесу тайн орнамента (мелизматики) клавесинной

музыки. Если взять первые восемь тактов из темы Гавота Четвертой сюиты а-моль, можно проследить эволюцию расшифровки орнамента, которая происходила по отношению к уртексту.



Рисунок 1. Уртекст

В современной исполнительской практике произведения Ж.-Ф. Рамо принято играть по уртексту, используя знания, полученные от педагога или взятые из старинных трактатов клавесинистов (как, например, Ф. Куперен «Искусство игры на клавесине») [4]. Свою исполнительскую версию уртекста играют Марсель Мейер и Александр Таро, не используя существующие редакции. Однако некоторые редакции

могут быть полезны начинающим исполнителям, поскольку отличаются умеренной расшифровкой орнамента, в которой выписаны лишь выходы из трелей, но без подробной ритмической расшифровки, что при абсолютно ровном, без агогических отклонений исполнении может быть истолковано неверно. Примером может послужить редакция Вильгельмины Клаусс-Шарвади.



Рисунок 2. Редакция Вильгельмины Клаусс-Шарвади. Издатель: Бартольф Зенфф, Лейпциг (1874 г.)



Рисунок 3. Ернст Пауэр, редакция 1876 г., издательство Alte meister

В редакции Ернста Пауера указание на расшифровку и вообще на определённый орнамент отсутствует, по такой редакции может играть лишь опыт-

ный исполнитель барочного текста, который знает где и в какой момент может быть использован тот или иной орнамент.



Рисунок 4. Редакция Теодора Лешетицкого, 1882 г.

И наконец, в редакции Теодора Лешетицкого – расшифровка орнамента излишне подробна, оставляя минимум свободы в исполнении.

Данные редакции – результат концертного исполнения Гавота в XIX веке, в которых наблюдаются явные попытки максимально разукрасить текст, исполнить его просто как фортепианную миниатюру, как будто «нечего играть», и в которой естественных выразительных средств как будто недостаточно. Образ исполнения Гавота 80-х годов XIX века охарактеризовал итальянский писатель Габриэле Д'Аннунцио в книге «Наслаждение», назвав его «Гавотом желтых дам»: «Его пляшут с юными, одетыми в розовое, несколько ленивыми кавалерами какие-то белокурые дамы. Уже не молодые, но только что вышедшие из юношеского возраста, одетые в бледный шелк цвета желтой хризантемы. Кавалеры

носят в сердцах образы других, более красивых женщин. Они пляшут Гавот в слишком просторном зале с зеркалами вдоль стен, и пляшут его на полу из амаранта и кедра. Под большой хрустальной люстрой, где свечи готовы дрогнуть, но никогда не догорают. На несколько увядших устах дам играют слабые, но неизгладимые улыбки, и в глазах у кавалеров беспредельная скуча, и часы с маятником показывают всегда один и тот же час, и зеркала повторяют, повторяют и повторяют вечно одни и те же движения. И Гавот продолжается. Продолжается. Продолжается. Вечно нежный. Вечно медленный. Вечно ровный, вековой, как кара» [2].

В 2001 году Александр Таро предложил иную трактовку Гавота Ж.-Ф Рамо. Созданная им медиа-репрезентация¹ воссоздает дух времени, в котором

¹ «Репрезентация – понятие, заимствованное из эстетики: произведения искусства, картина либо скульптура, нередко предлагают нам репрезентацию части реальности» [1, 138].

Гавот звучал. Моделируя клавесинное звучание на рояле, Александро Таро:

- не играет на рояле медленнее, чем позволяет клавесин, за счет педали на рояле, т.о. не попадая в ловушку чрезмерной компенсации, и например, в Сарабанде из Сюиты а-моль Ж.-Ф. Рамо Таро никогда не играет слишком медленно: дух оригинала все же присутствует в звучной красоте его «Steinway» [8].

- избегает плотного звучания присущего звучности произведений композиторов романтиков, но не злоупотребляет и легковесным тушем, т.к. барочная музыка требует предельной речевой артикуляции non legato, звучание не staccato и не legato, а некий стилистически промежуточный вариант, когда звук немного укорачивается, дабы уйти от полной вокализации, однако, в показе темы Гавота (1–24 тт.) использует вокальную артикуляцию, т.к. музыке присущ декламационный тон.

- отводит акустическую роль педали, т.е. придает звучанию поле резонирования, уподобляя звучание инструменту в акустике дворцового зала или же инструменту, который принимает на себя роль резонирования бездемферного звучания клавесинного корпуса. Педалью Таро пользуется очень расчетливо в области звучания одной гармонии, т.е. обязательно избегает гармонических наслоений, звучание становится ясным, а в мануальных контрастных пластиках – прозрачным.

- «орнаменты, трели и дополнительные ноты, частично используются для того, чтобы продлить ноту, подчеркнуть ее или придать ей определенный оттенок, а на фортепиано это можно сделать естественной педалью и динамическим диапазоном инструмента. Орнамент должен быть другим, более светлым, чтобы не казаться грубым или чрезмерно подчеркнутым» [8]. Но при этом, точно высчитанная и выстроенная во времени агогика в управлении между звуками, украшенными орнаментом, может быть в меру свободной, придавая игре импровизационность.

Выводы. Каждый новый выпущенный и опубликованный диск Александра Таро сразу же имеет выход в медиа-пространство и доступен публике несознательно большей, нежели может вместить концертный зал. За каждым выпуском диска Александра Таро следуют концерты, как естественная потребность публики услышать исполнение понравившихся произведений при прослушивании альбома. Номера альбома, которые более всех снискали успех, публикуются отдельной записью с красочной и информативной видеопрезентацией. До появления технологий звукозаписи путь к публичной презентации музыкального текста следовал через сцену. Сегодня же презентация в интернет-пространстве является пусковым механизмом, который открывает концертную карьеру. Современным импресарио исполнителя становятся звукорежиссер и лейбл звукозаписывающей студии. Диски Александра Таро с музыкой клавесинистов (2001, 2007 и 2010) были записаны одной звукозаписывающей компанией Harmonia Mundi – как гарантия постоянного качества в работе с репертуаром одного стиля.

В наше время на рояле можно играть произведения клавесинистов как концертную фортепианную миниатюру, продолжая традиции XIX века, или исполнять, подражая клавесинному звучанию, тем самым делая искаженную копию исполнений известных клавесинистов, Александр Таро предлагает иной путь – дать сочинению современную презентацию, в которой будут воплощены в реальность при помощи звучания рояля, стилистически верного тушем, динамики, агогики, фразировки и артикуляции образы эпохи, идеи композитора, дух времени не нарушающие, а раскрывающие потенциал музыкального текста.

Открыть Рамо можно через новое инструментальное преломление звучания, через аккуратное добавление выразительных средств нового инструмента, сохраняя при этом представление эпохи и стиля. Так что же, возможен ли Рамо на рояле? Однозначно – да!

Список литературы

1. Ankersmit F. R. Politicheskaya reprezentaciya. Moskva: izdatel'skij dom Vysshej shkoly ekonomki, 2012.– 288 s.
2. D'Annuncio G. «Naslazhdenie». [Electronic resource] URL: <https://booksonline.com.ua/view.php?book=48173>. (Access date 15/12/2020).
3. Malin'on Zh. Zhan-Filipp Ramo. –Leningrad: Muzyka, 1983.– 124 s.
4. Kuperen F. Iskusstvo igry na klavesine. – Moskva: Muzyka, 1973.– 152 s.
5. Lobanova M. N. Zapadnoevropejskoe muzykal'noe barokko: problemy estetiki i poetiki. – Moskva: Muzyka, 1994.– 320 s.

6. Shekalov V.A. Vozrozhdenie starinnoj muzyki i klavesina v HIH veke. [Electronic resource] URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/vozrozhdenie-starinnoy-muzyki-i-klavesina-v-xix-veke/viewer/> (Access date 05/06/2021).
7. Fomenko Nataliya. Stylus phantasticus v zahidnoevropejskomu klavirnomu mistectvi HVII–XVIII stolit'. Dis. ... kand. mistectvoznavstva 17.00.03 – Kiiv: NMAU im. P.I. Chajkov'kogo, 2021.– 281 s.
8. Armstrong J. Alexandre Tharoud Nouvelles Suites. BBC Review. [Electronic resource] URL: <https://www.bbc.co.uk/music/reviews/zrgb/> (Access date 15/06/2021).
9. Dauce S. The performer's point of view. [Electronic resource] URL: <https://www.discogs.com/ru/Couperin-Alexandre-Tharaud-Tic-Toc-Choc/release/3976644/image/SW1hZ2U6MjY5ODU2MjM=/> (Access date 28/01/2021).
10. Gilbert K. Rameau – Works for Harpsichord. [Electronic resource] URL: <https://www.youtube.com/watch?v=87gjwRr5WRk> (Access date 25/05/2021).
11. Girardi C. Rameau on the piano? [Electronic resource] URL: <https://www.discogs.com/ru/Rameau-Alexandre-Tharaud-Joue-Plays-Rameau-Nouvelles-Suites/release/8444518/image/SW1hZ2U6MjY5NzUzOTY=/> (Access date 14/01/2021).
12. Harari J., Armstrong G. Marcelle Meyer (Piano). [Electronic resource] URL: [https://www.bach-cantatas.com/Bio/Meyer-Marcelle.htm/](https://www.bach-cantatas.com/Bio/Meyer-Marcelle.htm) (Access date 10/04/2021).
13. Hass F. Rameau – Suite A-minor 1728 [Electronic resource] URL: <https://www.youtube.com/watch?v=NK3-URQntcg/> (Access date 12/06/2021).
14. Leonhardt G. J. P. Rameau: Pièce de clavecin en concerts. [Electronic resource] URL: <https://www.youtube.com/watch?v=7WoT4bgO-OU/> (Access date 18/06/2021).
15. Meyer M. Rameau Gavotte avec ses doubles. [Electronic resource] URL: <https://www.youtube.com/watch?v=7PKAFOhVZ4Q/> (Access date 8/02/2021).
16. Ross S. Rameau – Complete Works for Harpsichord. [Electronic resource] URL: <https://www.youtube.com/watch?v=GRPYpjLP9qA/> (Access date 16/06/2021).
17. Tharaud A. Alexandre Tharaud plays François Couperin. [Electronic resource] URL: <https://www.youtube.com/watch?v=pptuu4WzjoI/> (Access date 19/03/2021).
18. Tharaud A. Jean-Philippe Rameau: Nouvelles Suites. [Electronic resource] URL: <https://www.youtube.com/watch?v=nYFJPXr1YzA&t=102s/> (Access date 10/11/2020).
19. Tharaud A. Pianiste français. [Electronic resource] URL: <https://www.francemusique.fr/personne/alexandre-tharaud/> (Access date 14/03/2021).
20. Tharaud A. Premier livre de pièces de clavecin, RCT 1: I. Prélude. [Electronic resource] URL: https://www.youtube.com/watch?v=snKVpvw_ycQ&list=OLAK5uy_nChvE5GyjJ2IMA9utaMvVeClrWufwgZHo/ (Access date 18/02/2021).
21. Tharaud A. Montrez-moi vos mains. – Paris: Bernard Grasset, 2017. – 224 p.

Информация об авторе

Воскобойников Яков Владимирович, аспирант II года обучения кафедры «теории музыки», концертмейстер кафедры «сольного пения и оперной подготовки», Харьковского Национального Университета Искусств им. И. П. Котляревского.

Адрес: 62459, Харьковская обл., Харьковский р-н, пр. Научный, 26/18

E-mail: yakov.voskoboinikov@gmail.com: Тел.: +380671973359

ORCID: 0000-0003-4637-3104

Y. V. VOSKOBOINIKOV,¹¹ Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotliarevsky, Kharkiv, Ukraine

MODELING A HARPSICHORD SOUND ON A GRAND PIANO: A REPRESENTATION OF BAROQUE MUSIC BY ALEXANDER THAROUD

Abstract. In the article the basic principles of performing music of French harpsichordists on a grand piano are observed on the example of the work of the modern French pianist Alexander Tharoud in the up to date media space.

The purpose of the study is to systematize the main attitudes towards the advancement of the performer in the modern media space, using the example of Alexander Tarot's discography dedicated to Baroque music. To systematize the main methods of playing music for a harpsichord by J.-F. Rameau on the example of the music album by Alexander Tharoud.

Keywords: musical representation, disc, Gavotte, Alexander Tharoud, media space, J.-F. Rameau, harpsichordist, modeling.

Information about the author

Yakiv V. Voskoboinikov, a postgraduate student of the Department of Music Theory, a concertmaster of the Department of Solo Singing and Opera Training of the Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotliarevskyi. Address: 18/26, Gogolya street, 62459, Visokiy settlement, Kharkiv, province, Ukraine
E-mail: yakov.voskoboinikov@gmail.com; tel: +380671973359
ORCID: 0000-0003-4637-3104

ВОСКОБОЙНІКОВ Я. В.,¹¹ Харківський Національний Університет Мистецтв ім. І. П. Котляревського, Харків, Україна

МОДУЛЮВАННЯ КЛАВЕСИННОГО ЗВУЧАННЯ НА РОЯЛІ: РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ МУЗИКИ БАРОКО ОЛЕКСАНДРОМ ТАРО

Анотація

У статті розглядаються основні принципи виконання музики французьких клавесиністів на роялі на прикладі творчості сучасного французького піаніста Олександра Таро у сучасному медіапросторі.

Мета дослідження, систематизувати основні установки до просування виконавця у сучасному медіапросторі, на прикладі дискоографії присвяченої музиці Бароко. Систематизувати основні прийоми виконання музики для клавесина Ж.-Ф. Рамо на прикладі музичного альбому Олександра Таро.

Ключові слова: музична презентація, диск, Гавот, Олександр Таро, медіапростір, Ж.-Ф. Рамо, клавесиністи, модулювання.

Інформація про авторів

Воскобойніков Яків Володимирович, Воскобойніков Яків Володимирович, аспірант II року навчання кафедри «теорії музики», концертмейстер кафедри «сольного співу та оперної підготовки» Харківського Національного Університету Мистецтв ім. І. П. Котляревського.

Адреса: 62459, Харківська обл., Харківський р-н, пр. Науковий, 26/18

E-mail: yakov.voskoboinikov@gmail.com; тел. +380671973359

ORCID: 0000-0003-4637-3104

ДЗИЗИНСКАЯ Н.А.,¹

¹ Национальная музыкальная академия Украины имени П. И. Чайковского, Киев, Украина

СОНАТА ДЛЯ СКРИПКИ И ФОРТЕПИАНО МИ МИНОР Б. БАРТОКА В КОНТЕКСТЕ ТЕНДЕНЦИЙ РАННЕГО ТВОРЧЕСТВА КОМПОЗИТОРА

Аннотация

Цель исследования – выявить индивидуальные черты сонаты для скрипки и фортепиано ми минор Б. Бартока в свете тенденций раннего творчества композитора.

Методы исследования. В ходе исследования используются следующие методы: структурно-функциональный, интонационно-драматургический и семантический – для всестороннего анализа сонаты для скрипки и фортепиано ми минор.

Результаты исследования. В результате исследования жанровых, композиционно-драматургических и стилистических особенностей сонаты для скрипки и фортепиано ми минор Б. Бартока были обнаружены как традиционные, так и новаторские приемы композиторского письма. Более всего следование традициям ощущимо в формообразовании – ориентация на устойчивый трехчастный цикл с соответствующими функциями и формами частей. Однако в трактовке привычных композиционных схем проявляются уже индивидуальные моменты, например, двухтемность главной партии. Индивидуальные очертания традиционным структурам придает и влияние импровизационного начала. В соотношении инструментов Барток последовательно стремится придерживаться свойственного камерной сонате равноправия партий. Наибольшим своеобразием отмечена тематическая сфера сонаты, связанная с национальными истоками. В рассматриваемой скрипичной сонате апелляция к стилю вербункош ощущима в опоре на дважды гармонический минор, в использовании кадансов с предъемами и мелизматических украшений, в пунктирно-синкопированных ритмах и имитации игры на цимбалах. Влияние венгерской народной музыки прослеживается также в чередовании импровизационных и танцевальных эпизодов, напоминающих сопоставление *Lassan* и *Friska* в чардаше (первая и вторая вариации во второй части, вторая и третья части цикла). Вместе с тем, национальный тематизм пока соседствует в сонате Бартока со стилевыми воздействиями Р. Шумана, И. Брамса, Ф. Листа, Р. Вагнера.

Научная новизна обусловлена недостаточной изученностью раннего творчества Б. Бартока, исследование его сонаты для скрипки и фортепиано ми минор дает возможность проследить становление стиля композитора в сфере скрипичной музыки.

Практическое значение статьи заключается в возможности использования ее материалов в курсах истории зарубежной музыки, анализа музыкальных произведений, а также в практической деятельности исполнителей.

Ключевые слова: скрипичная соната, раннее творчество Б. Бартока, музыка первой половины XX века, национальные истоки.

Для цитирования: Дзизинская Н.А. Соната для скрипки и фортепиано Ми минор Б. Бартока в контексте тенденций раннего творчества композитора // European Journal of Arts, 2021, №3. – С. 49–56. DOI: <https://doi.org/10.29013/EJA-21-3-49-56>

Введение. Раннее скрипичное творчество Бейлы Бартока постигла сложная судьба: многие произведения не были напечатаны, другие же вообще утеряны. Однако изучение тех немногочисленных опу-

сов, которые сохранились, является крайне важным, поскольку дает возможность выявить истоки стиля композитора и понять пути, которые привели к появлению его зрелых скрипичных шедевров.

Этапным произведением раннего периода творчества Бартока является скрипичная соната *ми минор*. Молодой композитор писал ее, будучи студентом последнего курса Музыкальной академии: вначале были созданы первая и третья части, несколькими месяцами позже дописана вторая. Известно, что финал сонаты Барток сыграл на концерте академии 8 июня 1903 года вместе со скрипачом Шандором Кесеги (*Sándor Kőszegi*). Полностью соната была исполнена автором и Эне Хубай (*Jenő Hubay*) на концерте 25 января 1904 года в Будапеште, второе исполнение состоялось 3 февраля 1904 года в Вене, а третью – в 1905 году в Париже на конкурсе А. Рубинштейна. Однако опубликована соната была лишь в 1960-е годы по инициативе бельгийского исследователя Дениса Дилле (*Denijs Dille*): в качестве приложения к журналу *Documenta Bartókiana* были напечатаны вначале первая и вторая части (1964), затем – третья (1965). Как самостоятельное издание соната увидела свет в 1968 году в *Editio Musica, Budapest*, при этом Д. Дилле учел все внесенные Бартоком изменения, аранжировку же партии скрипки сделал Андре Гертлер (*André Gertler*).

Долгое время соната *ми минор* практически не привлекала внимания исследователей. Краткий анализ данного сочинения содержится в книгах Д. Дилле (1974) [10] и Г. Вайс-Айгнера (*Günter Weiss-Aigner*) (1970) [11]. В монографиях советских музыколов – И. Мартынова (1969) [3] и И. Нестьева (1969) [4] – упоминается лишь факт ее написания. И только в работах нового, XXI столетия можно найти сведения об истории создания этой ранней сонаты Бартока и определенные аналитические наблюдения. Так, в фундаментальной монографии Дэвида Купера (*David Cooper*) (2015) [7] дается общая характеристика произведения и указывается на ощущимые стилистические влияния. Отдельная глава посвящена сонате в диссертации венгерского исследователя Сабо Балаша (*Szabó Balázs*) (2015) [6]: среди прочих здесь освещаются вопросы, связанные с имеющимися автографами, публикациями и аудиозаписями.

Цель данной статьи – выявить индивидуальные черты сонаты для скрипки и фортепиано *ми минор* Б. Бартока в свете тенденций раннего творчества композитора.

Изложение основного материала. Исследователи отмечают, что период, к которому принадлежит соната *ми минор*, связан с окончательным осознанием Бартоком собственной венгерской идентичности, со

стремлением к «мадьяризации» как своей музыки, так и повседневной жизни. Из Автобиографии [1] и писем композитора [2] мы узнаем, в частности, о его отношении к венгерскому языку: он принципиально разговаривал на венгерском – даже с теми, кто обращался к нему на немецком, и требовал того же от своей матери – немки по происхождению. В письме к ней от 8 сентября 1903 года Барток эмоционально призывает: «Распространяйте и пропагандируйте венгерский язык словом, делом, речью!» [2, 54]. Именно патриотические идеи направили его внимание на изучение народной музыки, и первыми произведениями, которые определили формирование так называемого *Style hongrois* в творчестве Бартока, стали, по мнению Д. Купера, песня «Вечер», четыре фортепианные пьесы, симфоническая поэма «Кошут» и соната для скрипки и фортепиано *ми минор* [7, С. 23]. В этих ранних произведениях «венгерское» для Бартока ассоциируется с инструментально-танцевальной манерой «вербункош», считавшейся на протяжении XIX века символом души Венгрии.

Соната *ми минор* имеет типичное для классических образцов жанра циклическое строение: три ее части контрастируют по темповыми показателям (*Allegro moderato – Andante – Vivace*) и образуют вполне «нормативный» тональный план (*ми минор – ля минор – ми минор*). Традиционны и формы отдельных частей: сонатная первая, вариационная вторая и рондо-сонатная третья. Говорить об образном контрасте как о принципе соотношения частей невозможно, ведь каждая из них содержит различные, порой контрастные образы, формирующие драматургию цикла в целом.

Очертания сонатной формы первой части корректируются ремаркой «*molto rubato*», стоящей в скобках после обозначения темпа. Главная партия состоит из двух тематических элементов. Первый, «мадьярский», элемент в дважды гармоническом миноре проходит в партии фортепиано. Интересно сочетание мелодической статики с динамичностью ритмического развития: звуковысотная линия ограничена диапазоном квинты и включает повторяющиеся интонационные обороты, одновременно ритмическая организация темы подчиняется идеи постепенного дробления длительностей – от половинных нот к шестнадцатым. Тихая динамика, выдержанная на протяжении всего 10-тактного построения, ремарка *dolce*, «сухие» аккорды скрипки на слабых долях такта, с одной стороны, и импульсивные всплески мелодической и ритми-

ческой энергии, с другой, создают впечатление скрытой страсти, которая в любой момент может вырваться наружу. Ритмическая же капризность темы, вместе с фактурной пестротой изложения, придают звучанию определенную импровизационность. Второй элемент главной партии (т. 10), экспонируемый скрипкой, представляет собой распевную мелодию широкого дыхания, лишенную выраженной национальной специфики. Д. Купер видит в этой теме следы шумановских воздействий и даже указывает на вероятные источники – «Проклятое место» и «Вещая птица» из фортепианного цикла «Лесные сцены» [7, С. 35].

Побочная партия (т. 51) звучит «игриво» и воздушно. Тема в партии скрипки наполнена пунктирными ритмами, игрой высоких и низких ступеней, композитор выписывает ремарку *leggiero*, чтобы подчеркнуть легкость звучания. С т. 60 возникает т.н. «прорыв» в побочной партии: воздушная скерцозность нарушается резко акцентированными двухоктавными скачками, диалогическими перекличками и энергичными трелями в партии скрипки, которые наслаждаются на бурные тираты фортепиано. Важно, что весь эпизод «прорыва» базируется на доминантовом органном пункте, который усиливает гармоническое напряжение. Поэтому долгожданное разрешение в тонику побочной тональности, которое совпадает с возвращением второго тематического элемента главной партии (т. 75), воспринимается как кульминация и итог всего экспозиционного раздела сонатной формы.

Разработка (т. 81) объединяет элементы различных тем. Так, в первом разделе композитор работает поочередно с обоими элементами главной партии, подвергая их тональным и фактурно-регистровым видоизменениям. Динамичность развития усиливается благодаря приемам имитационной полифонии, использование которых достигает кульминационной точки во втором разделе разработки – фугато. Д. Купер указывает на параллель между этим эпизодом скрипичной сонаты Бартока и фугато из сонаты *си минор* Ф. Листа. Ядро темы фугато, так же как у Листа, здесь образует начальный оборот главной партии (т. 120–121), а развертывание представляет собой гаммообразное мелодическое движение, опирающееся на интервал уменьшенной септимы (т. 122–123). Второй элемент темы фуги становится источником длядержанного противосложения. Драматурическое развитие внутри фугато имеет нарастающий вектор: от низкого регистра – к высокому, от медлен-

ного темпа – к более быстрому (*Più vivo* – т. 136), от ***pp*** через ***p*** и ***mf*** к ***f*** и ***ff***, от полифонической фактуры к гомофонно-гармонической и аккордовой.

Реприза начинается на гребне разработочного развития – как его вершина и разрешение напряжения одновременно, стирая таким образом границу между этими разделами сонатной формы. Первая часть репризы значительно сокращена, в ней, как кубики, перемешаны отдельные фрагменты предыдущих этапов развития: первый тематический элемент главной партии, его вариант из связующей партии, мелодический оборот из кульминации фугато, фортепианные пассажи параллельными терциями с последующим нисходящим хроматическим движением. Следует обратить внимание на тот факт, что в момент изложения главной темы у фортепиано (и наоборот) партия другого инструмента содержит интонационно выразительные элементы. Такую активизацию голосов, стремление к их самостоятельности можно рассматривать как непосредственное влияние предыдущего фугато, и эта тенденция будет усиливаться в дальнейшем творчестве венгерского мастера.

Побочная партия, в отличие от главной, в репризе практически не меняется. Единственное отличие (кроме тональности) – расширение второго элемента главной партии, который в экспозиции присоединялся к побочной и выполнял функцию заключения. Второе проведение этого мотива (т. 203) воспринимается как кода: тема звучит на *piano* у скрипки на фоне тонического органного пункта и ряда plagальных каденций в партии фортепиано. Такое небольшое лирическое «послесловие» в первой части сонатно-симфонического цикла станет важной деталью зрелого стиля Бартока.

Вторая часть – *Andante* – написана в вариационной форме: тема, пять вариаций и возвращение темы в виде, близком к первоначальному, выполняющее функцию коды. Тема состоит из двух элементов. Первый элемент (т. 1) – очень медленная, печальная мелодия, напоминающая траурное шествие. Второй элемент (т. 9) – более экспрессивный, начальная сдержанность уступает здесь место эмоциональной открытости: преимущественно нисходящее движение раз за разом прерывается восходящими «всплесками», которые, однако, не в состоянии преодолеть намеченное «падение» мелодии к исходному «ля» малой октавы. Тембровое решение темы свидетельствует о стремлении Бартока к равновесию между двумя инструментальными партиями: каждый элемент темы поочередно излагается скрипкой и фор-

тепиано, причем скрипка ведет тему самостоятель- но, без поддержки фортепиано, что довольно редко встречается в камерно-ансамблевой музыке. «Ученический» почерк юного автора проявляется в строгой «квадратности» синтаксических построений и в попытке гармонизировать натурально-ладовую мелодию согласно «классическим» правилам.

Пять вариаций существенно контрастируют друг другу и выявляют каждый раз новые грани исходной темы. В первой вариации (т. 33) (*molto rubato*) на передний план выдвигается импровизационное начало, которое, вместе с «мадьярским» комплексом выразительных средств, направлено на воспроизведение представлений о музенировании цыганских ансамблей. Мелодия сосредоточена в партии скрипки, у фортепиано же на протяжении всей темы звучат фигурации в дважды гармоническом миноре, имитирующие игру на цимбалах.

Во второй вариации (т. 65) (*poco a poco più vivo*) двухтактные мотивы превращаются в трехтактные, готовя слушателя к изменению метра в следующей, третьей, вариации. Синкопированный ритм и «упрощенная» гомофонно-гармоническая фактура подчеркивают танцевальность, напоминая венгерский стиль вербункош. Эти ассоциации усиливает образное и жанровое сопоставления двух первых вариаций: неспешный импровизационный рассказ сказителя, что напоминает *Lassan*, и более быстрое танцевальное движение, апеллирующее к *Friska*.

В третьей вариации (т. 113) тема приобретает величественное звучание (*Poco maestoso*): динамика *f*, плотная аккордовая фактура фортепиано, охватывающая пятиоктавный диапазон, октавное и секстовое «утолщение» мелодии в партии скрипки. Насыщенности звучанию добавляет каноническое изложение первого элемента темы, подчеркивающее равенство партнеров. В дальнейшем мощные гармонические фигурации фортепиано украшаются форшлагами, которые своим «легкомыслием» несколько противоречат патетически возвышенной мелодии, хотя и вписываются в «венгерский» стилистический комплекс. Недостаточно органичными кажутся и отдельные гармонические обороты: смелые попытки молодого композитора раздвинуть границы листовского мажоро-минора иногда выглядят слишком «прямолинейными», а гармоническое движение – искусственным.

Четвертая вариация (т. 137) имеет обозначение *Quiet* и предельно контрастирует предыдущей в об-

разном плане. Это – хрупкая лирика, откровенно указывающая на близость романтическим традициям. Ритмический рисунок и изящные хроматизмы апеллируют к любовным темам вагнеровского «Тристана». Возвращают к нормативам романтической эпохи и гармонические средства выразительности: томительные малосекундовые задержания сопровождаются почти исключительно аккордами или фигурациями основных ладовых функций. Что касается соотношения партий, то их равноправие достигается здесь не только передачей тематической инициативы от фортепиано к скрипке и наоборот, но и самостоятельностью голосов при одновременном звучании.

Пятая вариация (т. 173) открывается четырехтактным фортепианным вступлением, имитирующим арфовые пассажи. На фоне фортепианного tremolирования двойными нотами вступает величественная скрипка с ремаркой *con passion* (со страстью). Композитор предписывает скрипке играть исключительно на соль струне, добиваясь глубокого, «надрывного» звучания. Метрическое смещение начала мелодических фраз на слабую долю такта, с одной стороны, усиливает экспрессию высказывания, а с другой, создает впечатление импровизационной свободы.

Заканчивается вторая часть видоизмененной ре-призой (т. 211). Основная тема проводится в партии фортепиано, ей контрапунктируют производные от темы мотивы в партии скрипки. Выразительный диалог двух инструментов, который продолжает тему, воспринимается как логический итог их последовательного взаимодействия в каждой из вариаций.

Таким образом, обратившись к вариационной форме, Барток трактует ее в соответствии с романтической традицией – как сюиту контрастных пьес, объединенных интонационно. Кон-траст охватывает разные уровни музыкального целого – метроритмический, ладотональный, фактурный, жанровый и, как результат, образный. В чередовании образов выстраивается определенный алгоритм: нечетные вариации (первая, третья и пятая) имеют более героический, возвышенно-патетический характер, парные (вторая и четвертая) выполняют интермеди-йную функцию, переключая развитие в танцевальную или лирическую сферу. Кульминационные точки драматургического развертывания приходятся на третью и пятую вариации.

Финал – *Vivace* – написан в форме рондо-сонаты с эпизодом вместо разработки. Обращает на себя вни-

мание масштабность рефрена, который имеет трехчастное строение репризного типа *a-b-a*. Первая тема рефрена – упругая танцевальная мелодия скрипки, поддержанная синкопированным сопровождением фортепиано. Главным фактором, способствующим откровенной танцевальности звучания, является ритмика: фортепианные мотивы ямбической структуры в сочетании со скрипичными хореическими мотивами создают впечатление «перебивающего» ритма, характерного для многих танцев венгерского происхождения. Вторая тема рефрена (т. 6) сочетает в себе разработку элементов, звучавших ранее, и новые элементы, которые получат развитие в центральном эпизоде. Новыми элементами являются пунктирный ритм и восходящее мелодическое движение по звукам трезвучия, определяющие героический оттенок этой темы. Апелляция к национальным традициям музикации ощущима в использовании дважды гармонического минора (тт. 38, 42, 50), а также в чертах импровизационности: ремарка *rubato*, частые изменения динамики от **p** к **ff**.

Следующий раздел формы (т. 129) сочетает функции эпизода и побочной партии. В соотношении с рефреном он образует типичную для классицистской сонаты диспозицию, о чем свидетельствует и тональный план (*ми минор – Соль мажор*), и образный контраст между темами (танцевальное и лирическое начало). Внутри эпизода имеем, как в рефрене, сопоставление двух тем: на этот раз песенной и танцевальной. Композитор подчеркивает контраст между ними темповыми и образными ремарками: *tranquillo – più vivo, espressivo – gracioso*. Лирическая тема преимущественно проводится в партии скрипки: мелодия широкого дыхания с произвольным распределением длительностей льется на фоне секстолей фортепиано и своими распевными интонациями апеллирует к оперной кантилене. Танцевальная тема всегда поручена фортепиано. На первом плане здесь находится не мелодическое, а ритмическое начало, которое подчиняет себе свободный всплеск эмоций. Контраст присутствует и на артикуляционном уровне: если в первой теме преобладало *legato*, то во второй доминирует штрих *staccato*. Контрастные темы сопоставляются трижды, причем первая тема имеет тенденцию к расширению, а вторая – к сжатию (22–30–24 и 10–8–4 тактов соответственно). Важным является также сохранение их ладотонального соотношения: танцевальная тема всегда звучит в тональности доминанты

по отношению к лирической: *Соль мажор – ре мажор, си минор – Фа-диез мажор, Соль мажор – Ре мажор*.

Центральный эпизод (т. 277) представляет герический образ, напоминающий своим звучанием национально-возвышенные образы в музыке Ф. Листа: восходящие квартовые и трезвучные ходы, чередующиеся со щемящими малыми секундами и скрытыми элементами дважды гармонического минора. Ассоциации с походными маршами усиливаются благодаря tremoliрующим квинтам в низком регистре фортепиано, которые имитируют барабанную дробь. Маршевая тема постепенно смещается в верхние регистры, одновременно усиливается динамика, меняется ладовое наклонение, появляется имитационность. Теперь потенциально заложенная в теме энергия выходит на поверхность, что подчеркнуто соответствующей ремаркой (*energico*). В кульминации (т. 340) тема провозглашается скрипкой на **ff** в высоком регистре, однако доминантовый органный пункт в партии фортепиано придает звучанию неустойчивый характер, усиливая ощущение внутреннего напряжения.

Рефрен в общей репризе rondо-сонатной формы (т. 375) сокращается (*a-b*), так же как и первый эпизод. Оба раздела несут отпечаток итоговости: начальная тема рефрена почти вся звучит на тоническом органном пункте, а в эпизоде, наоборот, активизируется модуляционное движение и преобладает фрагментарность изложения. Заключительное проведение рефрена (т. 52) отмечено ускорением движения (*Tempo I – poco a poco accelerando – Vivace molto – Presto*), что создает эффект изменчивости, быстротечности, призрачности, а последнее в finale проведение октавно-унисонного отыгрыша фортепиано замыкает всю композицию, придавая ей завершенность и целостность.

Выходы. В целом, соната *ми минор* Бартока демонстрирует, с одной стороны, следование правилам, типичное для начинающего композитора, с другой же, определенные «прорывы», свидетельствующие о целенаправленном поиске своего пути в музыке. Более всего следование традициям ощущимо в формообразовании: ориентация на устоявшийся трехчастный цикл и сохранение четких контуров сонатной, вариационной, rondо-сонатной композиции в каждой части. Вместе с тем, в трактовке привычных композиционных схем присутствуют уже и индивидуальные моменты, например, двухтемность главной партии – находка, которая распространяется Бартоком и на другие формы

(двуэлементность темы вариаций и рефрена финального рондо). Показательным следует считать и акцент на интенсивном развитии тематического материала, которое предусматривает сущностное обновление его образно-эмоционального содержания (трансформация главных тем в экспозиции первой части). Наконец, индивидуальные очертания традиционным структурам придает влияние импровизационного начала, откровенно манифестируемого в темповом обозначении первой части – «*molto rubato*».

Обращает на себя внимание последовательное стремление Бартока придерживаться свойственного камерной сонате равенства в соотношении инструментальных партий. Особенно это заметно во второй части, где элементы темы излагаются поочереди скрипкой и фортепиано, подаются в виде канона, предстают как контрапункт интоационно независимых мелодических линий. Заметно и желание максимально выявить тембровый потенциал скрипки: игра на струне соль, использование предельно высокого регистра и множества специфичных приемов скрипичной техники (двойные ноты, форшлаги, флажолеты, виртуозные пассажи).

Однако наибольшим своеобразием отмечена тематическая сфера сонаты, связанная с национальными истоками. Апелляция к стилю вербункош

ощущима в опоре на дважды гармонический минор, в использовании кадансов с предъемами и мелизматических украшений, в пунктирно-синкопированных ритмах и имитации игры на цимбалах. Влияние венгерской народной музыки прослеживается также в чередовании импровизационных и танцевальных эпизодов, напоминающих сопоставления *Lassan* и *Friska* в чардаше (первая и вторая вариации во второй части, вторая и третья части цикла). Вместе с тем, национальный тематизм пока соседствует в сонате Бартока со стилевыми воздействиями Р. Шумана, И. Брамса, Р. Вагнера и особенно Ф. Листа. О преемственности по отношению к творчеству последнего свидетельствуют фугато в конце разработки первой части, идея которого взята из листовской сонаты си минор, центральный эпизод финала, который по своему звучанию напоминает героико-взвышенные образы Ф. Листа, и, главное, опора на опыт выдающегося предшественника в преломлении «циганской манеры» музенирования. Таким образом, рассмотренная соната наглядно демонстрирует стремление молодого композитора следовать по пути своего выдающегося соотечественника, развивая новое, прогрессивное искусство в опоре на национальный фольклор и европейские музыкальные традиции.

Список литературы

1. Bartok B. Avtobiografiya // Zarubezhnaya muzyka HH veka: Materialy i dokumenty / red., sost. i koment. I. V. Nest'eva. – Moskva: Muzyka, 1975. – S. 173–176.
2. Bartok B. Izbrannye pis'ma / Sost. i vstup. stat'ya E. Grigor'evoj; per. s veng. i primech. N. Piskunovoj. Moskva: Sov. kompozitor, 1988. – 288 s.
3. Martynov I. I. Bela Bartok. – Moskva: Sovetskij kompozitor, 1969. – 288 s.
4. Nest'ev I. V. Bela Bartok: Monografiya. – Moskva: Muzyka, 1969. – 800 s.
5. Ujfalushi J. Bela Bartok. Zhizn' i tvorchestvo. – Budapest: Korvina, 1971. – 392 s.
6. Balász S. Forma és jelentés Bartók hegedűzonatában; Doktori értekezés. – Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2015. – 374 p.
7. Cooper D. Bela Bartok. Yale: Yale university press, 2015. – 436 p.
8. Dille D. Documenta Bartókiana, 1. – Budapest: Akadémiai Kiadó, 1964. – 136 p.
9. Dille D. Documenta Bartókiana, 2. – Budapest: Akadémiai Kiadó, 1965. – 145 p.
10. Dille D. Thematisches Verzeichnis der Jugendwerke Béla Bartóks 1890–1904. – Budapest: Akadémiai Kiadó, 1974. – 295 p.
11. Weiss-Aigner G. Die frühe Schaffensentwicklung Béla Bartóks im Lichte westlichen und östlichen Traditionen. Erlangen: Universität Erlangen-Nürnberg, 1970. – 562 p.

Информация об авторах

Дзизинская Наталия Александровна, аспирантка кафедры истории мировой музыки Национальной музыкальной академии Украины имени П.И.Чайковского, Киев, Украина
Адрес: 01001, Украина, Киев, ул. Архитектора Городецкого 1–3/11
E-mail: Natzinsky@gmail.com
ORCID: 0000-0001-6684-0801

N.A. DZIZINSKA,¹

¹ Department of World Music History in the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music

SONATA FOR VIOLIN AND PIANO E MINOR OF B. BARTOK IN THE CONTEXT OF TENDENCIES OF COMPOSER'S EARLY CREATIVITY

Abstract

Main objective of study is to reveal the individual features of B. Bartok's sonata for violin and piano *E minor* in the light of the tendencies of the composer's early work.

Research methods. The research uses the following methods: structural-functional, intonational-dramatic and semantic – for a comprehensive analysis of the sonata for violin and piano *E minor*.

Research results. As a result of the study of genre, compositional, dramatic and stylistic features of the sonata for violin and piano *E minor* by B. Bartok, both traditional and innovative methods of composer writing were discovered. Most of all, adherence to traditions is noticeable in shaping – an orientation towards a stable three-part cycle with the corresponding functions and forms of parts. However, in the interpretation of the usual compositional schemes, individual moments are already manifested, for example, the two-theme nature of the main part. The individual outlines of traditional structures are given by the influence of an improvisational principle. Bartok consistently strives to adhere to the inherent equality of the chamber sonata in the ratio of instrumental parts. The most peculiar is the thematic sphere of the sonata connected with national origins. In the violin sonata under consideration, the appeal to the verbunkos style is palpable in the reliance on a double-harmonic minor, in the use of cadences with opening and melismatic decorations, in dotted syncopated rhythms and imitation of cymbals playing. The influence of Hungarian folk music is also traced in the alternation of improvisational and dance episodes, reminiscent of the juxtaposition of *Lassan* and *Friska* in czardas (first and second variations in the second movement, second and third movements of the cycle). At the same time, national thematism still coexists in Bartok's sonata with the stylistic influences of R. Schumann, J. Brahms, F. Liszt, R. Wagner.

The scientific novelty is due to insufficient study of the early work of B. Bartok, the study of his sonata for violin and piano *E minor* makes it possible to trace the formation of the composer's style in the field of violin music.

The practical significance of the article lies in the possibility of using its materials in courses in the history of foreign music, analysis of musical works, as well as in the practical activities of performers.

Keywords: violin sonata, early work of B. Bartok, music of the first half of the XX century, national origins.

Information about the authors

Natalia A. Dzizinska, postgraduate at the Department of World Music History in the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music
Adress: 01001, Ukraine, Kyiv, st. Architect Gorodetsky 1–3/11
E-mail: Natzinsky@gmail.com
ORCID: 0000-0001-6684-0801

ДЗІЗІНСЬКА Н. О.,¹

¹ Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Київ, Україна

СОНATA ДЛЯ СКРИПКИ ТА ФОРТЕПІАНО МІ МІНОР Б. БАРТОКА В КОНТЕКСТІ ТЕНДЕНЦІЙ РАННЬОЇ ТВОРЧОСТІ КОМПОЗИТОРА

Анотація

Мета дослідження – виявити індивідуальні риси сонати для скрипки і фортепіано *мі мінор* Б. Бартока в світлі тенденцій ранньої творчості композитора.

Методи дослідження. В ході дослідження використовуються наступні методи: структурно-функціональний, інтонаційно-драматургічний та семантичний – для всеобщого аналізу сонати для скрипки і фортепіано *мі мінор*.

Результати дослідження. В результаті дослідження жанрових, композиційно-драматургічних і стилістичних особливостей сонати для скрипки і фортепіано *мі мінор* Б. Бартока було виявлено як традиційні, так і новаторські прийоми композиторського письма. Найбільше слідування традиціям відчуто у формотворенні – орієнтація на усталений тричастинний цикл із відповідними функціями та формами частин. Проте у трактуванні звичних композиційних схем є вже індивідуальні моменти, наприклад, двотемність головної партії. Індивідуальних обрисів традиційним структурам надає і вплив імпровізаційного начала. У співвідношенні інструментів Барток послідовно прагне дотримуватися властивої камерній сонаті рівності партій. Найбільшою своєрідністю відзначена тематична сфера сонати, пов’язана із національними джерелами. У розглянутій скрипковій сонаті апеляція до стилю вербункош відчутина в опорі на двічі гармонічний мінор, у використанні кадансів з предіомами та мелізматичних прикрас, у пунктирно-синкопованих ритмах та імітації гри на цимбалах. Вплив угорської народної музики простежується також у чергуванні імпровізаційних та танцювальних епізодів, що нагадують зіставлення *Lassan i Friska* в чардаші (перша і друга варіації в другій частині, друга і третя частини циклу). Разом з тим, національний тематизм поки що сусідить в сонаті Бартока із стильовими впливами Р. Шумана, Й. Брамса, Ф. Ліста, Р. Вагнера.

Наукова новизна обумовлена тим, що рання творчість Б. Бартока є малодослідженою, вивчення його сонати для скрипки і фортепіано *мі мінор* дає можливість простежити становлення стилю композитора в сфері скрипкової музики.

Практичне значення статті полягає у можливості використання її матеріалів в курсах історії зарубіжної музики, аналізу музичних творів, а також у практичній діяльності виконавців.

Ключові слова: скрипкова соната, рання творчість Б. Бартока, музика першої половини ХХ століття, національні джерела.

Інформація про авторах

Дзізінська Наталя, аспірантка кафедри історії світової музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського

Адреса: 01001, Україна, Київ, вул. Архітектора Городецького 1–3/11

E-mail: Natzinsky@gmail.com

ORCID: 0000-0001-6684-0801

R. G. KASHYRTSEV,¹

¹ Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, Kharkiv, Ukraine

TIMBRALLY-TEXTURAL FUNCTIONALITY AS FACTOR OF THE “DEPTH” OF MUSICAL TEXTURE

Abstract

Objective: to define a term of “depth” of texture with necessary regard to the leading role of timbre in creation of this textural dimension.

Methods: there are complex of fundamental, general scientific and special musicological methods used: observation, modelling, structural analysis and synthesis, generalization.

Results: Review of theoretical positions related to issues of timbre and texture is performed, including theoretical base from the sphere of musical acoustics. It is revealed, that timbre is a psychoacoustical phenomenon appears as a result of perceptive processes of spectrum of a musical sound; at the same time, the texture understood as a “structure” of music. For to comprehend this musical element the generalized three-dimensional “model” of musical texture was proposed by musicologists, in which “vertical” coordinate represents pitch and “horizontal” is related to time. The parameter of textural “depth” in this theory is interpreted as a phonic result of a pitch coordinate unfolding in time, which has artistic effect and induces appearance of associations. This approach (with all of its advantages) does not consider the participation of the timbre in the textural “depth” creation. But, the musical texture and the timbre are interacting tightly, which is represented with such a term as “timbrally-textural functionality”. Thus, on the base of information retrieved from sources and analytical outlines done the new definition of textural “depth” is provided, in which the role of timbre is regarded.

Scientific novelty: in this article for the first time the timbre considered as style forming factor of the textural “depth”; also, for the first time proposed definition of the “depth” of texture, which regards the role of the timbre for this textural dimension; thus, the theory and the methodology of studying the timbre and the texture in music gained a further development.

Practical significance: the research conducted expands the conceptual apparatus of musicology due to introduction of the timbral component in the definition of textural “depth”, which until now concerned only phonic and artistically-associative features of “vertical” and “horizontal” coordinates of the texture. Received results are useful for comprehension of musical-expressive potential of the timbre and texture in their complex action.

Keywords: musical texture, timbre, timbrally-textural functionality, texture depth in music, musicology, music acoustics.

For citation : R. G. Kashyrtsev. Timbrally-textural functionality as factor of the “Depth” of musical texture // European Journal of Arts, 2021, №3. – P. 57–63. DOI: <https://doi.org/10.29013/EJA-21-3-57-63>

Introduction. The studies of such problems as meaning in art, as well as significance and usage of texture and timbre in music keep their relevance, as those means contain great expressive potential, which can be seen both in their separate action and in the final artistic result. Thus, the problematic circle of these phenomena consists of these two aspects.

Primarily, timbre is regarded by numerous scholars as a subjective sensation generated by physical factors, being included into the sphere of acoustics (I. Aldoshina and R. Pritts [1]; “Music Acoustics”, ed. by N. Garbuzov [2]; Ya. Vahitov [3]). On the other hand, it is studied from the standpoint of its artistically-aesthetical possibilities, sound image etc. (H. Kosenko [4]; R. Terteryan [5]; O. Zharkov

[6]). Similarly, in the modern musicology texture is regarded at least in two aspects, them being functional and phonic ones, which can be seen from numerous research (V. Holopova [7]; E. Nazaykinskiy [8]; M. Skrebková-Filatova [9]; S. Shyp [10]). Thus, regarding the definitions of these phenomena, typical and singular forms of their existence in music, a tendency shared by most scholars can be traced that is to distinguish them, while dialectic of interaction between those two crucial for content and form factors remains out of the field of systematic research. This explains the relevancy of given article, aimed at reveal of the ways in which timbre and texture interact, of their relations with another means of musical expression, of their influence on artistic result, form as process and form as structure etc. These dialectic relations are defined by the scholars as “timbrally-textural functionality” (V. Tsukerman [11]) or “timbrally-textural structure of the work” (H. Savchenko [12]). As a perspective direction of the research of united action of timbre and texture we can define the timbral component as one of the factors creating “depth” of texture in its three-dimensional space.

Discussion. Usually, sound pitch and rhythm get much more attention from the scholars, as these parameters can be unequivocally fixated through notation. But all the material created by the composer has to be reproduced in a certain sonority, thus – in a certain timbre. Importance of timbre for music material can hardly be overvalued, although this phenomenon seems to be studied not as thoroughly.

The sphere of musical acoustics over the years accumulated quite large research basis for various problems of sound's nature and its perception. Standard ANSI / ASA (American National Standards Institute / Acoustical Society of America) defines timbre as “multidimensional attribute of auditory sensation which enables a listener to judge that two non-identical sounds, similarly presented and having the same loudness, pitch, spatial location and duration, are dissimilar. Timbre is related to sound quality, often specified by qualitative adjectives (e.g. bright or dull)”¹. Certain works and their definitions contain indications that timbre is a product of subjective perception: “subjective, qualitative characteristic of the sound” [3, P. 163]; “Timbre or hue of the sound is a composition of the sound, reflected in our minds” [2, P. 16].

The sound spectrum and its temporal characteristics (its changeability or contrary, stability) play significant role

in shaping of timbral feeling in the mind and its identification after “acquaintance” with it. There is certain “unified” perception of timbre, caused by psycho-physiological features of the individuals possessing auditory analysers. By the same token, timbre might evoke different artistic impressions and different emotional responses due to wide variety of factors, from peculiarities of cultural field to psycho-physiological state of a human in given period of life.

Due to these conditions, “personalization” of music instruments happens as each of them has certain characteristics and is capable of bearing genre, stylistic, thus programme and content significance. This leads to appearance of *timbre semantics*, which depends on contextual usage of timbre of a certain musical instrument. Consideration of timbre particularities of the chosen instrument (as it is in the case of research conducted by H. Kosenko [4]) is one of possible approaches to comprehend this phenomenon. On the other hand, timbre semantics could be successfully studied in the aspect of composer's style, as it is in the work by J. Grybynko dedicated to G. Ustvolskaya's art [13].

Thus, it is obvious that musicological discourse needs to consider expressive possibilities of timbre for music, because “quality of sound” directly influences qualities of melody, harmony and other elements of musical texture. This problem is also pointed out by O. Zharkov, who suggested his own definition of timbre, correlating to the sphere of musical acoustics and to the tasks of musicology at the same time. According to O. Zharkov, timbre is an “objective sonic spectrum, functioning as an element of musical language, aimed at instrumental (vocal) incarnation of the sound in musical language as well as at integrating phonic, colour, textural, thematic, compositional and content components into their artistically-acoustic unity” [6, P. 98].

Mention of the musical language calls for consideration of the primal element of content in music – *the intonation*. Music, being an “intonational art”, in words by B. Asafev, comes “through perception of logically organized sound, through perception of their pitches” [14, P. 195]. The statement made by V. Medushevskiy expands complex meaning of intonation for music as it is regarded as “inseparable unity of all the facets of sound, founded on intonationally-linguistical, kinetically-plastique experience and its basis, experience of spiritual life” [15, P. 33].

At a first sight, relation between intonation and timbre might be seen in a following way: intonational

¹ Timbre, ANSI / ASA. Retrieved in May, 04, 2021. URL: <https://asastandards.org/Terms/timbre/> (in English).

imagery “information” is given in a certain timbre, which constitutes main function of the latter. But in reality, it is only a partial reflexion of the situation. Interconnections between timbre and intonation can be found on a profound level, as timbre is created as a result of perception of certain *sum of intonations* (overtones and harmonics in sonic spectrum), thus it has *intonational nature*. On the other hand, *perception of pitch* of the sounds produced by musical instruments is also connected to their sonic spectrum, and therefore, to timbre. Incidentally, questions of factors of pitch still remain an object of discussion in the sphere of musical acoustics, currently supposing “space-time theory of pitch perception”, according to which auditory system distinguishes periods between impulses in the sound and analyses sonic spectrum [1]. Timbre quality as a musical category is dependant (to some extent) from accuracy of intonation and micro-chromatic gradations, which are unavoidable in performance on the instruments without precisely fixed pitches (such as strings and wind). For instance, intonationally flat sounds compared to other participants of an ensemble are usually perceived as “bad” and create an impression of unpleasant timbre. The opposite is also correct, perfect in pitch but poor in timbre sound or inadequate to musical context would be heard as inexpressive and it would not be able to convey intonational content to the listener (especially in *solo* episodes).

Thus, content-creating attributes of timbre have important significance for music, which makes it possible to use the term “*timbre dramaturgy*”. R. Terteryan regards this term as 1) “system of timbral development”, 2) “sub-system of complex of all means of musical expression” and 3) “sub-system of musical dramaturgy” [5, P. 26]. P. Boulez unequivocally stressed significance of a timbre for art of composing music: “Timbre exists aesthetically when it is directly bound to the constitution of the musical object” [16, P. 211]. Sound, according to the composer, is not an “aesthetical phenomenon” in itself, because “aesthetical identity only appears if there is utilization, language and composition <...> in the same way, a spot of color is definable as being blue, or red; but it does not induce in us any sense of a pictorial world” [16, P. 211].

Interaction between different instruments or instrumental groups usually occurs on a certain basis. Aside from colour and expressive possibilities, form-creating potential of timbral structures is no less important. This means that certain *functional connection* might exist between timbres. In this process important role is played

by such crucial aspect of music as *texture*, in which timbres can reveal their functional significance and find their “aesthetical identity”.

Texture, according to L. Mazel, exists in the context of certain fragment of a form as “sum of the voices (and voice groups), regarded from such standpoints as their character, their interaction and their functions in a musical unity” [17, P. 131]. V. Holopova understands texture as “structure of musical “fabric”, defined with attention to character and relations between the voices constituting it”, “intonational “reservoir” of the music, bearer of thematic function, basis for form-creating while such expressively-constructive factors of the texture as harmony, polyphony exist only as its elements” [7, P. 4], S. Shyp – as “sonic fabric of musical languages, which comes from joining of melodical lines and sonorities” [10, P. 166], V. Medushevskiy calls the texture “intonationally organized “fabric” of music” [15, P. 105].

Since texture is a complex mean of expression, it is natural that musicologists try to provide more accurate definitions of texture’s components and to define principles of their interaction. This called for a supposition to regard the texture in “three-dimensional space” [8, P. 73], in accordance with three parameters of texture: 1) pitch, register (“vertical”); 2) temporal (“horizontal”); 3) spatial (“depth”), or “spatial qualities of musical “fabric”” [7, P. 9]. E. Nazaykinskiy pays special attention to “depth”, regarding it as incarnation of “musically-spatial components <...> which are related to sensory experience of auditory examination of physical space” [8, P. 127]. Also, the scholar stresses that “depth” of texture is connected to “impressions of real space <...> with musical recreation of spatial effects” [8, P. 127]. In other words, E. Nazaykinskiy means not the real application of acoustic tools, but artistic musical incarnation by the means of certain textural organization. This is equivalent to artificial “inner” space of music, perception of which evokes on the basis of associations and impressions.

But at the same time, functional and expressive role of timbre in texture needs to be clarified. The “depth”, according to theoretical positions stated above, is understood as a “result” of unfolding of pitch vertical in time, thus also creating spatial associations. This is described by term “phonism”, introduced by Yu. Tyulin and defined as “specific musical hue as an expression of purely sonic sphere of perception” [18, P. 23]. Understanding of this phenomenon naturally correlates to the concept of timbre as a colour, because “phonism” of chords in harmony (and, respective-

ly, of sonorities in texture), apparently, arises according to the same principle that creates perception of timbre – layering of different pitches in a sonority create certain sonic complex, bestowed with expressive qualities. Perception of timbre itself arises as a result of layering of overtones and harmonics in sonic spectrum, in similar manner; but timbral characteristic do not influence harmonic meaning of the chord, even though they can increase or decrease phonic effect of the sonority.

This means that the role of *timbre* in the texture (particularly, in formation of textural “depth”) needs to be re-evaluated. Phonic attributes of texture, according to M. Skrebkova-Filatova, depend on the volume of the sound, which is also one of the most important factors for formation of “depth”; and texture has two facets, functional and phonic ones [9]; thus, phonism in the context of texture acquires not only colouristic, but also functional significance.

At the same time, in regards of notation system the role of timbre is not as obvious. Notation, even some of its computer variants (the article does not regard waveform diagram), allows the composer to define pitch and its temporal unfolding rather accurately, but timbral means are presented only partially. Simultaneously, the composer has a possibility to reflect at least two facets of timbral component: 1) *technological*, incarnated by indications of given instrument, which should perform the music and *way of playing it* (articulation, notes on spatial distribution of the musicians etc.); 2) *artistically-imagery*, which corresponds to certain *affect* and is indicated by such marking as “*dolce*”, “*doloroso*”, “*risoluto*” etc. This distribution is a rather conditional one, because technological and artistic spheres regarding timbre are co-dependant. Last statement can be proven by the nature of *dynamical remarks* as it is an important *mixed* tool, which; 1) includes volume, changing throughout the time, and; 2) artistic content, shaped by technology of performance and musical context. Marks indicating character of music can be used as *tempo indicators*, as can be seen in various works.

Influence of timbre is especially conspicuous in the orchestra, where each instrument has its own parameters and qualities both as an independent unit and as an element of a system in the context of possible combinations with other instruments or instrumental groups. This means that phonic qualities of texture become dependent from timbre, at least to a certain degree. The problem of “correlation between timbre and texture” and respective “structural phenomena <...> expressive and illustrative

potential” is pointed out by V. Tsukkerman [11, P. 341]. The scholar examines “functional role of timbre in its relation to texture”, which is an ability of timbre “to illuminate every textural function through its separation from another ones, to amplify its individuality and to demonstrate its role for the whole” [11, P. 341]. V. Tsukkerman calls this system of interaction between texture and timbre a “*timbrally-textural functionality*” [11, P. 341].

We should add that phonic attributes of textural organization play functional role regarding the timbre as well. As M. Pliuschenko states, “timbre characteristics <...> are largely influenced by all the components of a texture”; at the same time, “texture, being involved in the dialogue with the timbre, becomes a complex and dynamic mean of expression” [19, P. 506]. Thus, timbre and texture are in inseparable dialectical interaction: 1) timbres have their functional roles in the complex of textural elements, regulating their phonic characteristics; 2) textural structure can define functional role of given timbres and shape their expressiveness in given textural context.

Thus, the parameter of textural “depth” is constituted by the following: 1) phonism of textural horizontal and vertical; 2) timbre as a functional factor. This allows to introduce parameters of texture in a complete three-dimensional space, in which “*depth* of the texture is timbrally-acoustic incarnation of pitch vertical, unfolded in time, factor of textural “depth” is *timbrally-textural functionality*. Moreover, timbre can exist in memory, in conscience as well, and it is possible to “recreate” scores in our imagination in a certain timbre. It can be so since “vertical” needs to be recreated in a certain imaginary timbre inside conscience. At the same time, temporal coordinate can be imagined in a “condensed” form (simultaneous vision).

Conclusions. The research carried out allows to draw the following conclusions:

1. Timbre as psycho-acoustic phenomenon is caused by sonic spectrum as well as by perception of this spectrum’s parameters by listener’s auditory system. Constituted from partial tones and their temporal unfolding, timbre appears as *sum of intonations*, which proves its *intonational nature*.

2. In order to comprehend texture and its significance for form, musicologists developed three-dimensional space of texture, where “vertical” represents pitch and “horizontal” represents time. At the same time, “depth”, according to studied researches [7–9], is understood

as phonic “result” of action of these two coordinates, which is quite fair, although does not explain the nature of “depth” thoroughly.

3. Interconnection between timbre and texture, described by V. Tsukkerman’s term “timbrally-textural functionality” [11] is founded on their dialectical interaction: the timbres influence the parameters of the texture and its phonic properties; texture defines local functions of timbres and shapes their expressiveness in the given context. Timbrally-textural functionality makes it possible to substantiate a theory on significance of timbre in “depth” as a coordinate of texture.

4. “Depth” as a parameter of texture is caused not only by phonic attributes of joining the vertical and horizontal, but also by the crucial role of timbre. *Timbrally-textural functionality is a factor of textural “depth”, which is we define as timbrally-acoustic incarnation of pitch vertical, unfolded in time.*

Overall, the perspective of further research on relations between timbre and texture lies in examination of role of stylistic, genre, dramaturgical and compositional factors in them, which influence final artistic result in a musical work, and occasionally even define it as a leading complex musically-expressive mean.

References

1. Aldoshina I., Pritts R. Muzykal'naya akustika (Musical acoustics). – Saint-Petersburg: Kompozitor, 2006. – 720 p. (in Russian).
2. Bagadurov V., Garbuzov N., Zimin P., Korsunskiy S., Rozhdestvenskiy A. Muzykal'naya akustika (Musical acoustics). Gen. ed. by N. Garbuzov. – Moscow: Gos. muz. izdat., 1954. – 236 p. (in Russian).
3. Vahitov Ya. Teoreticheskie osnovy jelekreokustiki I jelektroakusticheskaja apparatura (Theoretical basics of electroacoustic and electroacoustic equipment). – Moscow: Iskusstvo, 1982. – 415 p. (in Russian).
4. Kosenko H. Tembrova semantyka alta yak khudozhnia metasistema (Timbre semantics of viola as an artistic metasystem). Problems of interaction of Art, Pedagogy and Theory and Practice of Education. – Kharkiv, 2017. – No. 46. – P. 174–187. (in Ukrainian). URL: https://num.kharkiv.ua/intermusic/vypusk46/vip.46_174–187.pdf
5. Terteryan R. Analiz tembrovoj dramaturgii simfonicheskikh proizvedenij (na primere proizvedenij armjanskikh kompozitorov 60–70-h godov) (Analysis of the timbre dramaturgy of symphonic pieces (on the example of works by Armenian composers 1960 s – 1970 s)). Vestnik obshhestvennyh nauk (Herald of social sciences). – Moscow, 1985. – No. 3. – P. 26–35. (in Russian).
6. Zharkov O. Tembr v muzyke: k probleme opredelenija ponjatija (Timbre in music: the problem of defining a concept). Kyiv musicology. – Kyiv, 2017. – No. 55. – P. 94–100. (in Russian).
7. Holopova V. Faktura: Ocherk (Texture: Essay). – Moscow: Muzyka, 1979. – 87 p. (in Russian).
8. Nazaykinskiy E. Zvukovoj mir muzyki (The sonic world of music). – Moscow: Muzyka, 1988 – 254 p. (in Russian).
9. Skrebkova-Filatova M. Faktura v muzyke: Hudozhestvennye vozmozhnosti. Struktura. Funkcii (The texture in music: Artistic opportunities. Structure. Function). – Moscow: Muzyka, 1985. – 285 p. (in Russian).
10. Shyp S. Muzychna forma vid zvuku do styliu: Navchalnyi posibnyk (Musical form from sound to style: Tutorial). – Kyiv: Zapovit, 1998. – 368 p. (in Ukrainian).
11. Tsukkerman, V. Tembr I faktura v orkestrovke Rimskogo-Korsakova (The timbre and the texture in orchestration by Rimsky-Korsakov). Muzykal'no-teoreticheskie ocherki I jtjudy (Musical-theoretical essays and studies). Moscow, 1975, No. 2, P. 341–458. (in Russian).
12. Savchenko H. Tembrovo-fekturna struktura rannikh orkestrovych tvoriv I. F. Stravinskoho (vid Symfonii Es-dur do baletu “Zhar-ptysia”) (The Timbre-and-Texture Structure of the Early Orchestral Works by Igor Stravinsky (from Symphony in E-flat to the Ballet The Firebird)). Traditions and novations of the higher architectonic and art education. Kharkiv State Academy of Design and Fine Arts. – Kharkiv, 2019. – No. 4. – P. 71–76. (in Ukrainian). URL: <https://tihae.org//pdf/t2019–04–11-Savchenko.pdf>
13. Grybyneneko J. Semantyko-kompozitsiini funktsii instrumentalnogo tembry u tvorcochosti H. Ustvol'skoi (ne prykladi Kompozitsii No. 1) (Semantico-compositional functions of the instrumental timbre in the work of G. Ustvol'skaya (on the example of Composition No. 1)). Music art and culture. – Odesa, 2017. – No. 25. P. 19–30 (in Ukrainian). URL: <http://music-art-and-culture.com/index.php/music-art-and-culture-journal/article/view/299>

14. Asafev B. Muzykal'naja forma kak process (Musical form as a process). – Leningrad: Muzyka, 1971. – 376 p. (in Russian).
15. Medushevskiy V. Intonacionnaja forma muzyki: Issledovanie (The intonational form of music: Research). – Moscow: Kompozitor, 1993. – 262 p. (in Russian).
16. Boulez P. Timbre and composition. Orchestration: An Anthology of Writings. Ed. by P. Mathews. – New York-London: Routledge, 2006. – P. 206–216. (in English).
17. Mazel L. Stroenie muzykal'nyh proizvedenij: Ucheb. posobie, 2-e izd. (The structure of musical pieces: Tutorial, 2nd ed). – Moscow: Muzyka, 1979. – 536 p. (in Russian).
18. Tyulin Yu. Uchenie o garmonii (Learning of harmony). – Moscow: Muzyka, 1966. – 224 p. (in Russian).
19. Pliuschenko M. Genre of transcription in aspect of composer's style (On the example of Oleksandr Nazarenko's creativity). International journal of Scientific Research and Management, – Vol. 09. – Issue 01.2021. – P. 504–507. URL: <https://www.ijsrm.in/index.php/ijsrm/article/view/3019/2231/> (in English).

Information about the author

Ruslan Hennadiiovych Kashyrtsev, post-graduate student and Lecturer of the Department of music theory, Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts
 Address: 62 N. Uzhviy Str., 61195, Kharkiv, Ukraine
 E-mail: ruslan.kashyrtsev@gmail.com; tel.: +38 (067) 261–69–32
 ORCID: 0000-0001-9335-4446

КАШИРЦЕВ Р.Г.¹

¹Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського, Харків, Україна

ТЕМБРО-ФАКТУРНА ФУНКЦІОНАЛЬНІСТЬ ЯК ЧИННИК «ГЛИБИНИ» МУЗИЧНОЇ ФАКТУРИ

Анотація

Мета: визначити поняття «глибини» фактури з урахуванням провідної ролі тембру у створенні цього фактурного виміру.

Методи: застосована сукупність фундаментальних, загальнонаукових та спеціальних музикознавчих методів: спостереження, моделювання, структурного аналізу та синтезу, узагальнення.

Результати: Проведено огляд теоретичних позицій з питань тембру та фактури в музикознавстві, включаючи теоретичну базу зі сфери музичної акустики. Виявлено, що тембр є психоакустичним феноменом, що виникає як результат процесів сприйняття спектру музичного звуку; водночас, фактура усвідомлюється як «будова» музики. Для усвідомлення цього музичного елементу, музикознавцями була запропонована узагальнена тривимірна «модель» музичної фактури, в якій «вертикальна» координата є представляє звуковисоту, а «горизонтальна» стосується часу. Параметр фактурної «глибини» за цієї теорії трактується лише як фонічний результат звуковисоти, розгорнутої в часі, що має художній ефект та зумовлює появу асоціацій. Цей підхід (при всіх його перевагах) не враховує участі тембру у створенні фактурної «глибини». Але, музична фактура і тембр знаходяться у тісному взаємозв'язку, що репрезентовано у такому терміні як «тембро-фактурна функціональність». Тож, на основі отриманих даних із джерел та проведених аналітичних нарисів запропоновано нове визначення «глибини» фактури, яке враховує роль тембру.

Наукова новизна: у даній статті вперше розглянуто тембр як стилетворий чинник фактурної «глибини»; також, вперше запропоновано визначення «глибини» фактури, яке враховує роль тембру для цього фактурного виміру; таким чином, набули подальшого розвитку теорія та методологія дослідження фактури і тембру в музиці.

Практичне значення: проведене дослідження розширює понятійний апарат музикознавства за рахунок уведення тембрового компоненту у визначення поняття фактурної «глибини», який до цих пір стосувався лише фонічних та художньо-асоціативних властивостей «вертикальної» та «горизонтальної» координат фактури. Отримані результати є корисними для усвідомлення музично-виразового потенціалу тембру та фактури в їхній комплексній дії.

Ключові слова: музична фактура, тембр, тембро-фактурна функціональність, глибина фактури в музиці, музикознавство, музична акустика.

Інформація про авторах

Руслан Геннадійович Каширцев, аспірант та викладач кафедри теорії музики, Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського

Адреса: 61195, Україна, м. Харків, вул. Н. Ужвій 62

E-mail: ruslan.kashyrtshev@gmail.com; тел.: +38 (067) 261-69-32

ORCID: 0000-0001-9335-4446

O. V. POLIETAIEVA,¹

¹ P. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine (Kyiv, Ukraine)

“233943 FALERA” BY HANNA HAVRYLETS: THE SPECIFICITY OF THE SYMPHONIC POEM GENRE

Abstract. The subject of the study is a symphonic poem for chamber orchestra “233943 Falera” by Hanna Havrylets.

Objective of this article is to begin the study of H. Havrylets’ symphonic legacy, in particular to reveal the specifics of reading the genre of symphonic poem in H. Havrylets’ works.

Research methods. The study of work with a symphonic poem genre by H. Havrylets requires an interdisciplinary approach comprising both general scientific and specialized methods of knowledge necessary to reveal the subject of the study: historic-typological, functional, stylistic, holistic analysis.

Research results. A symphonic poem for chamber orchestra “233943 Falera” by Hanna Havrylets was analyzed. It shows that the composition is a work that at all levels follows the canon of the genre of symphonic poem, namely: contentful, compositional, dramaturgical. The musical language of the work is represented by the combination of sonorousness and tonal-harmonic devices, specific to the composer’s handwriting.

Scientific novelty of the work lies in the fact that it is the first to introduce to the scientific review of the work for chamber orchestra “233943 Falera”, on the basis of the detailed analysis its main stylistic and genre features as a symphonic poem identified.

Practical significance. The material of the work may be used for further scientific analysis of H. Havrylets’ works as well as for study of the history of Ukrainian music in general and in the context of the study of cultural relations between Ukraine and other countries, including Switzerland.

Keywords: works by Hanna Havrylets; Ukrainian-Swiss cultural relations; symphonic poem; “233943 Falera” for chamber orchestra.

For citation : O. V. Polietaieva. “233943 Falera” by Hanna Havrylets: the specificity of the symphonic poem genre // European Journal of Arts, 2021, №3. – P. 64–71. DOI: <https://doi.org/10.29013/EJA-21-3-64-71>

Introduction. The history of Ukrainian-Swiss cultural relations can be traced back to the 16th century [4; 14]. Nowadays the Swiss cultural program “Ukraine” is very active and has its positive impact on Ukrainian culture. In the musical sphere you can distinguish several lines of development of this bagatonic tradition, for example: touring and competitive-festival spheres, educational structure, formation and activity of polynational collectives, performance of audio recordings and publishing of works, commissioning of musical compositions to Ukrainian artists, etc.

The tradition of creative cooperation between these two countries is still preserved. A striking evidence of this is the work of Hanna Havrylets – an outstanding Ukrainian composer, teacher, active member of the National

Society of Composers of Ukraine (since 1985), deputy head (since 1999) of the Kyiv organization of the National Society of Composers of Ukraine (hereinafter – NSCU), she is an honored worker of the arts of Ukraine (2005), secretary of the board of directors of NSCU (since December 2010), head of the Kyiv organization of NSCU (since 2011), professor (since 2012), corresponding member of the National Academy of Arts of Ukraine (2017). You can’t help but be fascinated by her titles, achievements and honors. She is a laureate of the First Ukraine-wide Festival of Popular Music “Chervona Ruta” (Chernivtsi, 1989), the International Competition of Composers named after Ivanna and Mariian Kots (Kyiv, 1995), the National Prize of Ukraine named after Taras Shevchenko (1999) and the Choir Competition “Spiritual Psalms of the Third

"Millennium" (2001), the "Kyiv" award in the name of Artemiy Vedel (2005). The Order of the Holy Prince Volodymyr (2005) and the Order of Princess Olga (2008). She combined her creative and pedagogical activity. From 1992 she began teaching at the chair of composition at the P. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine (from 2012 – professor), she was the dean of the faculty of composition and history and theory (2004–2015).

Among musicians she became famous as a composer-universalist, because in her creative work there are works of different genres: choirs, chamber-instrumental and chamber-vocal, musical-theatrical actions and orchestras. Various collectives not only Ukraine but also the world are happy to take to their repertoire works right after her author's pen. The performance of "Canticum" by the Transsylvania State Philharmonic Orchestra of Cluj-Napoca, conducted by Simon Camartin (2007, Bollingen, Switzerland) is a case in point, "233943 Falera" by the Graubünden Chamber Orchestra conducted by Misak Baghbudarian (2011, Falera, Switzerland), the symphony "Paraleli" by the Hajibeyov Azerbaijan State Symphony Orchestra conducted by Fakhreddin Kerimov (2012, Baku, Azerbaijan) and others. The works of H. Havrylets are also in the repertoire of leading Ukrainian ensembles: National Symphony Orchestra of Ukraine (artistic director and principal conductor – Volodymyr Sirenko), the National Ensemble of Soloists "Kyiv Camerata" (director and artistic director – Valeriy Matyukhin), the National Chamber Ensemble "Kyiv Soloists" (artistic director – Anatoliy Vasylkivskiy) and others. But despite its popularity, composer's symphonic works are still out of musicologists focus.

Analysis of research. The research on H. Havrylets' creative achievements has only just begun. In music-critical publications and scientific literature the biography and the creative portrait of the composer are described; the history of performances of her works is illustrated, the premieres are characterized [8; 9; 16]; the stylistic specificity of the work is defined [6; 7]; the peculiarities of the individual style were determined [5]; the display of national artistic components was analyzed [10; 13; 17]; a folklore influence on the style and stylistics of choral and musical-stage composition was revealed [2; 11; 12]. But in works on musicology the role of symphonic legacy in H. Havrylets' works has not been revealed yet, individual works are only recollected partially or nominally.

Objective of this article is to begin the study of H. Havrylets' symphonic legacy, in particular to reveal

the specifics of reading the genre of symphonic poem in H. Havrylets' works.

Scientific novelty of the work lies in the fact that it is the first to introduce to the scientific review of the work for chamber orchestra "233943 Falera", on the basis of the detailed analysis its main stylistic and genre features as a symphonic poem identified.

Methods of research. Comprehension of the reception of the peculiarities of working with a symphonic poem genre by H. Havrylets requires an interdisciplinary approach comprising both general scientific and specialized methods of knowledge necessary to reveal the subject of the study:

- historic-typological – used to identify the peculiarities of Hanna Havrylets creativity in the context of Ukrainian musical heritage, which is genre-stylistically linked to the Western European traditions;
- functional – necessary for analysis of the researched work in terms of consistency of content and structure;
- stylistic – to reveal the individual principles of Hanna Havrylets' compositional style by revealing the dialectics of tradition and innovation in her creative legacy;
- holistic analysis – to identify stylistic peculiarities of the work.

Subject section. H. Havrylets' relations with Switzerland are of a systematic nature, as her works are eagerly appreciated by Swiss musicians. Apart from the already mentioned performances, it is worth mentioning that especially for the Swiss duo *Innovation Duo* (consisting of Jakub Dzialak and Anna Dzialak-Savytska) the work "Beyond Body and Soul" (2007) was written, which became indispensable in the concert programs of the ensemble. Especially for the concert on the occasion of the Xth Astronomers' Meeting in the city Falera, Simon Camartin commissioned H. Havrylets for a work entitled "233943 Falera" (2011), and last year the Swiss publishing house "SORDINO" published the score.

Even though the composer herself has not seen the beauty of Switzerland alive, from the stories of the main sights of Falera she took over and skillfully created in the music composition the joy and even pride of the inhabitants of this small commune (625 people by 2020), the canton of the Grisons. The fact is that in 2007 the Mirasteilas Observatory was opened in Falera at the instigation of the amateur astronomer Jose De Queiroz. It was here that the researcher using Cassegrain reflector

21 February 2009 to identify an asteroid with a diameter approaching three kilometers at a distance of approximately 315 million kilometers from Earth, called it "Falera" and received the number of the minor planet 233943. It is this discovery was caused by the name and the idea of the composition of H. Havrylets.

The fascination with the nature of Switzerland has more than once inspired Ukrainian musicians to create musical compositions. For example, Lesia Dychko wrote "Swiss Frescoes" – a choral concert based on texts of Swiss poets for two readers, mixed choir, organ and percussion (2002), in which she depicted nature, man and the understanding of peoples. For this purpose, the composer turns to texts in German, Swiss and Italian, which add authenticity to the work: they are interpreted by the readers between the movements, while the chorus sings these texts in Ukrainian. The choral sound in the concert is close to symphonic, with timbre, tessitura, and imitative possibilities of the voices with their characteristic for artist's style of creativity innovative organization of the sound material.

Among the modern composers H. Havrylets was not the only one, who in musical compositions expressed their fascination with the beauty of Falera itself. Earlier, in 2004, Yevhen Stankovych composed a poem-concerto for violin and orchestra with the program title "Menhirs da Falera". The composition was written for the Menhir Music Festival¹ in Falera (held during the 2004–2011 years) for S. Camartin, who was its director and co-organizer at the time.

It is known that in Falera at the top of the hill (1200 meters above the sea) there is a park "La Mutta", which is famous for its giant menhirs, located throughout its territory. The sight is over 3500 years old and dates back to the Bronze Age. Scheme of placement of stone boulders indicates that ancient people used them as a calendar (indicating the summer and winter solstice) and marked on them the events of planetary scale – the movement of the planets of the solar system and even the synodic period of Venus. This ancient monument and its history of thousands of years have not left bypassed the Ukrainian composer, and the impression and sensation of seeing all the greatness of this place is created in his

music. The monumentalism and grandeur with which the mountainous landscapes of Falera are associated with all their secrets and discoveries have been symbolized by the musical instruments. Stankovych's music is characterized by orchestral diversity, which is achieved by using a chamber orchestra, but with an extended percussion group. Thus, the combination of the timbres of various solo instruments – violin, timpani, horn – creates the idea of the might of the universe, its inexistence and immovability, as well as people's attempts to comprehend and understand it. Studying the works of Ye. Stankovych Yevhenia Sirenko considers a characteristic feature of the poem-concert to be that the musician "consolidates specific image-dramaturgical functions behind certain timbres" [15, 228] and determines the link between the deployment of the events in the work with the changes in the timbral combinations.

In this creative diversity, the symphonic poem "233943 Falera" by H. Havrylets is often performed by various ensembles, and the work is rave praised by critics and public. For example, after the Swiss premiere the local press wrote that "the audience was entirely receptive and even enthusiastic about this new, modern music"² [3], and after the Ukrainian premiere at the festival "Music Premieres of the Season 2012", performed by the National Ensemble of Soloists "Kyiv Camerata" (conductor – V. Matyukhin) the press commented that the composer offered a valuable creative solution, and "the light, effervescent, luminous music <...> graced with unpretentious baroque and classical barbs in the spirit of Renaissance opuses" and fully corresponds to the idea of the work [9, 17].

H. Havrylets herself identifies the genre of the work as a symphonic poem. It was formed in the era of Romanticism and has a number of characteristic features that distinguish it from other related genres (symphonic fantasy, symphonic picture). The nature of the symphonic poem as a genre is linked with the literary romantic poem, to which its basic principles are connected: the prevalence of a single image, the synthetic character of the drama (the interplay of lyrical, epic and dramatic principles) and compositional freedom. One of the most important figures that influenced the process of genre formation is

¹ Works by other Ukrainian composers were also commissioned especially for this festival: Zoltan Almashi wrote "Mirasteilas" for two violins and strings (2006) and Viktor Polova wrote "Capriccio for John Balzer" for bassoon and strings (2008).

² "Dieses neue moderne Werk fand bei den Zuhörern eine überraschend offene, ja sogar begeisterte Aufnahme". Here and further other sources are quoted in the author's translation.

programme. Irina Appalonova [1] distinguishes literature (poem, drama, tragedy, legend, tale, story, balada, philosophical treatise), painting and architecture as the main extramusical prototypes from which the symphonic poem originated. The researcher also identifies a number of cross-cutting themes of art that form the canon of the genre, namely: general problems of being, eternal images of culture, specific historical events, the destiny of real historical characters, plots from ancient mythology, the mythology of other European cultures, comic and humorous plots, autobiographical motives, landscape and folk images, etc. At the same time, the scholar notes that "changes in the interpretation of musical images and, in broader terms, themes are also seen as one of the factors in the evolution of symphonic poem" [1, 13]. In the dissertation of I. Appalonova there are four levels of specifics of the program, which are typical for this genre: "the title of the work in general; the presence of programme subheadings for individual episodes; the introduction of verbal explanations of the main themes of the symphonic poem; using a special system of author's notes, which help to reveal the character of the heroes, convey their moods, and comment on various plot situations" [1, 14].

In addition to plot and content parameters, the genre canon of symphonic poems also has dramaturgical and formative peculiarities. Thus, the dramatic canon of symphonic poems is dominated by: the triad of epic – lyric – drama (with the domination of one or another structure depending on the historical period); different types of dramaturgy (mono-elementary, paired, multi-

elementary); dynamic logics of dramatic development (the principle of half wave, undulatory, extensive); genre transformation of the image; dramaturgical modulation.

The compositional canon of the symphonic poem presupposes: the presence of free, mixed, polifunctional form; synthesis of the principles of sonata, cycle, variation, rondo, contrasting, concentric, and other forms; and the use of mono-and leitmotiv methods. Thus, in the historical evolution of the genre there is a tendency for each individual work to have its own unique form, dictated by the specifics of the content and idea.

According to these criteria, H. Havrylets' symphonic poem for chamber orchestra "233943 Falera" already by its title alone confers on the listener a certain range of images, which will be carried in the work. In view of the short history of the composition, it is clear that the sounds of nature, cosmic images and human reflection on the natural environment and the greatness and power of the world will be taken from the sound canvas.

The composition of the poem develops according to the principle of three-partness, but with a tendency to cross-cutting development, because there are no thorough repetitions. All of the reprise parts are significantly modified and dynamised. This way the composer manages to retain the idea of the development of all living things. Only the coda introduces a static element, as it only repeats the thematic elements that make up the entire composition of the work. Therefore, there are features of concentricity. This freedom of form is one of the fundamental characteristics of the symphonic poem genre.

Table 1. – H. Havrylets. «233943 Falera». Schematic representation of the form

A bars 1–83			B bars 84–151	A ₁ bars 152–191	A' bars 192–227
a	a ₁	a'	106–128 – stretto 128–135 – pastoral 136–151 – hymn	171 – culmination	Coda
1–41	42–66	67–83			

Beautiful commune's amazing pictures of nature in southeastern Switzerland are reproduced with the musical language. At the beginning of the work the main thematic elements are formed (four of them), on which the entire development of the work will be based. The poem begins with the soft sound of the violins in a *col legno* touch together with the harp (the first thematic element, bars 1–4), which in turn simulate the first glimpses of light, depicted in the dew speckles. A further awakening of nature is the song of the birds, which reproduced by the timbre of the violins, which gradually join the "choral extravaganza".

Second thematic element is the quasi-trill strumming of the violin, which probably conveys a feeling of fascination (b. 5–9). This element, together with the following thematic material, will be the most active in the development of the work. The constant variation of these thematic elements gives the grounds to consider the features of variation form. The third element is the short imitative statements of quasi-improvisational strum, like a flicker of light (b. 20–21). The fourth is visually associated with cosmic glimpses, and "intrudes" into the overall sound quite unexpected due to the big amount of instruments (nine

violins, three violas, and a harp) and broad melodic range (the volume of tenth). In the expositional section, these themes are played in turn or in counterpoint, and due to the lavish repetitions and gradual dynamization create a feeling of maturation and grandeur.

A certain stop of this development are the sonoristic dots between the sections, which are distinguished, apart from the rhythmic factor, by the timbral barring of the vibraphone. These stops are perceived as an opportunity to listen to the formed sound space, and at the same time they illustrate the composer's aspiration to use sonoristic devices.

The following section (a_1) is based on the transformation of the third thematic element (flickering). The first few statements here are performed without a stop and with variations of repetitions on the body of the harmonic complex (passing harmonic turns from ninth chord to eleventh chord), and then go back to their imitative statement by drawing on second thematic element (the emotion of the fascination from the expositional section here develops into a feeling of admiration). In addition, the composition of the percussion group expands, adding new barbs to the sound. The dramaturgical development is directed to the culmination of this part. It is based on the development of the preceding forms of the composition, except for the general melodic flow – the inferior sequentially-propelled passages and the dynamics and textural fading down take the dynamics in a different, quieter direction. In the next, reprise section, all of the themes resound in a short and dynamic way.

The music of the middle section (B) has a completely different figurative sense, it is the lyrical center of the work. Its main theme, a lengthy, epic melody of broad breathing, takes on new dimensions with each statement. It begins with the violins, and with its beauty and grandeur appeals to a powerful image of the universe that is distant and immovable. Second time theme sounds stretto in low and high strings, and thus covers a wider range. This variant of the theme is more about the unity of the earthly, human beginning with the unknown, extraterrestrial. In considering the history of writing, it is appropriate to draw an analogy with how ordinary people discover the depths of the universe and discover new celestial bodies, and the harmony of the world is found in this integrity. Third time the theme is presented

in various roles, beginning with wind instruments, which have a pastoral touch, but beginning with the second sentence, the theme is played by the *tutti* orchestra, which gives it an anthem touch. This is a chanting greatness of nature, the universe, and the joy of humanity. Although the traditional notion of tonality in the work is not respected, there are still some mainstay centers to which the development of the thematic material is directed. For example, there are several tonal centers in the melody of the middle section: A major, F-sharp minor, C-sharp major, and B major.

Also, in the middle section another dramatic line of the work is formed, which is related to the lyrical sphere of imagery. Here, the image of the universe is transmitted through the prism of human feelings, and these components interact according to the principle of complementary contrast. The paired dramaturgy of the work is formed on the basis of the moral antithesis "human being – universe".

The reprise (A_1) continues the tendency towards dynamization of the movement, as this part begins with a counterpoint of two thematic elements with a deliberate introduction of the third. In the performance of the whole orchestra, this music develops a majestic, joyous, inspired sound and is reminiscent of the total Renaissance opuses (as was noted in the critical publications). This course of action is directed to the general culmination of the creation, which sounds like an apotheosis of joy. From the conversation with H. Havrylets, we learn that the main force that the composer sought to convey through her work – "a positive emotion, because it was in this beautiful place (it could happen anywhere), a new alien phenomenon has been revealed"¹. The main section of the form concludes with the theme of the cosmic glimpses at the zenith of the culmination. Thus, the dramatic logic of the work is directed to the top (the principle of half wave), as in fact it ends with culmination. However, the sounding of the final section, the coda, conveys the reflexion of the viewer. All thematic elements are returned to it, which creates a thematic arc with the beginning of the work. The difference lies in the fact that after all the vicissitudes, the texture here, compared to the exposition, is more saturated, and sonoristic devices are used. Thus, the themes sound on the background of the sustained thickened harmonic lines, which are formed by cluster verticals. The timbral play

¹ Interview with Hanna Havrylets. September 02, 2021. Personal archive of O. Polietaieva.

is also of great importance here, as every statements of the themes of the cosmic twists and turns is performed by another instrument, either harp or horn: this adds an extraterrestrial mysticism to the sound, which is reinforced by the maracas' whistle.

Summary. Turning to the genre of symphonic poem gave H. Havrylets an opportunity to open the idea of the work with a light and natural sound and to be free in accordance with the canon of the genre. The composer gives in to the generalized type of programme indicated in the title of the work. This was probably done to prevent the listener from indulging in indefinite narrative interpretation and to reveal in advance the narrative idea of the whole, to define its main moments. But at the same time gives some freedom in interpreting the plot of the work: because, despite the fact that the composition is dedicated to a small comet, still cosmogonic theme is staying here in the background. The main thing is positive emotion, joy and enthusiasm for the fact that the opening was not made in anywhere, but at the Falera. And this event started a number of activities (in the astronomical, tourist and cultural spheres) – important not only for Switzerland, but also for other countries, including Ukraine.

The artist interprets the genre of symphonic poem in accordance with its established canons. Thus, the dramaturgy is selected according to the principle of half wave, i.e. growth and completion of the development at the culmination point, but in the coda, due to the return of the thematic development to the beginning of the work, a complete composition is formed, which indicates an innovative, authorial approach of the composer to the traditions of the genre. In addition, the antithesis of "humanity – the universe" was masterfully created through the arrangement and interplay of two imagery. This ambivalence forms the paired dramaturgy of the work, which is a traditional phenomenon for symphonic poems of the postliszt period.

In accordance with the compositional canons of the symphonic poem genre, H. Havrylets also interprets the form in a completely consistent manner, combining the principles of three-partitionality, concentricity, and variations. All these means are supported by the musical language, which is represented by the combination of sonorousness and tonal-harmonic devices, characteristic of the composer's handwriting. For a greater coloristic effect an expanded group of percussion instruments, thirds "skyscrapers" (N. Gulanitskaya's term), and clustered accords are used.

References

1. Appalonova I. V. The genre canon of a symphonic poem and its refraction in instrumental music of the 19th – early 20th centuries: manuscript of dis. ... of the Candidate of Art Criticism by specialty 17.00.02 Music Art. Zagir Ismagilov Ufa State Institute of Arts. – Saratov, 2009. – 28 p. [in Russian].
2. Bench O. Folklore archetypes in choral art of Hanna Havrylets. Scientific reporter of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. – Vol. 75: Composer and contemporary socio-cultural environment. – Kyiv, 2009. – P. 57–70. [in Ukrainian].
3. Cathomen I. Astronomietage in Falera GR. URL: <https://www.mirasteilas.net/ttf2011/> [accessed: 21.07.2021]. [in German].
4. Drahon A. Ukrainian-Swiss cooperation in the field of chamber and instrumental art. Scientific compilation of the Mykola Lysenko National Music Academy in – Lviv. 2015. – Vol. 34: Chamber instrumental ensemble: history, theory, practice. – Lviv, 2015. – P. 121–128. [in Ukrainian].
5. Kokhanyk I. M. About the determinants of an individual style of Hanna Havrylets. Scientific reporter of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. – Vol. 44: Music of the 20th century: a view from the 21st: a collection of scientific works devoted to the anniversary of prof. T. Hnativ. – Kyiv, 2006. – P. 167–179. [in Ukrainian].
6. Korchova O. O. Music written by heart. Music. – No. 2. 2008. – P. 10–12. [in Ukrainian].
7. Kyianovska L. O. From sources of native land. Music. – No. 3. 1990. – 9 p. [in Ukrainian].
8. Lunina A. Ye. Music as an intellectual syndrome. Music-review Ukraine. 2011. April 4. URL: <http://m-r.co.ua/mr/mr.nsf/0/1C6F67CECE23FFD9C225787D005949B4?OpenDocument> [accessed: 16.09.2019]. [in Ukrainian].
9. Lunina A. Ye. Under the sign of the Milky Way, or Festival in the era of chaosmos. Music. – No. 4. 2012. – P. 14–19. [in Ukrainian].

10. Maskovych T. M. Hanna Havrylets' choral creativity in the context of "new sacredness". The dis. ... of the Candidate of Art Criticism by specialty 17.00.03 Music Art. Vasyl Stefanyk Precarpathian National University; Odesa national A. V. Nezhdanova academy of music. – Odesa, 2018. – 223 p. [in Ukrainian].
11. Nyskohuz I. "Zolotyi kamin posiiemo" H. Havrylets in the contemporary compositional context of folklore. Kyiv musicology. R. Glier Kyiv Institute of Music; Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. – Vol. 46. – Kyiv, 2013. – P. 121–128. [in Ukrainian].
12. Nyskohuz I. Features of the interpretation of Ukrainian folklore in the oratory "Barbivska koliada" by Hanna Havrylets. Scientific collections of the Lviv National Music Academy named after M. V. Lysenko. Music Studies Studios. – Vol. 32. – Lviv, 2014. – P. 183–191. [in Ukrainian].
13. Severynova M. Yu. Archetype of sophia as the basis of musical and dramatic potential (on the example of creativity H. Havrylets). Kyiv musicology. R. Glier Kyiv Institute of Music; Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. – Vol. 38. – Kyiv, 2011. – P. 230–238. [in Ukrainian].
14. Sikorska I. Following the Master (on the issue of Swiss–Ukrainian relations). Musical ukrainian studies: modern dimension. – Vol. 3. The Rylsky Institute of Art Studies, Folklore and Ethnology. – Kyiv, 2009. – P. 253–264. [in Ukrainian].
15. Sirenko Ye. Yevhen Stankovych. Poem–concert for violin and orchestra: author's techniques of timbre dramaturgy. National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald. 2014. – No. 3. – P. 225–229. [in Ukrainian].
16. Stepanchenko H. V. In the world of spiritual beauty. Author's concert by composer Hanna Havrylets. Music-review Ukraine. 2011. April 9. URL: <http://m-r.co.ua/mr/mr.nsf/0/4A2DDC9A40979242C225786E006279C0?OpenDocument> [accessed: 16.09.2019]. [in Ukrainian].
17. Sukhomlinova T. P. Hanna Havrylets' choral work in the context of the Contemporary Renaissance of the national musical art. The dis. ... of the Candidate of Art Criticism by specialty 17.00.03 Music Art. Kharkiv National Kotlyarevsky University of Arts. – Kharkiv, 2016. – 259 p. [in Ukrainian].

Information about the author

Olena V. Polietaieva, Postgraduate student at the Department of the History of Ukrainian Music and Music Folklore-studies of P. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine
Address of organization: 1–3/11 Architect Gorodetsky St., 01001, Kyiv, Ukraine
E-mail: prokopovaolena@gmail.com; tel.: +38 (098) 578 1849
ORCID: 0000-0002-7669-5887

ПОЛЄСТАЄВА О. В.,¹

¹ Національна музична академія України імені П. І. Чайковського (Київ, Україна)

«233943 FALERA» ГАННИ ГАВРИЛЕЦЬ: СПЕЦИФІКА ВТІЛЕННЯ ЖАНРУ СИМФОНІЧНОЇ ПОЕМИ

Анотація. Об'єктом дослідження обрано симфонічну поему для камерного оркестру «233943 Falera» Ганни Гаврилець.

Мета статті – започаткувати дослідження симфонічного доробку Г. Гаврилець, зокрема розкрити специфіку прочитання жанру симфонічної поеми у творчості композиторки.

Методи дослідження. Осмислення рецепції особливостей роботи з жанром симфонічної поеми Г. Гаврилець потребує міждисциплінарного підходу, що містить як загальнонаукові, так і спеціалізовані методи пізнання,

необхідні для розкриття теми дослідження: історико-типологічний, функціональний, стилювий, цілісного аналізу.

Результати дослідження. Проаналізовано симфонічну поему для камерного оркестру «233943 Falera» Г. Гаврилець. У творі на всіх рівнях втілено канон жанру симфонічної поеми, а саме: змістовому, композиційному, драматургічному. Музична мова твору представлена характерним для композиторського почерку поєднанням сонористики і тонально-гармонічних засобів.

Наукова новизна роботи полягає в тому, що в ній уперше введено до наукового обігу твір для камерного оркестру «233943 Falera», на основі докладного аналізу визначено його основні стилюві й жанрові особливості як симфонічної поеми.

Практичне значення. Матеріал роботи може бути використаний для подальшого наукового осмислення творчості Г. Гаврилець, а також у процесі вивчення історії української музики загалом і в контексті дослідження культурних зв'язків між Україною та іншими країнами, зокрема Швейцарією.

Ключові слова: творчість Ганни Гаврилець; україно-швейцарські культурні зв'язки; симфонічна поема; «233943 Falera» для камерного оркестру.

Інформація про автора

Полєтаєва Олена Володимирівна, аспірантка кафедри історії української музики та музичної фольклористики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, Київ, Україна

Адреса організації: Україна, м. Київ 01001, вул. Архітектора Городецького 1–3/11

E-mail: prokopovaolena@gmail.com; тел.: +38 (098) 578 1849

ORCID: 0000-0002-7669-5887

РЕДЬКО А. М.,¹

¹ Пермский государственный институт культуры

МАСТЕР И УЧЕНИЦА. ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПРОЧТЕНИЕ И.БРАМСА, В.А.МОЦАРТА (НА ПРИМЕРЕ ВЫСТУПЛЕНИЯ С НАЦИОНАЛЬНЫМ СИМФОНИЧЕСКИМ ОРКЕСТРОМ РОССИИ)

Аннотация

Цель исследования: раскрыть пути формирования таланта С. Догадина как автора сценарного плана брамсовского концерта на примере участия в музыкальном проекте.

Методы исследования: соединение музыкального, библиографического методов, методологических подходов, сложившихся в исполнительстве брамсовской и моцартовской музыки.

Результаты исследования: на примере выступления со спиваковским оркестром выявлены творческие подходы зрелого скрипача и начинающей пианистки к переосмыслинию музыкальных источников на основе обобщения полученных художественных впечатлений, активного включения творческих идей автора статьи. Это можно расценивать как шаги к самостоятельным трактовкам брамсовских, моцартовских чувств и переживаний в музыкальных текстах скрипачами и пианистками.

Научная новизна: в статье, на примере выступлений на фестивале рассматривается в контексте художественных впечатлений формирования эстетических взглядов и мироощущений мировой звезды скрипичного искусства и начинающий творческий путь на Музыкальный Олимп пианистки.

Практическое применение: материалы статьи могут быть использованы в лекции по исполнительскому искусству, могут быть полезны педагогам, для любителей и почитателей таланта С. Догадина и будущей звезды Е. Геворгян.

Ключевые слова: И. Брамс, В.А. Моцарт, В. Спиваков, национальный симфонический оркестр, Пермская краевая филармония, хоровая музыка, вокальная музыка, симфонический концерт, скрипичный концерт, форепианный концерт.

Для цитирования: Редько А. М. Мастер и ученица. Художественное прочтение И.Брамса, В.А.Моцарта (на примере выступления с национальным симфоническим оркестром России) // European Journal of Arts, 2021, №3. – С. 72–78. DOI: <https://doi.org/10.29013/EJA-21-3-72-78>

«Обращаясь к таким творениям,
забываешь о трудностях нашей жизни,
возносишься над ними и понимаешь, что всё преходящее»,

– народный артист СССР Владимир Теодорович Спиваков.

По многолетней уже традиции Пермская краевая филармония представляла Всероссийский фестиваль «Владимир Спиваков приглашает...» при поддержке Министерства культуры Российской Федерации в рамках программы «Всероссийские филармонические сезоны» (см.: фото 1).

Концертный сезон 2020/21 НФОР традиционно завершает гастролями по России, объединяя восемь концертов в фестиваль «Владимир Спиваков приглашает...» /Омск; Пермь/.

Именно перечисленные стали первыми городами, которые дирижер выбрал для проведения своих региональных фестивалей, ставших продолжением одноименного московского. Маэстро также очень любит бывать в Пермском регионе: «Наши неоднократные визиты убедили, что город продвинутый, владеющий замечательной филармонией.



Фото1. Неизменный хэдлайнер двенадцати фестивалей: национальный филармонический оркестр (НФОР) России под управлением посла и артиста мира ЮНЕСКО В. Т. Спивакова. БЗПФ

Такие филармонии есть не в каждом краевом или областном центре! И туда ходит благодарная, подготовленная, интеллигентная публика, тонко воспринимающая нюансы исполнения...». В день открытия фестиваля Спиваков отметил, что необыкновенно рад тому, что музыкальный мир постепенно открывается после пандемии. Комментируя свой 12-й фестиваль, Маэстро обнадежил пермских фанатов, сказав, что может быть выступит сольно. Если получится, то, может, на последнем концерте немного поиграю. Не просто у меня все было после ковида. Он бьет по самым нужным местам. Танцующие люди жалуются, что не могут танцевать, играющие – на то, что не могут играть. Пальцы уже не так слушаются. Ужасная эта болезнь, конечно. Можно сказать, что мы вышли из режима пандемии, но не вышли из моды, слава богу. Конечно, это сильно ударило. Не только по здоровью, по психологии и вообще по ощущению мира. Но тем не менее, оркестр репетировал, как мог. Мы занимались по группам, по интернету. Я не сторонник концертов онлайн. Музыкант не может играть в никуда. Очень рад, что в Российских глубинках быстрее всего вернулась жизнь. Мы только что приехали из Омского края, там испытали абсолютное счастье – зал был полный-аншлаг. Мы почувствовали, как все соскучились по общению. Особенно это чувствуется, когда мы приезжаем в регионы. И я счастлив, что в Пермском крае фестиваль проходит в двенадцатый раз. Это большой отрезок человеческой жизни, труда, подго-

товки, репетиций. И общение с публикой – результат этой работы, и когда он приносит радость – что может быть лучше? Ничего» – подчеркнул главное действующее лицо праздника. Все возвращается на круги своя.

Хоровая и вокальная музыка, симфонические, скрипичные и фортепианные концерты, – палитра проекта Маэстро и его единомышленников всегда особенна, атмосферна и уникальна (На открытии признанные шедевры классической музыки: симфония № 5 Ф. Шуберта и Реквием Л. Керубини. Главный герой вечера: АБХ «Мастера хорового пения» радио «Орфей» (художественный руководитель и главный дирижер: А. Конторович). Второй день фестиваля посвящен двум шедеврам романтической музыки: концерт для скрипки с оркестром И. Брамса и Симфония № 4 П. И. Чайковского. Кульминация проекта: абсолютно новая программа «Вальс как зеркало эпохи», в которой прозвучали самые известные вальсы (начиная с XIXв. и до наших дней). Управлял роскошным букетом самых чарующих мелодий, написанных в трехдольном размере композиторами разных стран и поколений – вальсы (Ф. Легара, И. Штрауса, Э. Вальдтейфеля, П. Чайковского, С. Прокофьева, Д. Шостаковича, Я. Сибелиуса, Е. Доги, Г. Свиридова, А. Хачатуряна) дирижер А. Ткаченко. В четвертый фестивальный день НФОР приглашал насладиться музыкой В. А. Моцарта. На заключительном вечере фестиваля сочинения двух гениев – М. Мусоргского и Л. Бетховена. В концерте принял участие российский баритон В. Ладюк (во-

кальный цикл «Песни и пляски смерти»). В исполнении НФОР прозвучало ещё одно всемирно известное сочинение: «Ночь на Лысой горе». Кульминацией фестивального вечера симфония № 7 Л. Бетховена). В программе выступлений – музыкальные шедевры самых разных жанров и эпох: от танцевальных миниатюр до заупокойной мессы, от венского классицизма до фрагментов саундтреков к современным кинофильмам. В частности, в афише фестиваля есть тематические программы, в том числе две монографические, посвященные В. Моцарту и Л. Бетховену, а также букет, полностью составленный из вальсов.

Не все концерты пришлось посетить вживую. Другие фестивальные мероприятия были просмотрены на сайте Пермской краевой филармонии, в связи с тем, что были дорогие билеты и на все слишком на-

кладно в материальном плане. Но все же основное, на котором сделал акцент в статье я смотрел, сидя в зрительном зале, наслаждаясь праздником искусства-классикой в художественном исполнении.

За одиннадцать фестивалей «Владимир Спиваков приглашает...» в Пермском крае было 150 трансляций в территории, где уже работали виртуальные залы. Охват фестиваля «Владимир Спиваков представляет...» в Пермском крае – около 80 тысяч зрителей (Г. Кокоулина). Мы остановимся только на концертах, на которых побывал автор статьи. Меня интересовали, где представлял совместно с его оркестром исполнителя мирового уровня и начинающей путь в пианистическое искусство.

Меломанскую публику ждала встреча с блистательным музыкантом Сергеем Догадиным (см.: фото2).



Фото 2. Мировой исполнитель сотрудничал дирижерами В. Гергиев, В. Ашkenази. БЗПФ.



Фото 3. С.Догадин, которого считают одним из самых одаренных вундеркиндлов своего поколения. БЗРФ

«Его эффектный артистизм подкреплён надёжной виртуозностью: он знает секрет, как увлечь публику, удержать зрительское внимание» (цитата из журнала «Музыкальная жизнь»). Блистательный скрипач принадлежит к новому поколению скрипичной школы с мировым именем (см.: фото3).

Сергей Догадин исполнил знаменитый, входящий в число идентичных произведений Ф. Мендельсона, М. Бруха, Л. Бетховена часто исполняемый на мировых сценах концерт для скрипки с оркестром D-dur, соч. 77: /Allegro non troppo; Adagio; Allegro giocoso, та non troppo vivace/ – единственное сочинение в данном жанре немецкого композитора. Невероятной красоты музыка проникнута атмосферой светлой торжественности, в ней есть и романтический мятежный порыв,

и элегичность, а финал инструментального концерта погрузил в стихию венгерского народного танца. И. Брамс посвятил концерт знаменитому скрипачу Йозефу Иоахиму, который в процессе создания произведения подсказывал ему приёмы игры на своём инструменте. В результате трехчастное произведение получилось в высшей степени виртуозным, и его исполнение – свидетельство высочайшего уровня мастерства солиста. Следует отметить, что С. Догадин стал победителем Международного скрипичного конкурса имени Й. Иоахима (Германия, Ганновер, 2015) /см.: фото4/.

На «бис» как не упрашивали пермские меломаны он воздержался и не стал исполнять, видимо торопился на самолёт, улететь к новым слушателям готовиться к выступлениям в концертных залах.



Фото 4. Представляется логичным, что в репертуаре С. Догадина по праву занимает место произведение, являющееся совершенством скрипичного мастерства, а также если сравнивать с сочинениями (имея в виду скрипичные концерты) итальянского скрипача и композитора Н. Паганини. БЗПФ

И в России, и за её пределами имя Спиваков как интерпретатора ассоциируется с эталонным прочтением партитур гениального австрийца, по праву заслуживши статус признанного «моцартианца» и удостоенный от ЮНЕСКО Золотой медали В. А. Моцарта. «Как скрипка Страдивари учит тебя совершенствовать свою игру, так и Моцарт совершенствует игру оркестра, – считает дирижер.

НФОР приглашал насладиться волшебной, чарующей его музыкой. В программу концерта Маэстро включил: маленький симфонический шедевр – гармоничную и необычайно живую увертиору к опере «Свадьба Фигаро»; торжественную увертиору к опере «Милосердие Тита» с потрясающе красивой, восхитительной музыкой; образец классического ор-

кестрового стиля: симфонию № 36 C-Dur /Adagio; Allegro spiritoso; Poco adagio; Menuetto; Finale (Presto)/, пленяющую свежестью, совершенством формы и мелодическим богатством, написанную в австрийском городе Линц и получившую название «Линцская». Также прозвучал знаменитый концерт для фортепиано с оркестром № 23 A-Dur /Allegro; Adagio; Allegro assai/. Одновременно блестящее и глубокое сочинение, созданное 30-летним композитором, даже в ряду безусловных моцартовских шедевров оно является одним из самых выразительных произведений великого гения. Уже третье столетие остаётся самым популярным, а особую любовь и известность принесла его вторая часть (Adagio) – вдохновенная и трепетная сицилиана.

Неизменная традиция фестиваля – знакомство публики с молодым фортепианным дарованием. Сольную партию в фортепианном концерте исполнила стипендиат Международного благотворительного фонда Владимира Спивакова Ева Геворгян (ЦМШ при МГК имени П. И. Чайковского), которую пермская публика уже слышала во время предыдущего пермского Международного фестиваля Дениса Мацуева (см.: фото 5).

«Эту чарующую, волшебную музыку не нужно комментировать, что-то о ней говорить, ее нужно слушать, ею нужно наслаждаться. Говорить о моцартовской музыке это лишнее и несколько не хочется. Просто восхищаться и находиться в его волшебной ауре. Музыкальными звуками все сказано и что-то еще пояснить, рассказывать, углубляться в историю не нужно. Просто находиться в своеобразном пространстве созданным автором» – сказала музыковед, лауреат Премии Пермского края в сфере культуры и искусства Е. Каленюк.



Фото 5. В свои уже 16 лет пианистка «с сильным характером, тонким чувством инструмента и прекрасным ощущением музыкальной материи» БЗПФ



Фото 6. На «бис» юная пианистка исполнила фортепианные вариации на арию Фигаро из оперы «Севильский цирюльник» Д. Россини-Г.Гинзбурга. БЗПФ

Моцартовское инструментальное произведение является сложным по исполнительству. Вообще его стильно в музыкальном плане сложно играть, особенно когда доводишь до совершенства исполнение. На этой музыке пианисты учатся совершенству ху-

дожественного воплощения, особенно это касается вторых частей фортепианных концертов. И конечно включение двадцать третьего концерта в репертуар талантливо одаренной во всех ипостасях (технической, музыкальной, игра с оркестром) пианистки,

окончивший 9 класс специального учебного заведения говорит о ее уже мастерской подготовки, а главное о ее харизматической развитости нутра (см.: фото 6, 7). Не все еще получилось, а совершенствоваться

можно всю жизнь, постоянно заниматься и к станку тренироваться. Тем не менее Ева будет в следующее десятилетие входить в каорту лучших скрипичных исполнителей современности.



Фото 7. Блестящая техника, помноженная на музыкальность, свободное в техническом плане владение инструментом, игра на автомате, музыкальность главное на ролевом плане, выполнение художественных задач покорила многочисленных слушателей, собравшихся в переполненном зрительном зале. БЗПФ

Зрелость и молодость, скрипач, прошедший конкурсную борьбу, огонь воду и медные трубы и начинающая пианистка, полная сил пробующая путь к вершине, сочетание мастерства и творческого порыва. Спиваков показал каким оно есть на сегодня исполнительское искусство еще ученицы и мастера.

В исполнении НФОР прозвучало всемирно часто исполняемое сочинение М. П. Мусоргского – «Ночь на Лысой горе» в оркестровке Н. А. Римского-Корсакова (1867). В ночной тишине издалека приближается и усиливается пронзительный вой – это ведьмы слетаются на шабаш в симфонической фантазии русского композитора.

Список литературы

1. Otkrytie XII Vserossijskogo festivalya «Vladimir Spivakov priglashaet. Sajt Permskoj kraevoj filarmonii. [Elektronnyj resurs]. – Rezhim dostupa: <https://filarmonia.online/afisha/nforiakademicheskijbolshojhormasterahorovogopenija.html> (data obrashcheniya: 23.06.2021).
2. NFOR, solist – Sergej Dogadin, skripka (Rossiya-Avstriya). Sajt Permskoj kraevoj filarmonii. [Elektronnyj resurs]. – Rezhim dostupa: <https://filarmonia.online/afisha/sergejdogadinskripkarossija-avstrijanforpuvspivakova.html> (data obrashcheniya: 23.06.2021).
3. «Val's kak zerkalo epohi» NFOR, dirizher – Arsentij Tkachenko. Sajt Permskoj kraevoj filarmonii. [Elektronnyj resurs]. – Rezhim dostupa: <https://filarmonia.online/afisha/valskakzerkaloepohi-nfordirizhjor-arsentijtkachenko.html> (data obrashcheniya: 23.06.2021).
4. NFOR, solistka – Eva Gevorgyan, fortepiano. Sajt Permskoj kraevoj filarmonii. [Elektronnyj resurs]. – Rezhim dostupa: <https://filarmonia.online/afisha/nforimolodyesolisty.html> (data obrashcheniya: 23.06.2021).
5. Zakrytie XII Vserossijskogo festivalya «Vladimir Spivakov priglashaet... ». Sajt Permskoj kraevoj filarmonii. [Elektronnyj resurs]. – Rezhim dostupa: <https://filarmonia.online/afisha/zakrytieXIIfestivaljavladimirspivakovopriglashaet%E2%80%A6.html> (data obrashcheniya: 23.06.2021).

Информация об авторах

Редко Анатолий Максимович, заслуженный деятель искусств России, кандидат педагогических наук, доцент, мастер делового администрирования, кафедра хорового дирижирования, ФГБОУ ВО Пермский государственный институт культуры, Россия

Адрес: г. Пермь, улица «Газеты Звезда» 18

E-mail: redko61@mail.ru; тел.: 8(982)441-92-93

ORCID: 0000-0002-0820-2454

A. M. REDKO,¹

¹ *Perm State Institute of Culture*

MASTER AND STUDENT. ARTISTIC READING OF I. BRAHMS, V.A. MOZART (ON THE EXAMPLE OF PERFORMANCE WITH THE NATIONAL SYMPHONY ORCHESTRA OF RUSSIA)

Abstract

The purpose of the study: to reveal ways to form the talent of S. Dogadin as the author of the script plan of the Brahms concert using the example of participation in a musical project.

Research methods: a combination of musical, bibliographic methods, methodological approaches developed in the performance of Brahms and Mozart music.

The results of the study: on the example of a performance with a Spivakov orchestra, the creative approach of a mature violinist and novice pianist to rethinking musical sources was revealed on the basis of summarizing the obtained artistic impressions, actively incorporating the creative ideas of the author of the article. This can be regarded as steps towards independent interpretations of Brahms, Mozart feelings and experiences in musical texts by violinists and pianists.

Scientific novelty: in the article, on the example of performances at the festival, it is considered in the context of artistic impressions of the formation of aesthetic views and world perceptions of the world star of violin art and beginning the creative path to the Musical Olympus pianist.

Practical application: the materials of the article can be used in lectures on the performing arts, can be useful to teachers, for lovers and admirers of talent S. Dogadin and E. Gevorgyan.

Keywords: I. Brahms, V.A. Mozart, V. Spivakov, National Symphony Orchestra, Perm Regional Philharmonic, choral music, vocal music, symphony concert, violin concert, piano concert.

Information about the authors

Anatoly Maksimovich Redko, honored Artist of the Russian Federation, master of business administration (MBA); candidate of pedagogical sciences, associate professor, FGBOU WO “Perm state institute of culture” Perm, Perm Krai, Russia

E-mail: Redko61@mail.ru; тел.: 8(982)441-92-93

ORCID: 0000-0002-0820-2454

HUANG LEI,¹

¹ Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts (Kharkiv, Ukraine)

PASTORAL IN MUSIC: ONTOGENESIS AND SEMANTICS OF THE GENRE – THE KEY TO PERFORMANCE

Abstract

The aim of the research: is the experience of historical reconstruction of the pastoral in ontogenesis in connection with its actualization in vocal and instrumental performance of the late 20th – 21st centuries.

Methods: historiographical description; systemic modelling of the genre; an interpretative and cognitive approach to understanding the specifics of the musical pastoral of the European tradition, manifested on the basis of the modern concert and pedagogical practice of Chinese performers.

Results: a compendium of information about the semantic roles of the pastoral in the music of the Italian, French and English traditions, necessary for a modern performer, has been systematized; when defining the ontogenesis of the pastoral as a cultural phenomenon, it is indicated that there is no initial antagonism between the **world** of the *visible* (nature, society) and the *invisible* (heaven, paradise); the presence of harmony of a **person** *external* and *internal*. The conclusion is drawn: the pastoral is a lyrical and spiritual genre, ontologically connected with the heart, the *energy centre* (the seat of the Spirit) of a person, who, in addition to eyes (with the function of seeing the beauty of God and the world), has the function of hearing God and singing praise to Him.

Scientific novelty: for the first time, on the basis of the available characteristics of the pastoral, the semantic invariant of the genre has been modelled in the chamber-instrumental and vocal music of the new European tradition. A typology of varieties of the pastoral is proposed, complementing the integral appearance of a *pastoral person*. Among the “cross-cutting” principles of pastoral poetics there are polysemanticism, synthesis of arts, and parity of the vocal and the instrumental. A stable complex of performing expressiveness (slow tempo, peculiarities of melos and rhythmic formulas caused by dancing plastics, texture and timbre characteristics, sound writing) revealed the vitality of the pastoral in musical culture, thus confirming its importance in the modern picture of the world. One can distinguish between the church and secular lines of the development of the genre. However, in any case, such a complex characterizes the **musical subject of the pastoral as an analogue of a person** in its historical and spiritual-ontological dimension.

Practical significance: the conclusions of the article can be used in the pedagogical activity of vocalists, when choosing examples of the pastoral among the concert and repertoire priorities.

Keywords: pastoral, semantic invariant of the genre, pastoral man, performing complex, sound writing.

For citation : Huang Lei. Pastoral in Music: ontogenesis and Semantics of the Genre – the key to performance // European Journal of Arts, 2021, №3. – P. 79–85. DOI: <https://doi.org/10.29013/EJA-21-3-79-85>

Introduction. Pastoral is one of the fundamental genres of Western European culture. Researchers attribute it mostly to poetry, literature and theatre, as evidenced by the existing definitions belonging to various scientific discourses. For example, the authors of the theatrical encyclopaedia offer the following definition: “Pastoral is a genre of court theatre that arose in Italy in the 16th century; a small opera, pantomime, ballet, writ-

ten on an idyllic plot from rural life” [1]. In the Brief Literary Encyclopaedia, the same type of indication is given to “... a literary genre widespread in Europe in the 16th–18th centuries, which is characterized by an idyllic depiction of rural nature, the life of shepherds and forest deities of Greek mythology: nymphs, fauns and others” [2]. Let us note that the musical component of the genre is the most important for understanding the

image of a *pastoral person*, who is in great demand in the picture of the world of the modern era. The pastoral hero in a circle of singing, dancing, merry people steps in a special function – a personality *from culture*: this is a generalized image of a poet-philosopher, an ideologue of ordinary people in their arduous life in the bosom of nature (*natura*).

In the performing culture of the late 20th–21st centuries, pastoral is experiencing a time of its revival, since it reveals the rootedness of a human in the bosom of nature, and the presence of God's image in it, hidden by the art of avant-garde and postmodernity. Hence the *actualization* of the Christian interpretation of pastoral as *an image of Paradise*, a space of eternal harmony, a human's love experience of his/her co-existence with God. It is clear that the biblical subtext was supplanted in the definitions given by art historians of the Soviet era (and not only). **The aim of the research** is the experience of historical reconstruction of the pastoral in ontogenesis in connection with its actualization in vocal and instrumental performance of the late 20th – 21st centuries.

The main content. As it is known, the pastoral genre was formed and entrenched in various national-style and genre contexts, in the synthesis of theatre, poetry, music and painting. However, for a long time in Russian-language musicology there was no generally accepted theory of the genre as a systemic description dedicated to the specifics of pastoral in all the diversity of its forms. Against the background of compiled sources describing pastoral in the context of various educational or encyclopaedic publications of the first half of the 20th century (for example, T. Livanova, 1983 [3]), Alla Korobova's dissertation (2001) and articles (2014) appeared which summarized long-term observations of the history of the genre and drew a line under the aesthetic and theoretical concepts of pastoral in musicology at the turn of the second and third millennium, defining it as a "universal myth created by European culture" [4, 25].

The synonyms of the pastoral genre etymon are "bucolic" (*bucolos* – from the Greek "a shepherd of bulls and oxen"), "idyll" (*eidollion* – diminutive of *eidos* "view, image, idea"), "eclogue" (a dialogue between two shepherds who sing out their love to a beautiful nymph) – consolidated the semantic "core" of the genre as pictures of a shepherd's life in the bosom of nature, in the circle of love-emotional experiences of a simple, ingenuous soul, as opposed to other types of plots of European art of the New Age, focused on the flowering of the conflicting

forces of a public person (*homo communis*). An echo of the influence of the moods of the Pastoral Man in the concept of the symphony is the semantic role of *Largo/Adagio* – the slow part of the cycle, when a person is shown in a state of mental repose, harmonious rest.

The musical pastoral had its own prehistory and prototypes: antique bucolic poetry and medieval pastoral – theatrical dialogues turning into singing ("Robin and Mariam" by the trouvere Adam de la Halle, the middle of 1280s). The literary pastoral of the Renaissance served as the cradle of the chamber-vocal pastoral (in the madrigal genre with its stylistic differences from the "village" theme – *rustica*). Threads also stretch from it to the main genre of the early Baroque – pastoral mythological opera. R. Rolland justly wrote about this: "... not a single kind of dramatic action is adapted to such an extent for singing as a pastoral requiring gentle harmonious melodies" [6, 62]. At the same time, in pastorals, poetry was more appreciated than dramaturgy; therefore, they turned out to be related in spirit to the poetic texts of the Florentine *dramma per musica*. Owing to the opera, pastoral gained autonomy and particular specificity in showing the image of a human of a noble, exalted spirit.

Discussion. This article outlines a slightly different aspect of the study of the genre category of pastoral – interpretative-cognitive, manifested through the study of Chinese performers of the repertoire heritage of vocal music of European composers. Owing to the "immersion" of Chinese performers in the global "text of culture" (from baroque to postmodernism), a unique communication emerges in the perception of art, when the human ear and eyes seem to "re-live" the history of music, while rethinking the experience of spiritual cleansing from ideological layers, clichés and pseudo-evaluations of old academic science. "It is significant that in the latest editions of the largest musical encyclopaedias – "Die Musik in Geschichte und Gegenwart" and "The New Grove Dictionary of Music and Musicians" (2001), the scale of articles on pastoral has been increased in comparison with previous editions: in the first one it almost doubled, in the second – by a third. Thus, the preservation of interest in pastoral (and even its strengthening in comparison with the beginning of the 20th century) is obvious" (A. Korobova [5, 203–204]). Attention is drawn to Elena Cooper's thought from the book "Pastoral: Medieval into Renaissance" (1977), as quoted by A. Korobov: "The idea of pastoral no longer needs any justification; recognition of its amazing symbolic wealth

as a whole replaced its condemnation as artificial <...> which for so long prevented its proper assessment and which in a number of cases was based only on a small part of the general tradition” [the same source].

Italian tradition. Pastoral drama of the 16th century and a little later the Florentine drama per musica became the first experience of synthesizing poetry and vocal melody. Still later, the principle of the synthesis of arts in various theatrical performances of the 17th– 18th centuries (especially at the French court). The genre of pastoral in Italy was distinguished by a variety of forms and scales: opera, ballet, opera-ballet, theatrical serenades, pastoral (inserted) scenes within the framework of an opera-seria and lyric tragedy. Alessandro Scarlatti – one of the members of the Arcadian Academy, the head of the Neapolitan school, paid considerable attention to pastoral. His operas are replete with recourse to pastoral themes and images. Their functions are different: most often pastoral was set off by the contrast to the unfolding drama of feelings (this line will be continued by Monteverdi’s “Orpheus”). Any aria reflected the unity of the heroic and the idyllic. The first operas “Daphne” by Peri (1594) and “Eurydice” by Caccini (1600) were pastorals. Monteverdi’s “Orpheus” (1607), starting from pastoral, is an experience of dramatizing pastoral (act 1, pictures of nature and the happiness of love), in connection with a tragic plot, and transforming the idea of idyll into a drama of feelings.

After the crisis of the opera-seria, pastoral passed from an aristocratic to a democratic chronotope. Conventionality as an artistic principle of pastoral (the idealized world of absent passions) is transformed into the realism of the artistic content of the opera-buffa with elements of humour, showing the village life, immediacy of feelings and love experiences of ordinary people (opera of 1754 “The Village Wizard” by Galuppi; “The Miller’s Wife” by Paisello, 1788). In the comic opera of the second half of the 18th century, pastoral retained its semantics (plot, type of heroes, image-emotional structure), having been enriched with intonation elements of the national song and dance colouring (“bagpipe complex”, musette).

In the era of opera realism (Rossini, Verdi) and verism (Mascagni, Puccini), the pastoral genre was enriched even more, owing to the poetic pages of the opera style of brilliant Italian composers, in which nature (pastoral) and a human reveal the depths of feelings of love and admiration for beauty.

The French version of pastoral. The first in the creation of the canons of a purely “musical pastoral” of the era of classicism were French composers who worked in the genre of opera in imitation of the ideals of the world outlook of pastoral painting by Antoine Watteau (1684–1721). His imaginative world is beautiful – serene, contemplative-hedonistic, devoid of deep psychological revelations and passions, which later became the embodiment of the era of “gallant style”. N. Bouleau clearly formulated the aesthetic rules of his era in the treatise “Poetics” (1669). One of the canons of French classicism was the assertion of the pastoral image as an ideal of art as a bucolic and idyll, reflecting the language of feelings in music and poetry: the creative work of J. B. Lully, the legislator of the main genre – lyrical tragedy, became a vivid embodiment of the pastoral genre in French opera. Although it is impossible to attribute the compositions of this master entirely and completely to pastoral, because the main threads of the plot of the lyrical tragedy are not reduced to it. The exception is the heroic pastoral “Acis and Galatea”, which musicologists (V. Bryantseva [8]) write about as an attempt by the composer in the late period of his creative work to go beyond the influence of the idyllic worldview.

The pastoral ideas and images entered the lyrical tragedies of J. B. Lully as a figurative counterpoint to scenes of a fantastic, heroic or solemnly spectacular nature. Pastoral in the plots related to the heroes’ exploits, their transformations and communication with the gods, with various twists and turns, seems to set off the ideal world of the common human, where love and harmony reign, symbolizing the image of Paradise. Let us give an example from the opera “Theseus” by J. B. Lully with a complex plot based on an ancient myth. The opera contains a contrast between the demonic and the idyllic: a gentle dance pastoral from Act IV is opposed to a dark chorus of shadows in Act III. The genre style of this typical example of pastoral is characteristic: a smooth melodic movement in parallel consonances (thirds, sixths as a sign of a duet-consent) performed by flutes and oboes imitating the timbre of shepherds’ flutes; roundness of syntactic constructions. The genre and stylistic complex noted by T. Livanova will remain as pastoral attributes in the music of subsequent centuries and national schools¹ [3, 324]. It is interesting that, having crystallized in vocal art, the genre complex of pastorality (hereinafter re-

¹ It is precisely such a classical experience of stylization that we meet in P. Tchaikovsky’s opera “The Queen of Spades” used

fferred to as the type of semantics) was quickly mastered by instrumental music (sonata, concert). Let us call its components:

- slow pace (Andante);
- calm movement of the Siciliana (metre 6/8; 12/8);
- smoothness, progression of the melody of a generalized plan, without individualization (a shepherd's song);
- echoes of thirds in the timbre sound of woodwinds or violins, imitating the sound of a pipe in the fields.

A vivid confirmation of this idea is the trio-sonatas No. 6 by the Italian A. Corelli: the themes are based on the contrast of a soft idyll (Largo) and a dance element (Giga). The slow movements of Corelli's trio-sonatas contain an imprint of the opera aria style, representing the lyrics of an objective type in the original genre light.

Pastoral is also widely represented in the creative work of A. Vivaldi, as evidenced by the program titles of his opuses in the genre of the concerto: "Shepherdess", "The Seasons", "Pastoral" etc. According to J. Hopes, in the ideal world of pastoral, "it is not so much the songs of the shepherd, the flute or the nightingale, the echoes or the murmur of the streams in itself that are important as their aggregate environment in which pastoralism acquires original self-expression" (Hopes, 2017 [9]).

The tradition of England is represented by the creative work of G.F. Handel – a German master who, with his skill, showed the world an example of the creative synthesis of different national schools and created a common European style. In the pastoral genre, he made a dynamic "shift" towards the expansion of semantic functions, the rejection of external programmness (sound visualization), the dogma of the poetry of the world outlook, indicating a subtle psychologism in showing pictures of nature and folk life, without the conventions of mythologization and bucolic (stylization "like a game" to pretend to be shepherds, country boys and girls in aristocratic art).

One can see the threads of continuity between Corelli and Handel (let us compare Musette from Handel's Concerto Grosso No. 6 and Pastoral from Corelli's Concerto Grosso No. 6). There are innovative features of the genre

for creating an atmosphere of antiquity and for understanding the interlude "Sincerity of the Shepherdess" and a number of other scenes of peasants in the spirit of "praising rural life", praising life with the nature (pastorale rustique) or Tomsky's song from Act VII – a piquant performance in a gallant style, pastorale frivolité, as observed by A. Korobova [4, 31].

in the creative work of the German composer: the glorification of the lyrics (the 3rd part of Concerto Grosso No. 7 and its finale "Hornpipe" – a folk origin dance).

Pastoral is typical not only for the secular compositions of the German composer (Concerto Grosso No. 2 F-dur), but, above all, for his oratorios, written on biblical plots. For example, "Messiah" (1742) is a heroic dithyramb dedicated to the image of Christ. In the conclusion of the first part (No. 13–19), which tells about the appearance of an angel to the shepherds of Bethlehem with the news of the birth of Jesus, the sinfonia pastopale is sounding. Its images are exceptionally rich: the Italian melody Pifa is replaced by the recitative of the Angel and a solemn choir of the shepherds. The culmination is a soprano aria, full of grandeur and simplicity: there is more of an epic narrative framed by a pastoral style: a duet of violins in a thirds presentation of the theme, a Siciliana rhythm, a wavy melody. The development of the pastoral line in the general dramaturgy of the oratorio proceeds from a specific image of a well-known event set forth in the Gospel of Luke (2: 8–20), to a generalizing symbol – the image of Christ as the shepherd of mankind. The second part of the oratorio tells about the suffering and death of the Messiah. Among the gloomy images there appear the messengers of peace (No. 36) – a pastoral aria with a consoling and spiritualized semantics (the resurrection after death).

The primary consolidation of the genre in church culture was the Christmas pastoral, which reflects "... a tendency not so much to present the event side of the plot, but to emotional and mental comprehension of its meaning and significance for a person" [4, 17]. The musicologist also notes the semantics of the unification of the heavenly and the lower in the co-existence of Christmas, characteristic of pastoral ("angels and shepherds glorify"). Let us draw a conclusion that is important for defining the essence of the ontogenesis of pastoral as a phenomenon: it initially lacks (or overcomes) the antagonism existing in romantic aesthetics (in any variation: the **visible world** (nature, society) and the **invisible** (heaven, paradise); an **external and internal human**).

Conclusions. The conducted historical and theoretical excursion has confirmed the presence of a constant *structural-linguistic and semantic core* of the genre, owing

to the psychology of the Countess's image: we talk about the interlude "Sincerity of the Shepherdess" and a number of other scenes of peasants in the spirit of "praising rural life", praising life with the nature (pastorale rustique) or Tomsky's song from Act VII – a piquant performance in a gallant style, pastorale frivolité, as observed by A. Korobova [4, 31].

to which pastoral, despite constant modifications, has retained its specificity in more than 400 years of evolution.

2. The performing perspective of the study of pastoral summed up its role in the concept of a human and its place in the integral system of genres of modern musical culture. Pastoral is a lyrical and spiritual genre closely related to the *energy centre* of a person – the heart, the receptacle of the Spirit, in which, in addition to the eye (with the function of seeing, seeing the beauty of God and God's world), there is the function of the ear – to hear God, to sing praises to Him.

3. Although pastoral was not a product of the New time, but is closely connected with the culture of previous eras, it was in the music of the 17th century (baroque arias make up almost the majority of the concert programs of the academic singer) that pastoral developed into an independent figurative and stylistic sphere. Its emblem embodies the bright idyll of the relationship between nature as a divine will and a human. The further evolution of pastoral in the era of classicism (J. Haydn) and early romanticism (F. Schubert) is associated with the assertion of program in its various manifestations, including the crystallization of *pastoral genre nature* in instrumental music, starting from the 17th – the first half of the 18th centuries as a stable complex of musical expressiveness ("semantic core"), not necessarily "tied" to the author's naming of "pastoral". However, in any case, such a complex characterizes **music as an analogue of a historical person** in his/her *spiritual, ontological dimension*.

4. From the point of view of the stability of genre semantics, constant in different national styles, the *secular and church* types of pastoral are distinguished. The creative work of G. F. Handel is an example of the embodiment of the pastoral genre in its religious quality.

The semantics of secular pastoral in the creative work of European composers is represented by the following varieties:

1) *musical sound writing* (imitation of the sounds of nature: birdsong, the murmur of a stream, echo);

2) the embodiment of *affect* as a seal of the mental movements of states (heartfelt joy, quiet reverence, thanksgiving, pacification);

3) *dance genre* (plays by English virginal-players and French harpsichordists): musette, rigaudon, tambourine; polonaise (the 4th part of Concerto Grossso No. 3 by Handel); the 3 d part of A. Vivaldi's concert "The Seasons" (program explanation "*the nymphs are dancing to*

the sound of the shepherd's bagpipes"). Among the leading principles of pastoral poetics there is:

– **polysemanticity**, when in the genre core of the composition, several (two or more) intonation-characteristic signs of the spiritual unity of a person with nature, the Divine beauty of the surrounding world (from objective lyrics, sensual singing to heroics, anthem quality and dance) are "fused" and act in syncretism;

– **synthesis of arts** – a way of creative life and self-expression of an artist (= performer), in which the language of art is not one sense organ (body plastic, hearing, vision), but their complex; as a result, *the experience of a holistic perception of the world with a dominant on harmony, the absence of conflict* in the development of a human's capabilities.

Another important aesthetic principle of the poetics of the pastoral genre is the *parity* of the vocal and instrumental principles in the formation of the semantics of the *Paradise chronotope*, in which the soul of a person on earth dwells. Its meaning can be interpreted as a manifestation of the dialectic of the *internal (human) and external (God's world) through the memory of their genetic relationship*.

The timbre characteristics, metro-rhythmic and textured ones are fixed in the instrumental accompaniment of pastoral, while purely vocal ones are distinguished by greater generalization, roundness and breadth of phrases, and stylistic diversity.

Finally, the tonal sphere most typical for pastoral, both a vocal and instrumental one, is F-major and A-major, associated both with the semantics of Paradise, and remotely with the colouring (F – earth in spring, the colour of fresh greenery).

Thus, performers (vocalist/instrumentalist) need to know the basic principles of pastoral, its "semantic code" and in their performing reading of the compositions of this genre category, to embody the psychology of the *Pastoral Person* in the correct *ethical and ontological key*. Thus, the performer (vocalist/instrumentalist) must know and embody in his/her concert practice the basic principles of the pastoral genre and reflect the *psychology of the Pastoral Man in his/her performing style of the compositions of this genre category*.

In conclusion, let us present a quote from the latest source, in which a group of authors assesses the modern status of the pastoral in the art of music: "Pastoral is a characteristic image of a person in European music with a rich semantic spectrum of meanings. Moreover, the

pastoral in music is different than in painting. Summing up the main meanings in a system, we get the semantic horizon of the genre in the fundamental ontological perspective “human – nature – God” [10, 139]. In this sense, musical pastoral and its musicological discourse does not

contradict the latest trends in pastoral literature and literary criticism [11]. Comparative-cognitive analysis of pastoral is a **prospect for further development of the topic**.

References

1. Theatrical encyclopaedia. – Moscow: Soviet encyclopaedia, 1978. – Vol. 4.
2. Brief literary encyclopaedia. – Moscow: Soviet Encyclopaedia, 1968. – Vol. 5.
3. Livanova T. History of Western European music before 1789. – Moscow: Music, – Vol. 1. 1983.
4. Korobova A. G. Pastoral in the music of the European tradition: to the history and theory of the genre: Dissertation for Doctor in Art Criticism.: 17.00.02 “Musical Art”: – Moscow, 2007. – 453 p.
5. Korobova A. G. “Modern man”: what is pastoral to him? what is he to pastoral? (About the paradigm of the genre in the musical culture of our time). Human: Image and essence. Humanitarian aspects: Annual. Russian Academy of Sciences, – Moscow, – 11, 2011. – P. 201–225.
6. Rolland R. Musicians of the past Moscow: – Muzgiz. 1938.
7. Rolland R. Opera in the century in Italy, Germany and England. – M.: State Musical Union, 1931.
8. Bryantseva V. Jean-Philippe Rameau and the French Musical Theatre. – Moscow: Music. 1981.
9. Hopes J. The sounds of early eighteenth-century pastoral: Handel, Pope, Gay, and Hughes. E-rea [Online]. 2017. 14.2 |2017. Online since 15 June 2017. Retrieved October 13, 2020. From: URL: <https://journals.openedition.org/erea/5741?lang=en>
10. Shapovalova L., Chernyavskaya M., Govorukhina N., Nikolaevskaya Yu. Pastoral in instrumental and vocal music 18–21 centuries: genre invariant and performance. Ad Alta: Journal of interdisciplinary research. Special Issue No.: 11/02/XX. – Vol. 11. – Issue 2. – Special issue XX. 2020. – P. 136–140.
11. Lavis G.J. Pastoral Modes in the Poetry and Prose Fiction of W. G. Sebald [Thesis of Doctor of Philosophy, English and Comparative Literature. Goldsmiths College, University of London]. 2014.

Information about the author

Huang Lei, postgraduate of the Department of Interpretology and Music Analysis Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, Kharkiv, Ukraine,
 Address: Obolonskyi Ave, 36, Kyiv, Ukraine, 02000
 E-mail: 1908278607@qq.com; tel.: +38 (063) 701-29-80
 ORCID: 0000-0001-9227-8429

ХУАН ЛЕЙ,¹

¹ Харківський національний університет мистецтв імені П.Котляревського (Харків, Україна)

ПАСТОРАЛЬ В МУЗИЦІ: ОНТОГЕНЕЗА ТА СЕМАНТИКА ЖАНРУ – КЛЮЧ ДО ВИКОНАННЯ

Аннотация

Мета дослідження – досвід історичної реконструкції пасторалі в онтогенезі у зв’язку з її актуалізацією у вокально-інструментальному виконавстві кінця ХХ–ХХІ століть.

Методи: історіографічний опис; системне моделювання жанру; інтерпретативно-когнітивний підхід до розуміння специфіки музичної пасторалі європейської традиції, виявлений на основі сучасної концертно-педагогичної практики китайських виконавців.

Результати: наданий необхідний сучасному виконавцю компендіум відомостей про семантичні амплуа пасторалі в музиці італійської, французької, англійської традицій; при визначені онтогенези жанру як фено-мена культури вказано на відсутність в ньому антагонізму світів *видимого* (природа, суспільство) та *невидимого* (небо, рай); наявність гармонії людини зовнішньої та внутрішньої. Пастораль – це лірико-духовний жанр, онтологічно пов’язаний із серцем — *енергійним центром* (вместілищем Духа) людини, у якої окрім зору (із функцією бачити красу Бога й світу), існує функція чути Бога й співати Йому хвалу.

Наукова новизна: вперше на основі наявних характеристик пасторалі змодельовано семантичний інваріант жанру в камерно-інструментальній і вокальній музиці новоєвропейської традиції. Надано типологію різновидів пасторалі, комплементарно доповнюючих цільний образ людини пасторальної. Серед «наскрізних» принципів пасторальної поетики – полісемантичність, синтез мистецтв, паритет вокального та інструментального. Стійкий комплекс виконавської виразності (повільний темп, особливості мелосу та ритмо-формули, обумовлені танцювальною пластикою, фактурно-темброві характеристики, звукопис) виявив життєстійкість пасторалі в музичній культурі, підтверджив її значущість у сучасній картині світу. Можна розрізняти церковну і світську лінії розвитку жанру. Однак в любому випадку такий комплекс характеризує **музичного суб’єкта пасторалі як аналога людини історичної в її духовно-онтологичному вимірі та національній характерності**.

Практична значущість: висновки статті можуть бути використані у педагогічній діяльності вокалістів, при виборі зразків пасторалі у пошуку концертно-репертуарних пріоритетів.

Ключові слова: пастораль, семантичний інваріант жанру, людина пасторальна, виконавський комплекс, звукопис.

Інформація про авторах

Хуан Лей, аспірант кафедри інтерпретології та музичного аналізу Харківський національний університет мистецтв імені Котляревського, Харків, Україна

Адреса: Оболонський проспект, 36, Київ, Україн, 02000

E-mail: 1908278607@qq.com; тел.: +38 (063) 7012980

ORCID: 0000-0001-9227-8429

ЧЖАН ЦЗЮНЬСУН,¹

¹ Одесская музыкальная академия имени А. В. Неждановой, Одесса, Украина

ПОИСКИ ВНУТРЕННЕГО СТРОЕНИЯ ЦИКЛА: ФОРТЕПИАННЫЕ СОНАТЫ ФРАНЦА ШУБЕРТА 1815 ГОДА

Аннотация

Цель исследования: определить жанрово-стилевую специфику Первой и Второй фортепианных сонат Ф. Шуберта.

Методология исследования: основана на применении системно-структурного, исторического и аналитического методов.

Результаты исследования: трехчастное построение первых фортепианных сонат Ф. Шуберта создает ощущение драматургической незавершенности. Необычное сочетание частей в цикле: первая часть – сонатная форма, затем анданте и менуэт, а также темповый план сонат, восполняющий состояние «отсутствия финала», свидетельствуют о циклических поисках композитора.

Научная новизна: в проанализированных в статье произведениях начального периода творчества Ф. Шуберта представлен новый подход к трактовке разомкнутого, открытого сонатного цикла.

Практическое применение: данное исследование способствует введению в творческий репертуар пианистов оригинальных ранних фортепианных сонат Ф. Шуберта. Материалы статьи могут быть использованы в курсах истории зарубежной музыкальной культуры и истории фортепианного исполнительства.

Ключевые слова: жанр, сонатный цикл, сонатная форма, трехчастность.

Для цитирования: Чжан Цзюньсу. Поиски внутреннего строения цикла: Фортепианные сонаты Франца Шуберта 1815 год // European Journal of Arts, 2021, №3. – С. 86–90. DOI: <https://doi.org/10.29013/EJA-21-3-86-90>

Постановка проблемы. Важную часть творческого наследия Франца Шуберта составляют фортепианные сонаты. К этому жанру композитор обращается гораздо чаще своих современников. В образцах сонатного цикла Ф. Шуберта проявляется связь, как с классическими традициями, так и поиски романтических тенденций. Автор статьи обращает внимание на то, что начало творческих поисков композитора в циклическом наполнении произведения связано с двумя сонатами E-dur и C-dur, созданными в 1815 году. Их анализ поможет осмыслить новый подход Ф. Шуберта к трактовке сонатного цикла.

Цель статьи: определить жанрово-стилевую специфику Первой и Второй сонат для фортепиано Ф. Шуберта.

Изложение основного материала. Уже в первом произведении – Сонате E-dur, написанной в феврале

1815 года, проявляется самобытность творческой личности Франца Шуберта. Трехчастная форма произведения разомкнута содержательно, циклически и тонально: первая часть – Allegro ma non troppo, E-dur; вторая часть – Andante, e-moll (довольно далеко одноименное тональное сопоставление) и третья часть – Menuetto, Allegro vivace, H-dur (мажорная доминанта, соответствующая двум тональностям предыдущих частей).

С одной стороны, трехчастное построение отражает поиски раннего романтика и отражает эстетику романтизма, а с другой – демонстрирует новый подход композитора к трактовке сонатного цикла – разомкнутого, открытого, как бы незавершенного. Прежде всего, такое впечатление возникает благодаря тому, что произведение лишено финала, поскольку завершается менуэтом. Ощущение драматургической незавершенности усиливается тональной

разомкнутостью. Внутренняя ладовая направленность: мажор-минор-мажор.

Шуберт сохраняет традиционное строение первой части сонаты – она написана в сонатной форме. Наличие всего двух образных и тематических сфер – главной и побочной партий, совмещающих в себе несколько функций (в главной – сочетаются особенности главной и связующей партий; в побочной – побочной и заключительной партий), составляет характерную особенность ее строения. Обе формообразующие сферы характеризуются контрастной многоинтонационностью музыкальной насыщенности и написаны в форме свободной двух или трехчастности с вариантной, модулирующей, разомкнутой динамической репризой (повторностью).

Вторая часть сонаты – Andante, e-moll написана в сложной трех-пятичастной форме с явными признаками рондо. Каждая из частей формы отличается собственной драматургией, их строение основано на простой двух или трехчастной репризной форме.

Третья часть – Менуэт – Allegro vivace, H-dur создана в традиционной сложной трехчастной репризной форме (*da capo*) в доминантовой тональности. Повторы крайних частей связаны с традициями классицизма, а сама форма с разработкой в середине менуэта имеет некоторые черты сонатности. Трио – *sempre staccato* (*quasi portamento* [см. 1; 2]) – легкого, воздушного характера. Его тональность – G-dur, VI низкая ступень – обнаруживает романтические тональные тенденции.

В целом первый образец сонатного жанра в творчестве Ф. Шуберта представляет собой начало активных поисков композитора в циклическом наполнении произведения. Состояние «отсутствия финала» восполняет темповый план сонаты, представляющий собой контрастное чередование частей, что является типичным для многих циклов: быстро – медленно – быстро, свидетельствующее о классических тенденциях построения цикла. Но также можно предположить, что данная особенность скорее свидетельствует о циклических поисках композитора [4, С. 488].

Вторая соната – C-dur, созданная в сентябре 1815 года, также состоит из трех частей, по строению аналогична предшествующей: Allegro moderato (ma energico), Andante, Menuetto. Это произведение продолжает тенденции нетрадиционного построения цикла в творчестве композитора.

Первая часть сонаты написана в сонатной форме с разработкой и репризой, сохранившей весь тема-

тизм экспозиции. Экспозиция сонаты дважды повторена, как в классических прототипах сонатных форм.

Вторая часть сонаты имеет достаточно сложное интонационное и ритмическое содержание. Это – типичное Andante средних частей классических сонат, созданное в традиционной сложной трехчастной форме, в тональности F-dur (то есть в тональности субдоминанты относительно основной – C-dur).

Третья часть сонаты – Менуэт Allegro vivace, a-moll – по темпу выполняет функцию финала циклической формы. Но по форме изложения (сложная трехчастная репризная форма) и тональности (a-moll, то есть параллельная основной) не соответствует финальности. Это – типичный менуэт: по содержанию, по драматургии, по фактуре, классический по форме (сложная трехчастная репризная форма с повторностью каждой из составных частей и репризой *da capo*). Подобное завершение цикла делает другим и соотношение частей сонатного цикла. Менуэт замыкает, вернее, размыкает, сонатный нетрадиционный цикл.

Пытаясь раскрыть лирический смысл драматургии, Шуберт не использует обобщающую лирику венских классиков, а начинает процесс индивидуализации, психологизации образов, что характерно для композиторов-романтиков. В этой сонате, применяя классические структурные соотношения между частями, Ф. Шуберт продолжает тенденцию воплощение в музыке своего героя – «мечтателя со сложным внутренним миром, с частой сменой настроения» [3]. Здесь раскрывается лирическое содержание, но еще не сформировался полностью песенный тематизм композитора. К песеннности в сонате C-dur можно отнести часть главной и побочной партий. Сфера танцевальности проявляется в триольном кружении в разработке первой части и в применении жанра менуэта в finale сонаты.

Рассмотрев трехчастные, безфинальные, завершающиеся менуэтами сонаты Ф. Шуберта 1815 года, можно сделать вывод о том, что они наглядно демонстрируют самобытность творческого стиля композитора. В Первой и Второй сонатах соотношение частей сонатного цикла становится совершенно иным. Вместо традиционного контраста быстрой, энергичной первой части и медленной лирической второй части, возникает сочетание двух лирических частей в замедленных темпах, выполняющих функции начальных частей цикла. Используя для третьей, завершающей части традиционный по жанру и форме менуэт, композитор размыкает нетрадиционный сонатный цикл.

Композитор сохраняет характерные для классицизма репризы (повторы) экспозиций сонатной формы с двумя волтами, в менюэте – повторы первой и второй-третьей частей, а также форму da capo. Но, если в классической сонатной традиции присутствовал содержательный контраст между главной и побочной партиями, то в творчестве Ф. Шуберта эти сферы значительно сближаются. Они не столько контрастируют, сколько взаимно дополняют друг друга. Главная партия также становится более лирической (мягкой, песенной и неторопливой – *Allegro moderato, Moderato*).

Ощущается общность интонаций (лейт-интонационность) и стремление к монотематизму: элементы главной партии появляются в побочной; функцию заключительной партии в сонате E-dur выполняет музыкальный материал побочной; можно отметить общность интонационной сферы, идущую от главной к связующей партии. Вместе с тем, в сонатах 1815 года наблюдается тенденция к многотемности, пронизывающая экспозицию; главная партия часто содержит сквозное развитие (типа а-в-с), иногда замыкающееся первоначальным материалом. Побочная партия отмечена нестандартным строением, расширением: трехчастность, рондельность, концентрическая трех-пятичастность и др. В разработках сонат господствует не борьба конфликтных начал, а мотивное развитие отдельных элементов тем, с использованием приема варьирования. Основные темы в разработке могут сохранить свою цельность, иногда дробясь на отдельные мотивы. Репризы сонатной формы обычно повторяют всю экспозиционную тематичность в ее фактурном варианте.

Характерным приемом для композиционного языка Ф. Шуберта являются повторы тактов, двутактов, предложений: точные, на октаву выше или ниже, секвентные, со сложным вертикально-подвижным кон-

трапунктом, а также частые вариантно-вариационные повторы. В ранних сонатах Ф. Шуберта господствует гомофонно-гармоническая фактура, аккордовость и достаточно редко полифоничность: имитационность, сложный контрапункт, дуэтная полифония, контраст тематических линий. Внутричастный тональный план Первой и Второй сонат достаточно традиционный, хотя и нестандартно расположенный. Встречаются также и тональности далекого соотношения.

Выводы. Первые ранние сонаты Франца Шуберта для фортепиано, созданные в 1815 году, представляют собой новый этап в развитии данного жанра. Поиски внутреннего строения сонатного цикла приводят к подлинно самобытным открытиям композитора. Рассмотрение специфики жанра фортепианной сонаты в творчестве Франца Шуберта дает возможность отметить особенности внутреннего строения цикла. Кроме того, Первая и Вторая сонаты композитора проанализированы не только с точки зрения циклической общности, но и их внутренней самостоятельности.

Фортепианные сонаты Франца Шуберта многосторонни, основной конфликт в них – это конфликт внутреннего порядка. Композитор не показывает непосредственно столкновение человека с внешними препятствиями или борьбу двух противоположных сил, он раскрывает сложный душевный мир человека XIX века, выражая его противоречивые состояния. Именно так он воспринимал несовершенную действительность, неизвестность будущего, его непредсказуемость.

Первая и Вторая сонаты – начальный этап, в котором лишь только намечается отход от классической драматургии и движение к романтизму, к романтическому мышлению и его активному утверждению. Итогом развития станет новый, романтический подход Ф. Шуберта к сонате, сонатному циклу, отражающий романтическую философию.

Список литературы

1. Miroshnichenko S. V. Polisemiya ponyattyia quasi. Muzichne mistectvo i kul'tura. Naukovij visnik Odes'koj derzhavnoj muzichnoj akademii imeni A. V. Nezhdanovo. – Odesa: Drukars'kij dim, 2010. Vip. 12. – C. 49–58.
2. Miroshnichenko S. V. Polisemiya ponyatiya Quasi. Vtoraya stat'ya. Muzichne mistectvo i kul'tura. Naukovij visnik Odes'koj derzhavnoj muzichnoj akademii im. A. V. Nezhdanovo. – Odesa: Drukars'kij dim, 2011. Vip. 13. – C. 9–19.
3. Fortepiannoe tvorchestvo Shuberta URL: <http://musike.ru\\index.php?id=55>
4. Chzhan Czyun'sun'. Pervaya fortепианная соната в творчестве Франца Шуберта как импульс для развития жанра. Muzichne mistectvo i kul'tura. Naukovij visnik Odes'koj nacional'noj muzichnoj akademii imeni A. V. Nezhdanovo. 2020.– Vip. 30.– S. 478–489.

Информация об авторах

Чжан Цзюньсунь, аспирант кафедры теории музыки и композиции, Одесская музыкальная академия имени А. В. Неждановой, Одесса, Украина

Адрес: 65000, Украина, г. Одесса, ул. Новосельского, 63

E-mail: 312024707@qq.com; тел. 38 (063) 230-56-76

ORCID: 0000-0001-8824-1674

ZHANG JUNSONG,¹

¹ A. V. Nezhdanova Music Academy of Odessa, Odessa, Ukraine

THE SEARCHING FOR THE INTERNAL STRUCTURE OF THE CYCLE: PIANO SONATAS BY FRANZ SCHUBERT 1815

Abstract

The purpose of the research: is to determine the genre and style specifics of the First and Second Piano Sonatas by F. Schubert.

The methodology of the research: is based on the use of system-structural, historical and analytical methods.

The results of the research: reveal that a three-part arrangement of the first piano sonatas of F. Schubert creates a feeling of dramatic incompleteness. An unusual combination of the parts in a cycle, that is – the first part is a sonata form, then an andante and a minuet, as well as the tempo plan of the sonatas, which makes up for the state of “lack of finale”, testify to the composer’s cyclical searches.

The scientific novelty: a new approach to the interpretation of an extended, open sonata cycle in the works of the initial period of F. Schubert, which were analyzed in the article, is presented.

Practical application: this research contributes to the introduction of the original early piano sonatas by F. Schubert into the creative repertoire of pianists. The materials of the article can be used within the courses on the history of foreign musical culture and the history of piano performance.

Keywords: genre, sonata cycle, sonata form, three-part form.

Information about the authors

Zhang Junsong, graduate student of the Department of Music Theory and Composition; A. V. Nezhdanova State Musical Academy, Odessa, Ukraine

Address: 65000, Ukraine, Odessa, st. Novoselsky, 63

E-mail: 312024707@qq.com; tel. 38 (063) 230-56-76

ORCID: 0000-0001-8824-1674

ЧЖАН ЦЗЮНЬСУН,¹

¹ Одеська музична академія імені А. В. Нежданової, Одеса, Україна

ПОШУКИ ВНУТРІШНЬОЇ ПОБУДОВИ ЦИКЛУ: ФОРТЕПІАННІ СОНАТИ ФРАНЦА ШУБЕРТА 1815 РОКУ

Анотація

Мета дослідження: визначити жанрово-стильову специфіку Першої та Другої фортепіанних сонат Ф. Шуберта.

Методологія дослідження: заснована на застосуванні системно-структурного, історичного і аналітичного методів.

Результати дослідження: тричастинна побудова перших фортепіанних сонат Ф. Шуберта створює відчуття драматургічної незавершеності. Незвичайне поєднання частин в циклі: перша частина – сонатна форма, потім Анданте і менует, а також темповий план сонат, що заповнює стан «відсутності фіналу», свідчать про циклічні пошуки композитора.

Наукова новизна: в проаналізованих у статті творах початкового періоду творчості Ф. Шуберта представлений новий підхід до трактування розімкненого, відкритого сонатного циклу.

Практичне застосування: це дослідження сприяє введенню в творчий репертуар піаністів оригінальних ранніх фортепіанних сонат Ф. Шуберта. Матеріали статті можуть бути використані в курсах історії зарубіжної музичної культури та історії фортепіанного виконавства.

Ключові слова: жанр, сонатний цикл, сонатна форма, тричастинність.

Інформація про авторів

Чжан Цзюньсун, аспірант кафедри теорії музики та композиції, Одеська музична академія імені А. В. Нежданової, Одеса, Україна

Адреса: 65000, Україна, м. Одеса, вул. Новосельського, 63

E-mail: 312024707@qq.com; тел. 38 (063) 230-56-76

ORCID: 0000-0001-8824-1674

A. V. SHARINA,¹

¹ Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine (Kyiv, Ukraine)

ALEATORIC COMPOSITION: ALTERNATIVE PERFORMANCES IN THE CONTEXT OF TELEOLOGY (BASED ON THE EXAMPLE OF PIANO SONATA NO. 3, AER BY VASYL TSANKO)

Abstract

Purpose: this study aims to investigate the contrasting strategies of performing aleatoric compositions, on the example of Piano Sonata No. 3, *AER* by a Ukrainian composer Vasyl Tsanko, and consider teleology.

Methods: the research employs methods of analysis of literature on teleology and aleatory, structural analysis of *AER*, interpretive analysis that allows discovering alternative performances of Piano Sonata No. 3, and comparative method, which consists in analytically presenting and comparing two strategies of the performance.

Results: in contrast to non-aleatoric scores, the complexity of understanding and performing aleatoric compositions initially presupposes the author's instructions for performers. The majority of aleatoric compositions include such guidelines. Nevertheless, it was important to find a specific teleological strategy for performing a particular aleatoric piece. In the teleological aspect, many interpretations can be applied. However, here only the two most indicative and radically different alternative types of the performances of the *AER* were considered: *the whole text strategy* and *the fragment text strategy*. Adopting the first strategy, the pianist closely follows the composer's plan, while the second strategy requires a more individualized approach towards the *Sonata*.

Scientific novelty: lies in the fact that attention is paid to extended piano techniques in the works by contemporary Ukrainian composers of a new generation. The article is the first one to provide the analysis of Piano Sonata No. 3, *AER* (2017) by Vasyl Tsanko.

Practical significance: this paper aims to offer an individual approach that can be practical for further learning of aleatoric compositions.

Keywords: aleatory, teleology, performance alternatives, Ukrainian contemporary art music, Piano Sonata No. 3, *AER* by Vasyl Tsanko, extended techniques.

For citation : A. V. Sharina. Aleatoric composition: alternative performances in the context of teleology (based on the example of piano sonata no. 3, Aer by Vasyl Tsanko) // European Journal of Arts, 2021, №3. – P. 91–96. DOI: <https://doi.org/10.29013/EJA-21-3-91-96>

Introduction

The music of the 20th century is remarkable due to its undeniable freedom and an infinite number of experiments with new styles and techniques. During the 20th century, composers attempted to free music from old frameworks, equalizing the roles of the performer and the author in determining the structure of the piece. Thus, many different musical trends appeared, including atonality, aleatory, serialism, electronic music, and extended techniques.

1. Teleological features that distinguish aleatoric music from non-aleatoric works before the 20th century

In contrast to "traditional" music, the aleatoric technique initially presupposes instability of form. In a narrow sense, the performance of aleatoric compositions gives the interpreter considerably more freedom and the possibility to participate in the creation of works. It requires a certain synthesis of both the composer's strategy and the performer's compositional choice in its teleological finality. The main idea of the teleological aspect in music can be formulated based on the results of the

research conducted by Darcy [3], Fink [4], and Zatklik [6] among others.

Since teleology is a doctrine that explains various phenomena through their purposes, it can be argued that performance is the realization of the original goal, as defined by the author. Moreover, it can be emphasized that teleology focuses on the final sounding result of the musical piece as well as on its step-by-step implementation. With aleatoric pieces, the performer approaches the initial musical text from different angles. Thus, from the teleological point of view, the development of the form of compositions is unpredictable, and the final goal can be achieved in various ways. This main feature of the musical pieces created with the use of the aleatoric technique distinguishes them from the compositions written through the use of other methods.

1.1. The specificity of aleatoric compositions: basic ideas

The Latin term *alea* is most often associated with situations in which performing a random component includes a relatively limited number of possibilities. It is necessary to define the types of aleatory, as it allows us to conceive a clear and convincing analysis of the *Sonata*, as well as to suggest valid alternatives performances. The description of these types, presented below, is based on the study of many scholars, such as Brown [2], Hoogerwerf [5], and Adorno [1] among others.

The aleatoric technique is divided into two categories. The first one is the so-called *limited aleatory* (developed by Witold Lutoslawski, 1913–1994), in which music composition necessitates the use of restricted control. The other group is the *absolute* (or *unlimited*) *aleatory* (introduced by John Cage, 1912–1992), where ordinary musical notation is often replaced by graphic symbols.

Limited aleatory indicates compositions the performance of which remains largely unmodified with certain sections and fragments of the work are formed differently each time. Often, the composer does not offer any clarifications on the musical text but gives his/her remarks concerning the register of the melody, its range, dynamics, rhythm, and the sounding time. Moreover, the musician is provided with separate sections of the work, the order of which could be chosen during the performance.

Unlimited aleatory means that the composition is created during the performance, the composer not being able to predict the final result. In this aspect, many different experiments are carried out, based on the use of total chance. Typically, the score is reduced to graphic signs-hints, which

limit the composer's control over the composition as a whole and can be subjectively interpreted by the performer.

Aleatory also became an essential part of the technical arsenal of Ukrainian composers of the second half of the 20th century, such as Valentin Silvestrov (1937), Valentin Bibik (1940–2003), Yevhen Stankovych (1942), Vladimir Zubitsky (1953), Karmella Tsepkolenko (1955), Igor Shcherbakov (1955), Volodymyr Runchak (1960), Ludmila Yurina (1962), etc.

The younger generation of the early 21st century has also been interested in experimenting in the field of aleatoric composition. Vasyl Tsanko (b. 1995, Ukraine) is a disciple of contemporary art music, a composer, and, as pianist, a performer. He is an author of symphonic, chamber, piano, vocal, and electronic music. In 2018 Tsanko graduated from the Petro Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine and in 2020 – from the University of Aveiro. He won the First Prize at the International Competition of Interpretation of Contemporary Music in Lisbon. In 2020 Tsanko defended his Master's thesis, titled *Extended piano techniques at the initial stage of piano lessons*. While writing a research paper, he composed a collection of extended piano pieces for children.

2. The idea of AER inside the cycle of piano sonatas

The cycle of four piano sonatas incorporates diverse compositional techniques and methods of performance. It employs the quintessence *AETHER* – a set of specific sounds that unite the cycle into a single whole. Each sonata is built upon a small section of this set: the first one – *TERRA* – is the most normative and classical, with its iron logic of development and traditional performance techniques. The second – *AQUA* – is written for the prepared piano and has a fluid structure (the performer has the opportunity to freely change the order of pages). The next one is *AER*, and the fourth sonata has not been written yet.

Tsanko's idea was to create four Sonatas in accordance with the four elements – *Earth*, *Water*, *Air*, and *Fire* – significant for a number of Ancient Greek philosophers, including Plato and Aristotle. According to the author, *Earth* represents sensuality, *Water* – intuition, *Air* – intelligence, and *Fire* – emotion. His concept is based on an ancient description of each element as dry or wet and cold or warm. Tsanko suggests that *Earth* (Piano Sonata No. 1 *TERRA*) is dry and cold, and *Water* (No. 2 *AQUA*) is wet and cold. *Air* (No. 3, *AER*) and *fire* (probably, Piano Sonata No. 4) are opposite to *Earth* and *Water*. He also mentions that the two parameters can be either stable or mobile. The cold elements are stable, while the hot elements are mobile.

For the first group (Sonata No. 1 and No. 2), the composer employs the keyboard. As for *AER* and (perhaps) the fourth sonata, Tsanko instructs that they should be performed using the strings inside the grand piano.

2.1. Structural Analysis of the Sonata No. 3

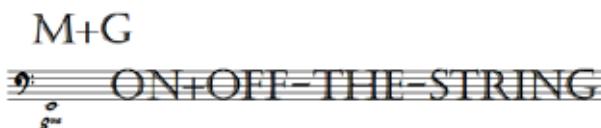
AER for piano solo was written in March 2017 and performed by the author in Kyiv in the same year. In the performance instructions, Tsanko notes that the *Sonata* embodies different states of the air and its unpredictability. *AER* is performed by playing different strings inside the grand piano. The pianist should press the damper pedal with a heavy object to hold it down so that he/she is free to handle strings (otherwise, an assistant is needed). From the beginning until the end, *AER* is performed with continuous use of the sustain pedal, so an accidental touching of other strings can lead to dirty and blurred sound. Therefore, the interpreter can mute the strings adjacent to the one that is currently producing sound. According to the composer, performers don't have to imitate the sound of the wind (air moving); in this composition, it is a symbol of freedom. The most important thing is the concept behind *AER*, namely the idea that improvisation should be spontaneous, and the performer has to distract the listener from monotony.

Tsanko chooses extended piano techniques as the primary performance techniques in the *Sonata*. The pianist is to use such methods as *OFF-the-strings*, and *ON-the-strings*. Also, the author instructs the pianists to search for various elements inside the *ON* and *OFF* techniques.

Tsanko notes the use of various objects involved in the process of performing. Different letters signify particular ways of producing the sound:

- «*F*» – the use of the inner and outer side of a fingernail;
- «*M*» – the use of metal objects, such as a coin, a key, or a ring;
- «*G*» – the use of glass objects, such as glass or a glass lens;
- «*W*» – the use of wooden objects, for example, a stick.

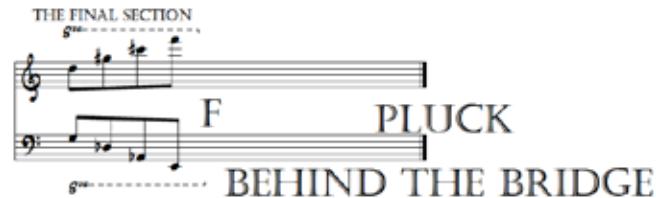
The combination of two materials means using both methods simultaneously or alternately (see Example 1).



Example 1. Piano Sonata No. 3,
AER by Vasyly Tsanko, staff 4

To allow for a better understanding of the *Sonata's* form and structure, the peculiarities of its notation, and the performance features, one should focus on the visual organization of the score.

The piece consists of eight separate staves, which indicate different strings, and the final measure *PLUCK* (the same eight strings noted below), which has to be played with both hands (see Example 2).



Example 2. Piano Sonata No. 3, *AER* by Vasyly Tsanko, the final bar

The first page (four strings) is in the bass clef, and the second one (four strings and the *Pluck* section) in the treble clef. Each staff indicates a new string, a new playing technique, and a distinct material that allows achieving a special timbre. There are no dynamic markings in the score, so the strength and the speed of the performance determine the piece's dynamics.

The first page, in the bass clef:

- the first line: string *G*², *F* (a finger), *OFF* the string;
- the second: *D flat*², *F + M* (a metal object), *OFF + ON*;
- the third: string *A flat*¹, *M*, *ON* the string;
- the fourth: *E*¹, *M + G* (any glass object), *ON + OFF*.

The second page, in the treble clef:

- the fifth line: string *D*⁵, material *G*, technique *ON*;
- the sixth: *G sharp*⁵, *G + W* (any wooden object), *ON + OFF* the string;
- the seventh: *C sharp*⁶, *W*, technique *OFF*;
- the eighth: *F*⁶, material *W + F*, *OFF* the string.

The final *Pluck* section, pizzicato behind the bridge, technique *F*, specifically, in the treble clef: *D*⁵, *G sharp*⁵, *C sharp*⁶, *F*⁶ and in the bass clef: *G*², *D flat*², *A flat*¹, *E*¹, *F*.

It is important to note the order in which the various materials appear on each staff. On the first string, Tsanko suggests using only a finger (*F*) or sound extraction; on the second, he adds another material, namely metal (*F + M*). On the third staff, only one object (metal) remains again, and on the fourth, a glass object is added to a metal one

($M + G$). Thus, a metal object is used on three lines, both as an independent object and paired with another material. A similar situation can be observed on the first staff of the second page. Instead of using $M + G$, Tsanko leaves only a glass object. On the next string, he adds a wooden object to glass ($G + M$).

Further on, the situation repeats, and instead of $G + W$, only W remains. The fourth staff requires a duet of materials to be formed again. Here, Tsanko adds an object that has not yet been used on the second page – a finger (F). In the end, in the last measure of *PLUCK*, eight strings are simultaneously played with the means of F . Thus, the logical chain of adding and eliminating material has been closed. Starting with F and then alternating between various objects, the performance of *AER* also ends with F .

According to the composer, a pianist must strictly follow the instructions on using any objects and techniques of playing. Tsanko retains control over certain aspects of the performance, such as the minimum duration of one string and the *Sonata's* total length, the techniques of sound-extraction and the chosen materials, the exact register, and the pitch of the strings. He demands that each string be played for at least eight seconds and the whole duration of the *Sonata* for approximately eight minutes. Also, *PLUCK* is played in a kind of pizzicato, used only once within the last bar of the piece and marking the end of *AER*.

The pianist only chooses the order of the strings, the dynamics, the material involved, the order in which it is applied, the amplitude of the string movement, and its vibration level. The speed, attack, and release of strokes may also vary. Additionally, the pianist can use all the available playing techniques on specific strings in any order and for any duration. Based on the main characteristics of aleatory, Piano Sonata No. 3, *AER* by Tsanko could be classified as a piece with limited aleatory.

As for the significance of the number eight, it can be assumed that in the horizontal position, this figure (∞) is an infinity symbol; thus, it appears throughout the opus. Continuing Plato's philosophical ideas, Tsanko chooses eight strings, eight options of playing (four times with a single material and four times with the combination of two), eight minutes of total sounding time, and (at least) eight seconds on each string.

3. Alternative performances in the contexts of the development of *AER*

So, when considering aleatoric compositions, each performance will be quite different. In the case of a limited type,

the performer must comply with the indicated positions and specific parameters of the score. At the same time, the musician has the freedom to choose among all alternatives provided by the author. During the performance, these aspects fully depend on his/her imagination. However, before looking at the differences between the possible performance strategies, it is necessary to find the similarities

When performing *AER*, the musician has at least two options – either to meticulously implement the existing development plan or to make fuller use of his/her freedom. These two illustrative examples will be considered below to reveal their differences:

- the whole text strategy;
- the fragment text strategy.

The *whole text* strategy means that the performer gets to use all of the eight strings and the last bar *PLUCK*. It can be played in the original order suggested by the composer or by the pianist's free choice. If all the strings are played in a row, the listener can anticipate the appearance of an object made of a new material, which is used to produce sound. Naturally, such detailed knowledge of the score is only possible if the listener has already listened to the *Sonata* carefully several times.

If the *whole text* strategy is chosen, the main rule is to remember the minimum performance time for each staff and the total time of the whole piece. Nevertheless, it is also clear that this concept is truly based on improvisation (along with the *fragment text* strategy) because many other parameters of *AER* are left to the discretion of the performer. Components such as the strength and the speed of using different strings, which affect the timbre and dynamics of the *Sonata*, are indeterminate. Additionally, the sounding time of each staff cannot be the same, so the durations and tempos of performing for every new string may vary.

Given the logical emergence of new materials, the use of the *fragment text* strategy allows the performer to behave more unexpectedly in order to not give the listener a chance to predict which material or technique may come next. For example, the pianist can play only two or three staffs of *AER* and *PLUCK*. In this case, the timing of each staff has to be much longer than the minimal mark, which is eight seconds. Considering the overall duration of the *Sonata*, the mandatory parameters for each staff (certain strings, techniques, and materials), and the lack of frequently changing staffs and performance methods, the pianist is required to reveal the potential of his/her imagination to the maximum. From the perspective of keeping the listener's attention, the *fragment text* strategy

is more open since it incorporates spontaneity during the performance than the *whole text* strategy.

Thus, the organization of the *Sonata* is based on contrasting positions: the structure has been laid out by the author, whilst the pianist creates the form of *AER* during the performance. One could argue that two incompatible performing strategies are possible, so the performer can choose between the *whole text* strategy and the *fragment text* strategy. Despite the presence of different versions of *AER*, the author's initial idea can be found in each performance. The existence of certain materials and instrumental techniques, as well as the final *PLUCK* section, dictate the development of the form regardless of the alternative performances. It is preserved whether the pianist is following the *fragment text* or the *whole text* strategy.

Therefore, *AER*, Sonata No. 3 for piano solo by Tsanko is a vivid example of limited aleatory, which has its parameters and concept suggested by the author. Nevertheless, the framework of freedom involves the creative input of the performer and his/her intellectual curiosity. From the teleological perspective, both the *whole text* strategy and the *fragment text* strategy require an open reading of the *Sonata*. Their difference lies only in the fact that by choosing the second alternative (*fragment text*), the musician himself/herself actively creates the form of *AER* during the performance.

Conclusions

It is essential to highlight the fact that aleatory concerns musical freedom, improvisation, and instability. Thus, the so-called "chance" technique is exceptionally

unique, generating unlimited performance possibilities. Unpredictability is an inherent characteristic of aleatoric music. It liberates performers from the dogma elicited by the "classical musical" form, the structure, and dramaturgy. In aleatoric works, far fewer rules can be found, as there are no requirements to adhere to set musical standards.

It should be noted that the performance of a "traditional" piece – for instance, from the Classical or Romantic era – demands following music score from the beginning until the last bar. Musicians are free in their choice of articulation, phrasing, fingering, duration of some rests, and a degree of dynamic deviation. However, an open interpretation of the musical text itself is not employed in this case. Within the context of teleology, this is the feature that distinguishes a "classical" piece from an aleatoric composition. Based on the analysis of *AER*, it is clear that, due to free interpretation of certain elements in the score, musicians can adopt an attitude of total freedom reproducing the full musical text or its parts.

On the whole, while the process of selecting a particular performance approach is rather individual, the musician should still follow the author's instructions. It is hardly possible to suggest an overall strategy for all aleatoric compositions due to the fact that different types of aleatory can affect their interpretation. In other words, an aleatoric musical piece should embody a unique way of its realization and a personal teleological strategy of performance, as it is important to keep a perfect balance between staying faithful to the composer's vision and using the musician's freedom of performance intrinsic to aleatoric composition.

References

1. Adorno Theodor W. On the Problem of Musical Analysis. In: *Music Analysis*, – No. 2. – July, – Vol. 1. 1982. – P. 169–187, translated by M. Paddison.
2. Brown Earle. The Notation and Performance of New Music. In: *The Musical Quarterly*, – No. 2. – February, – Vol. 72. 1986. – P. 180–201.
3. Darcy Warren. Rotational Form, Teleological Genesis, and Fantasy-Projection in the Slow Movement of Mahler's Sixth Symphony. In: *19th– Century Music*, – No. 1. – Summer, – Vol. 25. 2001. – P. 49–74.
4. Fink Robert. Goal-Directed Soul? Analyzing Rhythmic Teleology in African American Popular Music. In: *Journal of the American Musicological Society*, – No. 1. – April, – Vol. 64. 2011. – P. 179–238.
5. Hoogerwerf Frank W. Cage Contra Stravinsky, or Delineating the Aleatory Aesthetic. In: *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, – No. 2. – December, – Vol. 7. 1976. – P. 235–247.
6. Zatklik Milos. Reconsidering Teleological Aspects of Non-Tonal Music. In: Denis Collins (Ed.), *Music Theory and Its Methods: Structures, Challenges, Directions*. Frankfurt am Main: Peter Lang Publishers, – 1. 2013. – P. 265–300.

Information about the author

Anastasiia Sharina, Postgraduate student, the Department of Music Theory P. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine (Kyiv, Ukraine)
 E-mail: anastasia13conpassione@gmail.com; tel: +38097-43-22-404
 ORCID: 0000-0002-1538-3740

ШАРИНА А. В.,¹

¹ Національна Музична Академія України ім. П.І. Чайковського

АЛЕАТОРНИЙ СКЛАД: АЛЬТЕРНАТИВНІ ВИКОНАННЯ В КОНТЕКСТІ ТЕЛЕОЛОГІЇ (НА ОСНОВІ ПРИКЛАДУ ПІАНО-СОНАТИ № 3, АЕР ВАСИЛЬ ЦАНКО)

Анотація

Мета: дослідити контрастні стратегії виконання алеаторичних композицій на прикладі фортепіанної сонати № 3, AER українського композитора Василя Цанька, а також розглянути їх з позиції телеології.

Методи: у розвідці використано різні наукові методи, серед яких: аналіз літератури присвячений телеології та алеаториці; структурний аналіз AER; інтерпретаційний аналіз, який дозволяє виявити альтернативні варіанти практичної реалізації фортепіанної сонати № 3; та порівняльний метод, який полягає в аналітичному поданні та порівнянні двох стратегій виконання.

Результати: на відміну від не-алеаторичних творів, складність розуміння та реалізації алеаторичних передбачає наявність у партитурі авторських вказівок для виконавців. Загалом у більшості з алеаторичних композицій включено низку настанов практичного змісту. Втім, важливим завданням саме цієї статті був пошук показових телеологічних стратегій виконання конкретного твору. Згідно з телеологією, відтворення алеаторичного опусу передбачає застосування багатьох варіантів реалізації. Однак у межах цієї розвідки розглянуто дві найбільш показові та протилежні альтернативи виконання AER, це: *стратегія цілого нотного тексту* і *стратегія фрагменту нотного тексту*. Відповідно до першої, піаніст має точно дотримуватися композиторського задуму (плану побудови композиції), водночас друга стратегія вимагає більш індивідуалізований підхід до виконання Сонати № 3.

Наукова новизна: полягає у тому, що увага приділяється виключно «розширеним фортепіанним технікам» у творах сучасних українських композиторів нового покоління. Власне, у статті вперше проаналізовано Сонату № 3 для фортепіано, AER (2017) Василя Цанька.

Практичне значення: запропоновано власний підхід, який може бути доцільним для подальшого вивчення інших алеаторичних композицій.

Ключові слова: алеаторика, телеологія, альтернативи виконання, українська сучасна музика, фортепіанна Соната № 3, AER Василя Цанька, «розширені техніки гри».

Інформація про авторах

Шаріна Анастасія Вікторівна, Аспірантка кафедри теорії музики, Національна Музична Академія України ім. П.І. Чайковського

E-mail: anastasia13conpassione@gmail.com; тел.: +38097-43-22-404
 ORCID: 0000-0002-1538-3740

Секция 3. Теория и история культуры

Section 3. Theory and history of culture

УДК 7.037.036

DOI: 10.29013/EJA-21-3-97-101

ПОТАПЕНКО А. М.,¹

ПОТАПЕНКО М. В.,¹

¹ Национальный университет «Запорожская политехника», Запорожье, Украина

НЕОГЕОМЕТРИЧЕСКИЙ КОНЦЕПТУАЛИЗМ В ИСКУССТВЕ ПОРТРЕТА

Аннотация

Цель исследования: выявление особенностей одного из направлений в абстрактном искусстве 20-го века, стиля Neo-Geo, основанного на принципах построения композиции, которые опираются на геометрические формы, свойственные современному представлению об искусстве. Neo-Geo – это сокращение от слов неогеометрический концептуализм.

Методы исследования: сравнительный анализ, аналитико-синтетический метод на основе принципа историзма.

Результаты исследования: в статье проведен анализ искусства портретов Пабло Лобато, Питера Хелли. Вместо того, чтобы шокировать или нарушать представление о том, что такое искусство, творчество в стиле Neo-Geo направлено на отражение реальности вокруг с помощью линий и геометрических фигур. Это отличает Neo-Geo от предыдущих художественных течений.

Научная новизна: проявление стиля Neo-Geo в искусстве портрета вносит новизну в восприятие человеком окружающего мира.

Практическое применение: результаты исследования могут быть полезны в гуманитарной подготовке специалистов, овладении ими знаниями в области теории искусства, для практического применения художниками, дизайнерами.

Ключевые слова: абстрактное искусство; стиль Neo-Geo; искусство портрета; графический дизайн; линии, геометрические фигуры.

Для цитирования: Потапенко А. М., Потапенко М. В. Неогеометрический концептуализм в искусстве портрет // European Journal of Arts, 2021, №3. – С. 97–101. DOI: <https://doi.org/10.29013/EJA-21-3-97-101>

Постановка проблемы. В наше время в графическом дизайне существует большое разнообразие стилей. Стиль определяется расположением элементов на плоскости и созданием визуального образа средствами графических набросков объектов. Исследования в области искусства необходимы для систематизации различного рода направлений. В статье рассмотрены

основные свойства стиля Neo-Geo в портретном искусстве.

Анализ последних исследований

Основоположник и теоретик Neo-Geo Питер Хелли отражает в своих полотнах реальность в виде абстрактных композиций, которые несут в себе позитивный настрой, играя яркими чистыми цветами.

Его работы, созданные в период с 1987 по 2015 год – это девять монументальных картин. Наполненные новым цветом, который светится, с переплетением геометрических форм – то, что он назвал камерами, тюремами (т.е. прямоугольными блоками тюремных решеток) и сплетенными трубопроводами. Основные элементы композиций работ Питера Хелли – круг, прямоугольник, квадрат, линия совпадают с основными элементами композиций художников-модернистов таких как: Казимир Малевич, Пит Мондриан. Влияние на человека окружающей среды – многоквартирные дома, жилые комплексы, супер магистралы все это ассоциативно отображается в картинах Питера Хелли.

В 2002 году Хелли вернулся к более плоскому пространству и отказался от использования форм, которые перекрываются. Его работы этого периода отличаются тем, что в композициях разных размеров используются сплошные прямоугольные закрытые формы и полностью исключено наличие линейных элементов.

С 2008 года композиции напоминают самые ранние картины Хелли, которые снова стали того же размера. В работе «Laws of Rock» шесть высоких тонких прямоугольников, каждый разного цвета, линии, со средоточены в цветных блоках и расположены рядом друг с другом.

Интересны своей динамичностью, сочностью цвета портреты Пабло Лобато – графического дизайнера и иллюстратора из Буэнос-Айреса.

Он создает невероятно красивые работы в стиле кубизма и супрематизма, изображая известных политиков, людей из шоу-бизнеса или просто яркие персонажи. Все его работы наполнены невероятным сочетанием цветов, которые создают очень гармоничные картины. Самым замечательным достижением работ Пабло Лобато является безупречное слияние социального ассоциативного и личного содержания. Его формализм соединяется с самой жизнью.

Стиль Neo-Geo применяется к работам Пабло Лобато, Питера Хелли, Эшли Бикертон и других. На их работы повлияли стили более ранних произведений в искусстве XX века, таких как: минимализм, поп-арт и оп-арт.

Рассматривая геометрию как метафору общества, Хелли создавал блестящие геометрические абстрактные картины, которые, однако, имели подобную основу. Они похожи на печатные платы, которые Хелли использует для представления отдельных объектов и сетей современного городского существования. Картины изображают социальный ландшафт, изоляцию и взаимосвязь.

Цель статьи – провести исследования работ современных художников-графиков, работающих в портретном стиле Neo-Geo, найти особенности стиля, типичные различия, которые дают основание считать его одним из направлений в абстрактном искусстве современности.

Изложение основного материала

Неогеометрический концептуализм, то есть Neo-Geo – движение в искусстве двадцатого века. Художественное направление Neo-Geo зародилось в начале 1960-х годов как реакция на эмоциональность неоэкспрессионизма, поскольку в США и Европе произошло возрождение геометрической абстракции.

Период Neo-Geo охватывает время творчества многих художников из разных направлений, поэтому это направление в некоторой степени является однородным по основным чертам стилистики.

Вообще композиции художников, работающих в этом стиле, легко создавать в современных программах компьютерной графики. Абстракции кажутся нарисованными чуть ли не в самом примитивном графическом редакторе из тех, которые установлены в домашних компьютерах. Если живопись Хелли кажется выполненной промышленным образом, то компьютерная графика, наоборот, куда больше соотносится с движением руки (хотя и вооруженной не кистью, а «мышкой») и выглядит как бы ради забавы и наугад.

Пабло Лобато – графический дизайнер и иллюстратор из Буэнос-Айреса, Аргентина. Пабло родился в Трелью, Патагония, Аргентина, в 1970 году. С детства он не очень увлекался спортом, а в свободное время рисовал супер героев и средневековых рыцарей. В 1982 году он написал свой первый портрет, иллюстрацию Сезара Луиса Менотти, который являлся тренером национальной сборной по футболу.

Аргентинский художник и иллюстратор Пабло Лобато представляет целую серию портретов знаменитых музыкантов, выполненных в жанре карикатуры. Примечательно то, что каким бы невероятно абстрактным ни был портрет – все персонажи хорошо узнаваемы. Развитая наблюдательность – это, пожалуй, самое важное качество, без которого художнику не обойтись. Способность творчески и с интересом наблюдать, тонко воспринимать, умение замечать интересные мало примечательные детали, скрытые

от других, но при этом существенные и ценные – все это помогает создать стильный и узнаваемый портрет.

С помощью минимума средств выражения Пабло Лобато удается искусно передать эмоции и характеры. Талант иллюстратора обеспечил ему популярность не только в родной Аргентине, но и по всему миру. А когда на него обратила внимание владелица агентства иллюстрации Анна Гудсон, карьера Лобато взлетела резко вверх. С тех пор его портреты знаменитых музыкантов, актеров, политиков и спортсменов с завидной регулярностью появляются в изданиях с мировым именем, включая Rolling Stone, Time, Billboard, Forbes и The New York Times.

Выводы

Проведен анализ основных приемов построения композиций художников, работающих в стиле Neo-

Geo – портреты созданы из геометрических фигур и пронизаны линиями по всей плоскости композиции, яркая цветовая гамма.

Особенность Neo-Geo в портретном искусстве заключается в том, что этот стиль объединяет игристые цвета и сюжеты вместе со строгими геометрическими линиями, которые разделены на зоны. Такой контраст вызывает смешанные чувства и позволяет людям испытывать различные эмоции. К тому же, это дает возможность очень легко прятать образы и метафоры, которые можно и не увидеть с первого взгляда.

На основании этих выводов можно утверждать, что стиль Neo-Geo в портретном искусстве можно отнести в отдельное течение современного творчества художников-графиков.

Список литературы

1. Arnheim R. Iskusstvo i vizual'noe vospriyatiye – M.: AST, 1974. – 345 s.
2. Breslav G. E. Cvetopsihologiya i cvetolechenie. SPb.: BSK., 2000. – 252 s.
3. Kulenko M. Ya. Osnovi grafichnogo dizajnu: pidruchnik. – K.: Kondor, 2006. – 320 s.
4. Lesnyak V.I. Graficheskij dizajn: osnovy professii. – K.: Bios Dizajn Buks, 2009. – 124 s.
5. Mark F. Novaya zhivopis'. Mastera iskusstva ob iskusstve: Iskusstvo konca XIX – nachala HH veka. V 7 t. – M., – T. 5. 1969.
6. Shatkikh A. S. Malevich posle zhivopisi. Sobr. soch. v 5 t.– M.: Gileya,– T. 3. 1999.
7. Heller S., Chvast S. Evolyuciya graficheskikh stilej. Ot viktorianskoj epohi do novogo veka / per. s angl. I. Foronova. – Moskva: Izdatel'stvo Studii Artemiya Lebedeva. 2015. – 320 s.
8. Konceptualizm v iskusstve: obshchie principy i glavnye predstaviteeli. URL: <https://iskusstvoed.ru/2019/11/15/konceptualizm-v-iskusstve-obshchie-prin/> (data obrashcheniya: 10.08.2021).
9. Neo-geo (iskusstvo) – Neo-geo (art). URL: [https://livepcwiki.ru/wiki/Neogeo_\(art\)/](https://livepcwiki.ru/wiki/Neogeo_(art)/) (data obrashcheniya: 10.08.2021).
10. Portrety znamenitostej illyustratora Pablo Lobato. URL: <https://vakin.livejournal.com/2305536.html> (data obrashcheniya: 10.08.2021).
11. Hudozhestvennyj termin neo-geo. URL: <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/n/neo-geo/> (data obrashcheniya: 10.08.2021).

Информация об авторах

Потапенко Анна Михайловна, старший преподаватель, член Союза дизайнеров Украины, кафедра «Дизайн», Национальный университет «Запорожская политехника», Запорожье, Украина

Адрес: 69118, Запорожье, пр. 40-летия Победы, д 41, кв. 71

E-mail: 123design@ukr.net; тел. +380678509126

ORCID: 0000-0003-2326-6322

Потапенко Николай Васильевич, старший преподаватель, член Союза дизайнеров Украины, кафедра «Дизайн», Запорожский национальный университет, Запорожье, Украина

Адрес: 69118, Запорожье, пр. 40-летия Победы, д 41, кв.71

E-mail: nikolay.pnko@gmail.com; тел. +380662710714

ORCID: 0000-0003-4634-7424

A.M. POTAPENKO,¹M.V. POTAPENKO,²¹ National University "Zaporozhye Polytechnic", Zaporozhye, Ukraine

NEOGEOMETRIC CONCEPTUALISM IN PORTRAIT ART

Abstract

Purpose of the study: to identify the features of one of the trends in abstract art of the 20th century, the Neo-Geo style, based on the principles of building a composition that rely on geometric shapes inherent in the modern concept of art. Neo-Geo is short for neo-geometric conceptualism.

Research methods: comparative analysis, analytical and synthetic method based on the principle of historicism.

Research results: the article analyzes the art of portraits of Pablo Lobato, Peter Helly. Instead of shocking or disrupting the idea of what art is, Neo-Geo art is aimed at reflecting the reality around them with lines and geometric shapes. This sets Neo-Geo apart from previous art movements.

Scientific novelty: The manifestation of the Neo-Geo style in the art of portraiture brings novelty to a person's perception of the world around him.

Practical use: the research results can be useful in humanitarian training of specialists, mastering their knowledge in the field of art theory, for practical application by artists, designers.

Keywords: abstract art; Neo-Geo style; portrait art; graphic design; lines, geometric shapes.

Information about the authors

Potapenko Anna Mikhailovna, senior lecturer, member of the Union of Designers of Ukraine, department "Design", National University "Zaporozhye Polytechnic", Zaporozhye, Ukraine

Address: 69118, Zaporozhye, 40th Anniversary of Victory Ave., 41, apt. 71

E-mail: 123design@ukr.net; tel. +380678509126

ORCID: 0000-0003-2326-6322

Potapenko Nikolay Vasilievich, senior lecturer, member of the Union of Designers of Ukraine, Department of Design, Zaporozhye National University, Zaporozhye, Ukraine

Address: 69118, Zaporozhye, 40th Anniversary of Victory Ave., 41, apt. 71

E-mail: nikolay.pnko@gmail.com; tel. +380662710714

ORCID: 0000-0003-4634-7424

ПОТАПЕНКО А.М.,¹

ПОТАПЕНКО М.В.,¹

¹ Національний університет «Запорізька політехніка», Запоріжжя, Україна

НЕОГЕОМЕТРИЧНИЙ КОНЦЕПТУАЛІЗМ В МИСТЕЦТВІ ПОРТРЕТА

Анотація

Мета дослідження: виявлення особливостей одного з напрямків в абстрактному мистецтві 20-го століття, стилю Neo-Geo, заснованого на принципах побудови композицій які спираються на геометричні форми, властиві сучасному уявленню про мистецтво. Neo-Geo – це скорочення від слів неогеометричний концептуалізм.

Методи дослідження: порівняльний аналіз, аналітико-синтетичний метод на основі принципу історизму.

Результати дослідження у статті проведено аналіз мистецтва портретів Пабло Лобато, Пітера Хеллі. Замість того, щоб шокувати або порушувати уявлення про те, що таке мистецтво, творчість в стилі Neo-Geo направлена на відображення реальності навколо за допомогою ліній і геометричних фігур. Це відрізняє Neo-Geo від попередніх художніх течій.

Наукова новизна: Прояв стилю Neo-Geo в мистецтві портрета вносить новизну в сприйняття людиною навколошнього світу.

Практичне застосування: Результати дослідження можуть бути корисні в гуманітарній підготовці фахівців, оволодінні ними знаннями в області теорії мистецтва, для практичного застосування художниками, дизайнерами.

Ключові слова: Абстрактне мистецтво; стиль Neo-Geo; мистецтво портрета; графічний дизайн; лінії, геометричні фігури.

Інформація про авторів

Потапенко Ганна Михайлівна, старший викладач, член Спілки дизайнерів України, кафедра «Дизайн», Національний університет «Запорізька політехніка», Запоріжжя, Україна

Адреса: 69118, Запоріжжя, пр. 40-річчя Перемоги, д 41, кв. 71

E-mail: 123design@ukr.net; тел. +380678509126

ORCID: 0000-0003-2326-6322

Потапенко Микола Васильович, старший викладач, член Спілки дизайнерів України, кафедра «Дизайн», Запорізький національний університет, Запоріжжя, Україна

Адреса: 69118, Запоріжжя, пр. 40-річчя Перемоги, д 41, кв. 71

E-mail: nikolay.pnko@gmail.com; тел. +380662710714

ORCID: 0000-0003-4634-7424

D.B. UMAROVA,¹

¹ Tashkent University of Information Technologies named after Muhammad al-Khwarizmi

SPECIFICITY OF POSTMODERNISM IN THE NATIONAL ART OF UZBEKISTAN

Abstract

The purpose of the research: This article is devoted to the analysis of postmodernism in the work of artists of modern art of Uzbekistan during the period of Independence.

Research methods: The peculiarity of the concert art of Uzbekistan installation, environment, performance, video art, photo art was born and revealed in the work of artists in experimental practical practice.

Research results: J. Usmonov: "the road", "thirst", "Spring", "Sarob", "cornflowers", "Tree of Life", "Soul" (2001, installation "The Way of understanding the spirit") was considered a bold step in the field of traditional visual and plastic thinking in the direction of the tendency to strive for perception-space, and in the ideological coverage of the project "spirit and fantasy" painting, installation, decorative, plastic dishes and art objects were used.

Scientific novelty: Intensive creative activity for the purpose of leadership, perseverance in the application of new technologies and the first experiments of curatorship had an impact on the development of contemporary art in the Republic. Critics believe that Akhunov is the first theorist and practitioner who tried himself in contemporary art in all genres and forms, such as object, installation, perfume, video art, curatorial project. In 1987, for the first time in Uzbekistan, the installation "Stairway to Heaven" was installed and carried out. In 1991, the "temple" created an installation consisting of stones. Akhunov: installation "Forgotten sand" (2001, installation "the way of understanding the soul").

Practical application: The trend of changing the art of Uzbekistan towards postmodern trends is due to the huge influence of aesthetic communication between the West and the East during the XX century, when it reaches various options and becomes a little weaker within the framework of works of art and begins to have an unusual artistic appearance, when it begins to look for Absolutely New, adaptation of postmodernism as a phenomenon of post-industrial science and acceptance of a new historical presence in it of experience and history related to changes in the economy, as well as in society and culture, the technologies would have happened in due time.

Keywords: landscape, painting, "thaw", "severe style", easel painting, "subject-thematic painting".

For citation: D. B. Umarova. Specificity of postmodernism in the national art of Uzbekistan // European Journal of Arts, 2021, №3. – P. 102–105. DOI: <https://doi.org/10.29013/EJA-21-3-102-105>

Introduction

In painting, national postmodernism became one of the main directions, bringing the issue of national originality to new artistic heights. The enthusiasm of interest in values, the use of modernist factors in the interpretation of themes and images have demonstrated a great opportunity to solve the problems of the West and the East in modern national art. It is worth noting that real discoveries and plastic innovations were made on this road. The new aesthetics, which were formed in different forms of the art of Uzbekistan, previously provided for

the introduction of new themes, which were not realized in a whole fine art, due to the National cardboard and its plastic borders.

Material and methods

In Uzbekistan, it is connected with the formation and development of contemporary Art, with the rendering of various vectors, with the opening of ways of expression of national originality of Republican artists in modern forms of art. The specifics of the formation of a new segment of art have been manifested in the creation of new experimental forms of its own on the basis of European

connoisseurism and its various branches and internal legislation. It is noteworthy that postmodernism entered the painting of Uzbekistan not after modernism, but after sosrealism. For this reason, it began to take shape in the situation of unification of different styles, manifested itself in harmony with the national heritage, and in modern culture it was manifested not only in the actions of mastering, but also in the renewal of traditions, which became specific ideas, symbols, semantic and stylistic "codes".

Discussion

For the first time the question of postmodernism in Central Asia N. Akhmedova raised. On the territory of Central Asia, in particular, in Uzbekistan, it is appropriate to pass a monograph on the first set of issues of postmodernism specifics. Therefore, in this chapter before the author are the tasks of showing different vectors in the formation and development of contemporary Art in Uzbekistan, revealing ways of expression of national originality of Republican artists in modern forms of art. The researcher noted that "the peculiarity of the development of postmodernism of Central Asia in the spirit of modernism not after Avangard, but after sosrealism and in different forms of "national styles" "in comparison with the contemporary art of some countries of Europe and the East is a bright manifestation, reflecting on itself their influence. For this reason, it began to take shape even in the case of a combination of different styles. This is manifested in a new partnership with the local heritage, manifested in the efforts not only to master and develop, but also to see again the traditions that have become unique ideas, symbols, semantic and stylistic "codes" in modern culture" [1, P. 175].

Uzbek artists with great experience in the end of the 90-ies in the development of projects of their interest in philosophical thoughts and experiments in the art of concert. V. Axonov, S. Tichina, J. Usmonov, A. Nikolaev, Yu. Yuseinov, F. Ahmadaliev, M. Foziliy. Started in the creativity. They are open to acceptance and deny the boundaries of the processes of perception in the spirit of the quest for modern philosophy, allowing the artist to reveal himself in terms of authorship. And then – in the canny trend B. Ismailov, Z. Mansurov, the artists of the group "5+1" came in and activated the consciousness of the public with their deep thoughts about ancient and modern legends, developed in modern art installation, perfomance, action, objects, videoart intensively, boldly, original.

Acknowledgement

In the contemporary art of Uzbekistan there are two trends in the work of artists if the artists of the first group work in the traditional national style, these are: J. Usmonov, F. Ahmadaliev, M. He's good. J. Usmonov.

J. Usmonov: "road", "thirst", "Spring", "Sarob», "corn-flowers", "Tree of life" "soul" (2001, installation, "way of Understanding The Spirit") was considered a bold step in the field of traditional fine-plastic thinking in the direction of the tendency to strive for perception-space, and in the ideological coverage of the project" spirit and fantasy "was used painting", installation, decorative, plastic utensils and object efficiently. J. Usmonov restored the installation in the hall, in which live, thin and lush lawns, autumn leaves, and then coal, Gray, etc., according to the artist, symbolize the eternity of the world, the life of Man and nature. In the process of renewal of the art of Uzbekistan in 2000, the first contemporary art concert project in the art of Uzbekistan was shown in 2001 "the way of understanding the spirit". In it, a new experience of thinking was passed from traditional artworks to cartons. In bold searches in the direction of installation, invescence, retreating from the forms of painting, a bold search for the expression of the philosophy of Sufis in various symbolic forms is felt. This was the first major project in Uzbekistan which included painting, installation, assembly, space object etc.

Installation of J. Usmonov "Valley of enlightenment" (2003, II modern Tashkent Biennale). A. the basis of this theme. Navoi's work "language ut-Tair" is a work of complex religious and poetic symbols. In the project, the artist retreated from the traditional forms of painting and exhibited in a scan installation. It is felt that a serious hand is applied to the forms of mystical and mysterious expression of the Sufi philosophy. As you go deeper into these ideas, J. Usmonov realized that it is not enough just to create an object, it is necessary to achieve the synthesis of plastic form, music, light, and these mysterious symbols reveal the most hidden bounds of vocality. The body of the blind from the wind in a small black room, visible in the flashing light in the Hall of the spectacle, is depicted antiquities, in their condition is expressed admiration, disappointment, each of which includes fear, excitement, admiration. J. With the help of new forms, Usmonov sought to show not only the strong sense ability of the blind, but also the mystery, spatial and duration of this process. It would be difficult to give these feelings on a cardboard with a handle. He gave them with

the help of the artist's installation, but in his studies it was not limited to this. J. Usmonov continued the idea of form synthesis, retreating from the usual images and plunged into the unusual world of secrecy and mysticism. Who remains in the dark, illuminated by the vision of the blind, pours into the game together with the artist, understands that all existence in the world is relative, and the Blind is a means of recognizing him.

F. Ahmadaliev's installation of the "heart of the Dervish" (2005) gave an illustrative interpretation of the idea that the universe is infinite, and man is an atom in it. In the doctrine of mysticism, a person is said to be able to find his place in this world through his familiar background to God and the truth. The call of the dervishes, which the world calls for not to be given to the pleasures, has reached the truth. On this path, a person becomes a symbol of purity – the angelic companion, and the sage welcomes him with the singing of birds. Those who follow this path will certainly share the eternal prosperous life of the garden of paradise. He used Uzi-specific materials in the creation of the work. The image of the Dervish in the center of the composition is mood with the help of the steppe stem. This is a symbol of the fact that man and nature are indispensable in the world created by Allah. A burning candle in the bosom

of Darvesh is a symbol of his beauty, work, love, the glory of his soul and incomparable confidence. Therefore, this candle attracts attention. This is a peculiar philosophical-historical Road about the path of a particular free spirit, which can be real, anti-dependent and tragic. Hidden in the symbolic image of Darvesh – mysticism, it arises in the clash of the two worlds, manifests itself in the painting, in the photo-Art, object in a clear and invisible way. In the process of creating the project, the artist created a separate, distinctive space in which it is possible to feel the Battle of the "dervish heart".

Conclusion

The tendency of the art of Uzbekistan to change towards postmodernistic trends is caused by the enormous influence of the aesthetic communication of the West and East during the XX century, when it reaches various options and becomes a little weaker within the framework of the artworks and begins to have an unusual artistic appearance when it begins to search for Absolute New The adaptation of postmodernism as a phenomenon of postindustrial science and the adoption of a new historical presence in it of experience and history associated with changes in the economy as well as in society and culture, technologies would have occurred in due time.

References

1. Akhmedova N. R. Art of Central Asia in the 20th century: traditions, originality, dialogue. – Tashkent, 2004. – 224 p.
2. Akhmedova N. R., Umarova D. B. Typological commonality and local specificity of contemporary art development in Central Asia // Journal of Contemporary Issues in Business and Government. – Australia. – Vol. 27. – No. 4. 2021. – P. 261–268. Print ISSN: 2204–1990. Online ISSN: 1323–6903
3. Mankovskaya N., Bychkov V. Aesthetics of postmodernism as a phenomenon of technogenic civilization / / Art studies 1–2 / 11. – M. 2011. – P. 188–210.
4. Taylor B. Actual Art 1970–2005 / Brandon Taylor; translated from the English by E. D. Melenevskaya; – Moscow: Slovo. 2006. – 256 p.
5. Umarova D. B. Postmoder/n // Tafakkur. – Toshkent, 2016.– No. 2.– P. 83–85.
6. Umarova D. B. Modern painting of Uzbekistan in the period of independence // Asian journal of research.– Osaka, Japan. 2019.– No. 1–3. SJIF: 4.1. – P. 8–15.

Information about the authors

Umarova Dildora Bakhtiyorovna, Acting associate professor of the Department of telestudia systems and applications of Tashkent University of Information Technologies named after Muhammad al-Khwarizmi, doctor of philosophy in art Sciences (PhD)

Address: Uzbekistan, Tashkent Chilanzar 14, 7A 52

E-mail: dilexonsmile@mail.ru; tel.: (93)-397-61-14

ORCID: 0000-0001-8719-0350

УМАРОВА Д. Б.,¹¹ Ташкентского университета информационных технологий имени Мухаммеда аль-Хорезми

СПЕЦИФИКА ПОСТМОДЕРНИЗМА В НАЦИОНАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ УЗБЕКИСТАНА

Аннотация

Цель исследования: Данная статья посвящена анализу постмодернизма в творчестве художников современного искусства Узбекистана периода Независимости.

Методы исследования: Особенность концептуального искусства Узбекистана инсталляция, окружение, перформанс, видеоарт, фотоарт родилась и раскрылась в творчестве художников в экспериментальной практической практике.

Результаты исследования: Дж. Усмонов: «дорога», «жажды», «Весна», «Сароб», «vasильки», «Древо жизни», «душа» (2001, «инсталляция» Путь понимания духа) считался смелым шагом в области традиционного изобразительно-пластического мышления в направлении тенденции стремиться к восприятию-пространству, а в идеологическом освещении проекта дух и фантазия «была использована живопись, инсталляция, декоративная, пластиковая посуда и предметы искусства.

Научная новизна: Интенсивная творческая деятельность с целью лидерства, настойчивость в применении новых технологий и первые эксперименты кураторства оказали свое влияние на развитие современного искусства Республики. Критики считают, что Ахунов-первый теоретик и практик, который попробовал себя в современном искусстве во всех жанрах и формах, таких как объект, инсталляция, парфюмерия, видеоарт, кураторский проект. В 1987 году впервые в Узбекистане была установлена и проведена инсталляция «Лестница в небо». В 1991 году храм «создал инсталляцию, состоящую из камней. В. Ахунов: инсталляция «Забытый песок (2001, «инсталляция» путь понимания души»).

Практическое применение: Тенденция изменения искусства Узбекистана в сторону постмодернистских тенденций обусловлена огромным влиянием эстетической коммуникации Запада и Востока в течение XX века, когда он достигает различных вариантов и становится немного слабее в рамках произведений искусства и начинает иметь необычный художественный облик, когда он начинает искать Абсолютно Новое, адаптация постмодернизма как феномена постиндустриальной науки и принятие нового исторического присутствия в нем опыта и истории, связанных с изменениями в экономике, а также в обществе и культуре, технологии произошли бы в свое время.

Ключевые слова: пейзаж, картина, «оттепель», «суворый стиль», станковая живопись, «сюжетно-тематическая картина».

Информация об авторах

Умарова Дилядора Бахтияровна, исполняющий обязанности доцента кафедры систем и приложений телестудии Ташкентского университета информационных технологий имени Мухаммеда аль-Хорезми, доктор философских наук в области искусствоведения (PhD)

Адрес: Узбекистан, г. Ташкент Чиланзар 14, 7A 52

E-mail: dilexonsmile@mail.ru; tel.: (93) 397-61-14

ORCID: 0000-0001-8719-0350

Секция 4. Техническая эстетика и дизайна

Section 4. Industrial art and design

UDC: 7.017.93-

DOI: 10.29013/EJA-21-3-106-111

N. S. BRYZHACHENKO,¹N. M. KOKHAN,¹A. V. SKOROKHODOVA,²Ya. O. VERKHOVODOVA,³¹ Sumy State Pedagogical University named after A. S. Makarenko, (Sumy, Ukraine)² O. M. Beketov National University of Urban Economy in Kharkiv, (Kharkiv, Ukraine)³ Kharkiv State Academy of Design and Arts (Kharkiv, Ukraine)

THE KINETIC CONSTRUCTIONS IN THE CREATION OF AN ATTRACTIVE OBJECT-SPATIAL ENVIRONMENT

Abstract.

Objective: to consider the methods of implementation of innovative kinetic constructions that form expressive artistic effects and allow designers and architects to develop attractive space that can adapt to the demands of aesthetics, environmental friendliness, functionality, and energy efficiency in a harmonious interaction with the environment.

Methods: to study the problem of the formation of attractive object-spatial environment by the application of kinetic constructions, authors used the general theoretical methods (comparison, generalization, forecasting) and special methods of scientific research (compositional analysis, comparative analysis).

Results: the article focuses on the application of kinetic constructions in the organization of object-spatial environment for the creation of its visual attractiveness. The paper presents a classification of kinetic objects by materials of constituent elements, composition, artistic direction. Methods of introduction of kinetic constructions into the object-spatial environment are determined: 1) the application of small kinetic objects that create a compositional accent in space; 2) the implementation of large-scale kinetic constructions in the interior space of public buildings; 3) kinetic constructions in furniture design – creation of furniture-transformers; 4) the implementation of functional kinetic constructions into the interior – adaptation of the space to the user's requirements; 5) the equipment of the external surfaces of buildings with kinetic constructions; 6) total introduction of kinetic systems into the space of the urban environment.

Scientific novelty: for the first time, based on the presented methods of scientific research, the article discusses the methods of the formation of an attractive object-spatial environment through the implementation of different kinetic constructions.

Practical significance: the results of the article can be used in theoretical research in the field of modern trends and prognostic concepts for the implementation of innovative technologies in the design of environment, as well as

the study of “theatricalization” of urban space. The main conclusions can be used in teaching activities in the field of interior design and architecture.

Keywords: kinetic constructions, kinetic objects, object-spatial environment, interior design, architecture.

For citation: N. S. Bryzhachenko, N. M. Kokhan, A. V. Skorokhodova, Ya. O. Verkhovodova. The kinetic constructions in the creation of an attractive object-spatial environment // European Journal of Arts, 2021, №3. – P. 106–111. DOI: <https://doi.org/10.29013/EJA-21-3-106-111>

The global experience of architectural and interior design practice shows that visually attractive environment can be created by the implementation of various kinetic objects and constructions. They attract the attention of people due to the mobility of their constituent parts and the possibilities of transformation. Designers use kinetic constructions not only for the visual expressiveness of space, but also for creating additional functionality of the interior itself and for the objects that fill it. Kinetic systems underlie a variety of transformation mechanisms used in furniture design and the organization of interior space. However, in this article, we focused on those kinetic constructions that create visual appeal and are one of the elements of creating an expressive artistic image of the object-spatial environment.

The results of the research support the idea that kinetic objects, used in the organization of the object-spatial environment, classified by: 1) compositional construction (flat objects, three-dimensional forms and deep-spatial compositions); 2) materials of the modules (wooden, metallic, mirror, polymeric modules) and 3) artistic direction (abstract-associative or figurative composition).

The implementation of kinetic constructions in the sphere of object-spatial environment organization began with artistic experimentation in the creation of kinetic sculptures (modules) and their introduction into residential and public interiors. Alexander Calder, one of the first artist-kinetic sculptors, created his modules in the middle of the twentieth century. Among the well-known figures of contemporary kinetic art working with deep-spatial compositions, we can distinguish R. Margolin [1] and J. Sauter [2]. The works of these sculptors emotionally impact the viewer and are attractive objects that harmoniously integrate into the public object-spatial environment.

Examples of the use of kinetic objects in public interiors include: “Energy center” at German Pavilion (EXPO 2010); MKT-Fine Exhibition Engineering (Germany); State Archaeological Museum (Germany); “Kinetic Rain” in Changi International Airport (Singapore); the museum “Discovery” (USA) and kinetic sculpture “Nebula” in Hilton Anatole hotel (USA) etc.

The development of kinetic experiments in the field of artistic practices of the mid-twentieth century formed the foundation for the implementation of innovative technologies in environmental design. The indicated combination manifested as kinetic light compositions that combine moving structure and sources of artificial light. Such kinetic systems are deep-spatial compositions that consist of modular elements with built-in LED lamps. The wave-like movement of kinetic light structures is carried out by automated software control. Among modern companies working in this field of design, we can distinguish WHITEvoid GmbH (Germany), Guangzhou Changyuan Stage Lighting Equipment Company Ltd (China), Guangzhou X Lighting Co., Ltd (China), EL STAGE LIGHTING CO. Ltd (China) and Hyphen Labs (Spain).

The installation of kinetic structures requires large ceiling height, as they consist of a system of motorized mechanisms and suspended modules, which need space to implement a variety of motion paths. This led to the use of these kinetic objects in public interiors. Designers use such constructions to organize the object-spatial environment of shopping malls, entertainment centers, interiors of concert halls, exposition and exhibition spaces, and recreation areas of office premises.

These kinetic constructions are equipped with dynamic light and realize the concept of attractiveness, creating a vivid visual effect by means of innovative technologies. Kinetic lighting compositions used in the interiors of concert halls synchronized with musical accompaniment enhance the dramatic and visual effect of the action. A striking example is the design of the stage space at Eurovision Song Contest 2015 (Austria), where a kinetic light sculpture equipped with 650 modules with LED backlight was installed above the arena with spectators [3].

In addition to kinetic light compositions, which are expressive art-objects of space, the use of moving structures is present in modern furniture design.

In furniture design, the use of kinetic structures is directed to the creation of interactive object, the shape of which adapts to the person. An interesting example is

the kinetic bench "Polymorphic kinetic bench", designed by students at Columbia University Columbia University GSAPP (USA). This object activates when interacting with a person, where the change in the position of element stalls varies under the influence of user actions. The wave-like design reacts to a person's weight, interacts with the person, and takes on body-friendly configuration. The authors of the project tried to make the object as economical as possible while realizing the concept of attractiveness [4].

The combination of technical innovation and artistic design in a single form is the basis of modular kinetic interactive panels. A study of the global design practice of creating these objects makes it possible to trace the prototypical connections of modern kinetic panels with the work of the Ukrainian avant-garde artist A. Arkhipenko. His philosophical ideas about energy and movement led to the formulation of the concept of a moving artwork, the creation of a "mechanical picture" called "archipenture". The device had a box construction with a movable frame and horizontal strips rotating with an electric motor. Metal and Plexiglas strips with applied graphic images during rotation created the illusion of moving picture [5, 362–365]. The idea underlying A. Arkhipenko's creative experimental work is present in the design of modular kinetic interactive panels and the creation of kinetic facades of modern architecture.

One of the variations of the interactive kinetic panel creation based on the use of moving elements are D. Rozin's interactive mirrors. The author creates planar compositions consisting of modular and heterogeneous elements, arranged in various geometric shapes. The basis of the action of such objects is a complex consisting of: 1) motorized mechanisms fixed on the back of each segment of the composition; 2) video cameras; and 3) a computer support system with a control program. The reflection of light on the elements' surface changes when the segments of the compositional structure begin to rotate. Due to the play of shadows, a stylized reflection of a person is formed on the mirror surface. D. Rozin uses wooden, metal, polymer and mirror blocks to create his projects [6].

An interesting example of creating kinetic interactive panels is the Bixels system from the BREAKFAST New York design studio. This work is a system of blocks that consist of mirror modules on a vertical axis. The rotation of the elements is due to the use of the "Linux Control Computer" system and motion sensors that can respond

to physical movements in space, controlled through a web application.

Designer E. Zolti believed that the interactivity of this system allows the panel to be an integral part of the space "and not a superstructure used to equip or turn into internal walls, partitions, fences, railings or even building facades" [7].

In interactive panels, the main task is to create an attractive art-object, and in architecture – to use moving modular elements aimed at regulating the life-support processes of buildings. The smooth movement of modular elements on the facade of the building creates a visual effect of wave-like movement; affects insulation, ventilation, and air conditioning; reduces energy consumption; and contributes to the formation of a comfortable microclimate in the interiors. Furthermore, insulation regulation issues and additional air supply system comprises a kinetic facade includes rainwater harvesting, wind turbines, water heating by means of solar energy and photovoltaic [8].

The imaginative solution of architectural structures equipped with kinetic facades build by the use of a modular system. This kinetic construction occupies the major part of the outer shell of the building. The most important part of the kinetic facade is the special design, which is regulated by a program control system. Composite modular elements are transformed, move horizontally and vertically, fold, and rotate.

The most striking examples of architectural structures equipped with kinetic facades are the "One Ocean" exhibition pavilion developed by Soma (South Korea), "El Bahr Tower" from Aedas Architects (UAE), "Melbourne City Council House 2" from DesignInc (Australia), and the facade of the University of Southern Denmark's communications and design building from Henning Larsen Architects (Denmark) etc.

Global practice of application of the kinetic facade is one of the areas of implementation of the current focus areas of environmental viability, energy efficiency, use of solar energy, and the rational use of energy resources. Kinetic facades are only part of such a direction as kinetic architecture.

Analysis of the global architectural and engineering experience in field of kinetic facades creation made it possible to identify the main types of mechanical systems that allow these structures to transform: 1) fan system; 2) rotation of elements on its axis; 3) folding system; 4) membrane system; 5) layering of moving elements.

The concept of kinetic architecture is to design buildings with transforming and automated elements, where the shape of the structure changes in accordance with the needs of people or adapts to changing environmental conditions [9; 10].

Owing to the development of innovative technologies and their implementation in the field of architecture and design, it became possible to implement the most interesting and diverse projects, creating bright, memorable, visually attractive objects. Kinetic constructions used in modern architecture create the effect of attractiveness, appeal to the viewer's attention due to the immensity of mechanical structures, and aim at changing the shape of the object and its dynamics in space and time.

Conclusion

The attractiveness of kinetic constructions is determined by the mobility of their forms and their interaction with man and the environment.

We can conclude that the main methods for the implementation of kinetic constructions in the object-spatial environment are:

1) the application of small kinetic compositions as an additional accent element of the space. This method assumes the use of plane wall objects, freestanding volumetric forms and suspended spatial compositions;

2) the implementation of large-scale kinetic constructions in the interior space of public use. The complex design of such forms requires considerable preparation and puts forward special requirements for the inner architectural space (ceiling height, presence of an atrium, reinforcement of structures);

3) kinetic constructions in furniture design – the creation of furniture-transformer (folding, sliding, adjustable, combined). This method is aimed at creating multifunctional objects, where the artistic image is not the primary task;

4) the use of kinetic transformer constructions in the interiors of residential and public purposes (moving and transforming partitions). This method implements the function of adapting the interior zoning in accordance with the needs of the user;

5) the equipment of the external surfaces of buildings with kinetic constructions – the creation of kinetic facades. This method form an aesthetic expressiveness of the object and adds functionality, environmental friendliness and economic feasibility to the building;

6) total implementation of kinetic constructions into the space of the urban environment – the creation of a kinetic urban space. This method is predictive and involves a combination of kinetic architecture, transforming urban environment and the inclusion of kinetic objects into the landscapes design. This practice have an experimental character and only partially implemented in real life. We predict that the creation of a kinetic urban space will develop and become widespread in the field of organizing the space of cities of the future.

The combination of innovative technologies and the vivid visual effect of kinetic objects attracts attention and is the quintessence of modern architecture. The concept of attractive space is implemented in harmony with the environment under the conditions of technological civilization. The artistic expressiveness of architecture is strengthened and its "humanistic" attitude towards man is manifested.

References:

1. Reuben Heyday Margolin. Available at: URL: <https://www.reubenmargolin.com/> (Accessed 21.03.2020).
2. Joachim Sauter. Available at: URL: <http://www.joachimsauter.com/> (Accessed 14.04.2020).
3. Eurovision 2015: Stage boasts hanging cameras, kinetic sculpture and LED floors. 2015. Available at: URL: <https://wiwibloggs.com/2015/04/28/eurovision-2015-stage/92245/> (Accessed 10.05.2021).
4. Polymorphic / Columbia University GSAPP. 2011. Available at: URL: <https://www.archdaily.com/168258/polymorphic-columbia-university-gsapp/> (Accessed 12.05.2021).
5. Azizjan I. A. Aleksandr Arhipenko. – Moscow: Progress-Tradicija. 2010. – 618 p. (in Russ.).
6. Daniel Rozin interactive art. Available at: URL: <http://www.smoothware.com/danny/> (Accessed 15.03.2020) (in English).
7. Marani M. Brixels open up new possibilities for kinetic facades. The Architecture newspaper. 2018. Available at: URL: <https://archpaper.com/2018/10/brixels-kinetic-facades/#gallery-0-slide-0/> (Accessed 25.04.2020).
8. Konovalenko G. Kinetic facades: technology for a comfortable microclimate. Examples of buildings with movable facades. 2016. Available at: URL: https://okna.ua/library/art-kyneticheskiye_fasady_tekhnologiya/ (Accessed 21.02.2021). (in Russ.).

9. Elmokadem A., Ekram M., Nashaat B., Waseef A. Kinetic Architecture: Concepts, History and Applications. 2018. International Journal of Science and Research (IJSR). – Vol. 7. – Issue 4. Available at: URL: https://www.researchgate.net/publication/330349848_Kinetic_Architecture_Concepts_History_and_Applications/ (Accessed 17.03.2021).
10. Beesley Ph., Sachiko Hirosue, Ruxton J. Toward Responsive Architectures. Responsive Architectures: Subtle Technologies. Eds. Philip Beesley, Sachiko Hirosue, Jim Ruxton M. Trankle and C. Turner. – Toronto: Riverside Architectural Press, 2006. – Print. 3–11.

Information about the authors

Natalia Serhiivna Bryzhachenko, PhD (Candidate of Study of Art), Associate professor in the Department of Fine Arts, Musicology and Cultural Studies at the Sumy State Pedagogical University named after A. S. Makarenko
Address: 87 Romenska Str., 40002, Sumy, Ukraine

E-mail: bryzhachenko@gmail.com; tel.: +38 (0542) 68-59-15
ORCID: 0000-0001-7322-1291

Natalia Mykhailivna Kokhan, PhD (Candidate of Study of Art), Associate professor in the Department of Fine Arts, Musicology and Cultural Studies at the Sumy State Pedagogical University named after A. S. Makarenko
Address: 87 Romenska Str., 40002, Sumy, Ukraine

E-mail: kokhannata@gmail.com; tel.: +38 (0542) 68-59-15
ORCID: 0000-0003-2283-0761

Alina Valeriivna Skorokhodova, PhD (Candidate of Architecture), Associate professor. Department ABS and AED, O. M. Beketov National University of Urban Economy in Kharkiv

Address: 17 Marshala Bazhanova Str., 61002, Kharkiv, Ukraine
E-mail: alinask1106@ukr.net; tel.: +38 (057) 707-31-29
ORCID: 0000-0003-1388-8013

Yanina Oleksandrivna Verkhovodova, Postgraduate student at the Kharkiv State Academy of Design and Arts

Address: 8 Mystetstv Str., 61002, Kharkiv, Ukraine
E-mail: yaverx@gmail.com; tel.: +38 (057) 706-04-04
ORCID: 0000-0002-3387-2951

БРИЖАЧЕНКО Н. С.,¹

КОХАН Н. М.,¹

СКОРОХОДОВА А. В.,²

ВЕРХОВОДОВА Я. О.,³

¹ Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка (Суми, Україна)

² Харківський національний університет міського господарства імені О. М. Бекетова (Харків, Україна)

³ Харківська державна академія дизайну і мистецтв (Харків, Україна)

КІНЕТИЧНІ КОНСТРУКЦІЇ У СТВОРЕННІ АТТРАКТИВНОГО ПРЕДМЕТНО-ПРОСТОРВОГО СЕРЕДОВИЩА

Анотація

Мета: розглянути методи впровадження кінетичних конструкцій, які формують виразні художні ефекти та дозволяють дизайнера姆 та архітекторам створити привабливий простір, який може адаптуватися до вимог естетики, екологічності, функціональності та енергоефективності.

Методи: в роботі було застосовано загальнотеоретичні наукові методи (порівняння, узагальнення і прогнозування) та спеціальні методи досліджень (композиційний та порівняльний аналіз).

Результатами: у статті зосереджено увагу на застосуванні кінетичних конструкцій в організації предметно-просторового середовища, які допомагають створити виразний художній образ. У статті представлено класифікацію кінетичних об'єктів за композицією, матеріалами складових елементів та художньо-образним спрямуванням. Визначено методи впровадження кінетичних конструкцій у предметно-просторове середовище: 1) застосування невеликих кінетичних об'єктів, що створюють композиційні акценти; 2) імплементація масштабних кінетичних конструкцій у внутрішньому просторі інтер'єрів; 3) кінетичні конструкції в дизайні меблів – створення систем трансформації меблів; 4) впровадження кінетичних конструкцій в простір інтер'єру – адоптація простору під вимоги людини; 5) устаткування фасадів будівель кінетичними конструкціями; 6) тотальне впровадження кінетичних систем у простір міського середовища.

Наукова новизна: вперше на основі представлених методів наукових досліджень у статті визначено методи впровадження кінетичних конструкцій, які формують атрактивне предметно-просторове середовище.

Практичне значення: результати роботи можуть застосовуватись у дослідженнях сучасних тенденцій архітектури і дизайну, прогностичних концепцій щодо формування інноваційного предметно-просторового середовища та стати основою для розвідок перспектив «театралізації» міського простору. Висновки можуть впроваджуватись у викладацькій діяльності у сфері дизайну середовища та архітектури.

Ключові слова: кінетичні конструкції, кінетичні об'єкти, предметно-просторове середовище, дизайн інтер'єру, архітектура.

Інформація про авторів

Наталя Сергіївна Брижаченко, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри образотворчого мистецтва, музикознавства та культурології,

Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка

Адреса: вул. Роменська, 87, 40002, Суми, Україна

E-mail: bryzhachenko@gmail.com; тел.: +38 (0542) 68-59-15

ORCID: 0000-0001-7322-1291

Наталя Михайлівна Кохан, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри образотворчого мистецтва, музикознавства та культурології, Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка

Адреса: вул. Роменська, 87, 40002, Суми, Україна

E-mail: kokhannata@gmail.com; тел.: +38 (0542) 68-59-15

ORCID: 0000-0003-2283-0761

Аліна Валеріївна Скороходова, кандидат архітектури, доцент, доцент кафедри архітектури будівель і споруд та дизайну архітектурного середовища. Харківський національний університет міського господарства імені О. М. Бекетова.

Адреса: вул. Маршала Бажанова, 17, 61002, Харків, Україна

E-mail: alinask1106@ukr.net; тел.: +38 (057) 707-31-29

ORCID: 0000-0003-1388-8013

Яніна Олександрівна Верховодова, здобувач наукового ступеня кандидата мистецтвознавства. Харківська державна академія дизайну і мистецтв

Адреса: вул. Мистецтв, 8, 61002, Харків, Україна

E-mail: yaverx@gmail.com; тел.: +38 (057) 706-04-04

ORCID: 0000-0002-3387-2951

A. Yu. HAKHOVA,¹

I. I. IEREMENKO,¹

¹ Staatliche Akademie für Design und Kunst in Charkiw, Charkiw, Ukraine

PRAXIS VON ÖKO-DESIGN IN DER MODEINDUSTRIE

Abstrakt

Ziel: Analyse und Studium der modernen Ansätze des ökologischen Designs zur Lösung von globalen Problemen des Umweltschutzes, das Identifizieren von vielversprechenden Richtungen und Anpassung an den Bildungsprozess, um zukünftige Bekleidungsdesigner auszubilden.

Methoden: empirisch, strukturfunktional, axiologisch, typologisch, Methode der Systemanalyse, Analogie- und Synthesemethode.

Ergebnisse: der Artikel befasst sich mit der praktischen Erfahrung beim Designen von ökologischer Kleidung durch moderne Designer und der Notwendigkeit, einen bewussten Bildungsweg in der Hochschulbildung zu schaffen. Der Artikel basiert auf der Notwendigkeit, Öko-Disziplinen und deren Umsetzung durch Studenten der Kharkiv Academy of Design and Arts vorzustellen. Die Lösung für dieses Problem ist nachhaltiges Design, das darauf abzielt, Projekte mit bedeutenden Innovationen zu schaffen, die das Verbraucherverhalten (wechseln, seine Richtung ändern) in Übereinstimmung mit den ökologischen und sozialen Unterschieden von heute ändern können. Beschrieben werden die strategischen Ziele der Umsetzung von Öko-Innovationen – Stärkung des Nutzens und der Effizienz der natürlichen Ressourcen, Verringerung der negativen Auswirkungen menschlicher unternehmerischer Tätigkeit auf die Umwelt und Stärkung der Widerstandsfähigkeit der Wirtschaft gegenüber der Umwelt.

Wissenschaftliche Neuheit: es wurde eine Überprüfung sowie eine systematisierte weltweite praktische Erfahrung von Öko-Innovationen im Bekleidungsdesign am Beispiel bewusster bekannter Marken, Anwendung neuer Technologien durch verschiedene Verbände von Modeprofis, Designern und Wissenschaftlern durchgeführt und auf den Bedarf an Öko-Design im Bekleidungsdesign und deren Ergebnisse eingegangen.

Praktische Bedeutung: die erzielten Ergebnisse sollen die identifizierten Prinzipien konzeptioneller Entwicklungen und Objekte unter Berücksichtigung des Umweltfaktors in der Entwurfstätigkeit von Designern als Trainingsgrundlage bei der Erstellung von Trainings- und Arbeitsprogrammen verwenden. Der Artikel basiert auf der Problematik der Einführung von Öko-Disziplinen und deren Umsetzung durch Studenten der Kharkiv Academy of Design and Arts.

Schlüsselwörter: nachhaltiges Design; ökologische Innovationen; Biomaterialien; neue Technologien; Designpraxis bewusster Designer; Mode ohne Verschwendug.

Zum Zitieren: A. Yu. Hakhova, I. I. Ieremenko. Praxis von öko-design in der modeindustrie // European Journal of Arts, 2021, №3. – S. 112–124. DOI: <https://doi.org/10.29013/EJA-21-3-112-124>

Formulierung des Problems. Die Corona-Pandemie hat, durch große Veränderungen in allen Lebensbereichen, und die Modebranche ohne Ausnahme, 2020 zu einem besonderen Jahr gemacht. Die Entwicklung von Technologien in der Leichtindustrie ist nicht stehen geblieben, sondern hat eine neue Wendung genommen. Unter solchen Umständen sind wir gezwungen, über den Tellerrand zu schauen, und es ist nicht zu leugnen, dass die

Technologie heute die Zukunft für alle Strategien auf der ganzen Welt prägt. Daher ist jetzt der perfekte Zeitpunkt, um Modeinnovationen im Design zu ändern und die Herangehensweise der Kleidungskreation zu überdenken.

Berufsqualifikation und Umweltkultur bilden sich ab den Anfängen der Ausbildung und folgend an einer weiterführenden Hochschule. Daher sollte der Bildungsprozess von Hochschulen auf die Bildung

umweltorientierter Existenzwerte und humanistischer Ausrichtung zukünftiger Bekleidungsdesigner ausgerichtet sein. In diesem Zusammenhang wird vor dem Hintergrund der zunehmenden Umweltkrise im ukrainischen Bildungssektor nach methodologischen, theoretischen, technologischen und methodischen Grundlagen der Umweltbildung für zukünftige Gestaltungsfachleute gesucht. Gleichzeitig lässt diese auf eine echte praktische Umsetzung grundlegender Entwicklungen im Bereich innovativer Technologien hoffen.

Zweck der Studie. Analyse und Studium der modernen Ansätze des ökologischen Designs zur Lösung von globalen Problemen des Umweltschutzes, das Identifizieren von vielversprechenden Richtungen und Anpassung an den Bildungsprozess, um zukünftige Bekleidungsdesigner auszubilden.

Forschungsstand zum Thema. Das Öko-Thema im Bekleidungsdesign ist heute äußerst relevant, daher nimmt die Zahl der wissenschaftlichen Arbeiten, die das Phänomen der Entstehung, der Entwicklung und Anwendung von Öko-Design im Bekleidungsdesign untersuchen, jedes Jahr mit zunehmender Relevanz zur Lösung von Umweltproblemen, zu. Unter heimischen Wissenschaftlern, kann man O. Beilakh, M. Bliznyuk, D. Gerasimova, L. Krasnyuk, M. Matrofalo, M. Troyan, O. Budnikova, O. Danilova, L. Dulyanitskaya, Ya. Zakkolyabina, V. Prusak, I. Kordiyaka, L. Tukhbatullina, N. Nefedova usw. hervorheben. Die wissenschaftlichen Arbeiten dieser Forscher können in mehrere Bereiche der Öko-Design-Forschung in der Modeindustrie unterteilt werden, wie zum Beispiel: Chronographie, Entwicklung der Verbindungen von Wissenschaft und Innovation, Merkmale des Öko-Designs, Umwelttrends im Hinblick auf die Erhaltung der Umwelt. Doch haben leider fast alle Arbeiten und Abhandlungen einen kulturbabhängigen, oberflächlichen Charakter und tragen keine Algorithmen, zur Lösung von Umweltproblemen durch Entwurfstechniken und -prinzipien im Design, bei. Ein Teil der internationalen, wissenschaftlichen Arbeiten überwiegt in der Quantität und Qualität des untersuchten Problems, darunter nicht nur durch wissenschaftliche Artikel, sondern auch durch Dissertationen, Lehrbücher und Bücher. Hervorzuheben ist die wissenschaftliche Forschung im Bereich Öko-Design in der Kleidung von S. Brown, K. Fletcher, T. Rissanen, C. Brower, R. Mallory, Z. Ohlman, K. Niinimäki, S. Thomas und Y. Beck.

Aussage des Hauptteils. In Kombination mit den globalen Veränderungen durch die Pandemie unterliegt

die Leichtindustrie großen Veränderungen, sie muss sich ständig an den globalen Innovationsfortschritt und die Anforderungen der globalen Umweltgemeinschaft anpassen, um ihre Nachfrage und Relevanz zu erhalten. Unter solchen Bedingungen sind Bekleidungsdesigner gezwungen, über den eigenen Tellerrand zu schauen, um somit moderne Technologien in Kombination mit der Lösung von globalen Umweltproblemen eine „neue“ Zukunft für alle Branchen auf der ganzen Welt schaffen.

Im modernen Sinne ist „Öko-Design“ ein komplizierter wissenschaftlicher und praktischer Komplex, der Wissenschaft, Bildung, Sozialwissenschaft, sowie Projektaktivitäten in sich vereint. Die Hauptaufgaben vom Öko-Design sind die Verbesserung der ökologischen Situation durch die Schaffung einer neuen Kultur in Bezug auf die Bedürfnisse und Werte der Gesellschaft durch künstlerische Vielfalt von Designobjekten, die Verbesserung der Form der Funktion, der Wahl von Materialien und Technologien in Bezug auf Umweltstandards, usw. [1]. Wie von D. Gerasimova festgestellt, ist Öko-Design ein langfristiger, nachhaltiger Trend, der darauf abzielt, den Menschen bewusster als integralen Bestandteil des Öko-Systems, welcher durch seine Wahl, sowohl den Zustand der Umwelt und als auch die Nachwirkungen dieser, einzufügen [2]. Sprich Öko-Design ist eine Designrichtung, die dem Umweltschutz während des gesamten Produktlebenszyklus besondere Aufmerksamkeit schenkt.

Öko-Design sollte, hinsichtlich der Bedeutung und der Funktion, in zwei große Gruppen eingeteilt werden. Die erste Gruppe – Neuartiges oder Signale: Diese Dinge ziehen die Aufmerksamkeit der Menschen auf sich und rufen zum sparsamen Umgang mit Ressourcen und der Verwendung von natürlichen Inhaltsstoffen auf. Und die zweite, wichtigste Gruppe – welche Produkte einschließen sollte, die die folgenden Prinzipien erfüllen: Aufmerksamkeit auf die menschliche Gesundheit und den Zustand der Umwelt während der Produktion; Sorge um die Verbesserung der Lebens- und Arbeitsbedingungen der Menschen; Respekt vor Arbeit und angemessener Bezahlung; Zertifizierung von Stoffen durch spezielle Organisationen; im 3R-Konzept hergestellte Kleidung: reuse, reduce, recycle; Distanzierung zur Verwendung von Materialien tierischen Ursprungs; die Verarbeitung leicht nachwachsender Rohstoffe zur Herstellung von Stoffen: schnell wachsender Bambus, Brennnessel, Algen, Eukalyptus, Hanf; vernünftig bewusster Materialverbrauch in der Produktion – sparsamer Schnitt und

die Verwendung von Schnittresten bei der Herstellung begleitender Accessoires.

In der Weltrangliste der Umweltschäden belegt die Modeindustrie nach der Ölraffination den zweiten Platz. Jetzt ist das Thema Umweltschutz akut geworden und aktualisiert die Suche nach Wegen, um katastrophale Folgen zu verhindern. Deshalb ist es so wichtig, weltweit die Erfahrung von Designern bei der Lösung von Umweltproblemen zu untersuchen. Bemerkenswert ist der ökologische Ansatz des indischen Designers Siddhartha Upadhyaya beim Design von Kleidung. Er verwendet Direct Patternon Loom (DPOL)-Software in der Nähtechnologie. Das Konzept besteht aus Stoffen in Form von anschlussfertigen Teilen (mit bearbeiteten Kanten) nach den Mustern des ausgewählten Produkts. Das Modebrand August, angeführt von Siddhartha Uphdaya, hat es geschafft, die Stoffkosten um 15% zu senken und den Einsatz von Chemikalien zu reduzieren, was Energie, Zeit und Arbeit einspart.

Danielle Elsener, Absolventin des britischen Royal College of Art, hat ein „abfallfreies“ Schnittsystem für Kleidungsstücke entwickelt, das die Modebranche verändern soll. Ihre Ansammlung von Werkzeugen wurde entwickelt um Modedesignern dabei zu helfen Abfall zu reduzieren und Geld durch effizienteres Schneiden von Schnittmustern einzusparen (dabei wird von 15% des bei Kleidungsstücken verschwendeten Materials ausgegangen). Für ihre Abschlusskollektion Circling the Square nutzte die Designerin ihr Know-how, das A020-Schneidesystem, um Herrenmode zu kreieren. Um den Umgang mit ihren Werkzeugen zu vermitteln, hat Elsener eine Reihe von Workshops ins Leben gerufen, die dabei auch zum Sammeln von Feedback und zur Verbesserung des Produkts genutzt werden und dadurch möglichst viele Designer erreicht werden sollen. Danielles wirtschaftliches Argument für große Fabriken lautet: Durch die Einsparung von nur 1% der Abfallstoffe können Sie den Abfall um 20 Millionen kg reduzieren, was bedeutet, dass Sie erhebliche Mittel für deren Entsorgung einsparen können.

Das in Indien ansässige Modebrand Doodlage ist die perfekte Kombination aus Nachhaltigkeit und Innovation. Die Marke arbeitet mit umweltfreundlichen Stoffen wie Bio-Baumwolle, Mais- und Bananenstoffen. Grundlage für ihre Stoffe sind auch Reststoffe oder hochwertige fehlerhafte Textilien großer Hersteller, die sie als Abfall qualifizieren. Sie liefern auch Stoffe, die nach dem Zuschneiden durch den Handel ungenutzt bleiben. Wie Puzzleteile fügen sich diese Teile, jedes

mit seiner eigenen Geschichte, zusammen. Da 40% der Bekleidungsproduktion in Indien, Bangladesch und China stattfindet, produzieren diese Länder genug Abfall, um aus Resten eine große Anzahl von Kleidungsstücken herstellen zu können [14]. Es sind diese alarmierenden Statistiken, die zur Schaffung einer Marke mit Stoffen geführt haben, die sonst auf Deponien landen würden.

Die englische Designerin Bethany Williams glaubt, dass soziale und ökologische Themen eng miteinander verbunden sind und dass durch die Untersuchung dieser Beziehung innovative Designlösungen für Nachhaltigkeit gefunden werden können. Zu beachten ist, dass jedes in Großbritannien hergestellte Kleidungsstück zu 100% nachhaltig ist, bis hin zu den Knöpfen, die im Lake District von Hand gefertigt werden. Bethany Williams hat mit TIH Models zusammengearbeitet, einer neuen Modelagentur, die obdachlose Jugendliche in London unterstützt, indem sie Obdachlose und Arbeitslose in die Produktion von Kollektionen einbezieht. So arbeitete die Designerin für ihre neueste Kollektion „Women of Change“ zusammen mit San Patrignano im Rahmen eines Bildungs- und Rehabilitationsprogramms für Menschen mit Drogen- und Alkoholsucht, das traditionelle italienische Fertigkeiten vermittelt und das Gemeinschaftsgefühl pflegt. Es wurden handgewebte Stoffe aus recycelten Verpackungsmaterialien entwickelt.

Das Konzept des Recyclings wird vom spanischen Brand Ecoalf geteilt, die aus Frustration über die Übernutzung der natürlichen Ressourcen der Welt, sowie die Menge an Abfall in den Industrieländern, entstanden ist. Die Absicht, eine vollständig nachhaltige Marke zu schaffen, begann mit einer Rohstoffquelle, sowie einer begrenzten Auswahl an 100% recycelten Materialien auf dem Markt. Aus ausrangierten Fischernetzen, gebrauchten Plastikflaschen, abgenutzten Reifen, gebrauchter Baumwolle und sogar gebrauchten Kaffeemühlen sind Oberbekleidung, Bademode, Sneaker und Accessoires entstanden. Um 100% Transparenz und höchste Qualität zu gewährleisten, steuert das Markenteam den gesamten Prozess von Abfallsammlung bis hin zu Recyclingtechnik, Produktion, Design und Einzelhandel.

Re; code ist ein koreanisches Brand, welches sich auf Upcycling spezialisiert hat. Die Hauptidee des Öko-Brands ist es die Verwendung von Kleidung und Stoffen, die ihren Platz im Leben nicht gefunden haben zur Umwandlung in neue interessante Kleidungsstücke zu nutzen. Re; Code-Kleidung wird in sehr begrenzten Mengen hergestellt, wobei die Gesamtzahl der Stücke auf jedem

Exemplar abgebildet wird. Im Wesentlichen ist Re; code ein unabhängiges Team von Designern, die mit großen Konzernen und gemeinnützigen Organisationen zusammenarbeiten, diese versorgen sie mit Stoffen für kreative Transformationen: so werden aus unveröffentlichter Kleidung vergagener Modekollektionen, Militärzelten und sogar Autoairbags, stylische Klassiker mit leuchtenden Designelementen.

Emporio Armani zeigt, als ein Befürworter der bewusste Mode, nachhaltige Prinzipien in seiner neuesten Frühjahr/Sommerkollektion 2021. Durch die Kombination modernster Textiltechnologie mit praktischem Design ist es dem Brand gelungen, Nachhaltigkeit mit Funktionalität zu verbinden. Die Herrenbekleidung umfasst eine große Auswahl an Jacken, Blousons und Bermuda-Shorts, während die Damenbekleidung leichte Staubmäntel, CargoHosen und Mini-Tops aus Greenlon- und Newlife-Stoffen umfasst, die in Italien aus Nylon und Polyester aus Plastikflaschen hergestellt werden.

Die ikonische Luxushandtaschenmarke Hermès demonstriert mit Taschen aus nachhaltigem Leder, produziert auf Basis von Pilzmyzel, ein ganz anderes Konzept des Öko-Designs. In Zusammenarbeit mit dem kalifornischen Startup MycoWorks wurde eine Lederalternative entwickelt, die einer bernsteinfarbenen Kalbslederstruktur ähnelt. MycoWorks hält derzeit ein Patent für die Umwandlung von Myzel, auch bekannt als „ein Netzwerk von Filamenten aus der Wurzelstruktur von Pilzen – in ein Material, das die Eigenschaften der Haut nachahmt“ [9].

Auch die Marke Adidas verwendet Myzelleader. Es wurde eine umweltfreundliche Version des klassischen Stan Smith Sneakers aus Mylo-Material erschaffen, die in ihren Eigenschaften mit echtem Leder vergleichbar ist. Der Vorteil des Myzels besteht darin, dass die Tiere bei der Herstellung der alternativen Haut nicht leiden und das Material später erneuert und leicht zersetzt wird. Nach Angaben der Marke wird es in Zukunft immer mehr alternative Materialien geben: Sie können von der Natur organisch abgebaut und wiederverwendet werden, im Gegensatz zu synthetischen Rohstoffen auf Basis von Erdölprodukten, die begrenzte Reserven haben und umweltschädlich sind [5].

Eine andere Bio-Richtung bietet die französische Automarke DS Automobiles, die eine mit lebenden Algen bedeckte Kleidungslinie herausgebracht hat, die Kohlendioxid in der Luft einfängt und in Sauerstoff umwandelt. Die Kapselkollektion, die eine Bomberjacke, einen Regenmantel und zwei T-Shirts umfasst, verwendet den gleichen photosynthetischen Prozess wie Pflanzen. Da-

mit die Produkte richtig funktionieren, müssen sie wie Zimmerpflanzen behandelt werden – täglich mit Wasser besprüht und regelmäßig der Sonne „ausgesetzt“ werden, um die Algen am Leben zu erhalten.

Als Fortsetzung dieses Konzepts kann man den experimentellen Ansatz der koreanischen Designerin Sheryl Teng betrachten, die die Wunder der Materialität und taktile Experimente liebt. Ihre Arbeit erforscht die Beziehung zwischen Materialien, Menschen und Objekten. Durch gewöhnliche, banale Phänomene, versucht die Designerin, die immaterielle Luft als leicht zugängliche Ressource zu erforschen und sie in „pneumatischen“ Stoffen erlebbar zu machen, um den Bedürfnissen des Benutzers gerecht zu werden ohne dabei die Umwelt zu schädigen. Als modulares System konzipiert, dient diese neue taktile Fähigkeit der Luft, durch plissierte Oberflächen und Lufteinschlüsse unterschiedliche Formen anzunehmen, für Wärmedämmung, Komfort und Schutz im Zeitalter der sozialen Distanzierung.

Der Prozess der Kleiderkonzeption ansich blieb nicht abseits der Öko-Innovation. So wurde auf der Londoner Fashion Week die Augmented Fashion Kollektion als nachhaltige Alternative zur physischen Mode präsentiert. Das Brand BRIA hat den Bekleidungsdesignprozess neu interpretiert, indem handgefertigte Bekleidung mit 3D-Design- und Rendering-Software digitalisiert wurde, die das Erstellen unnötiger echter Muster für die Passform der Bekleidung überflüssig macht. Dieser Ansatz hat viele Vorteile: schnellere Konzeption und schnellere Produktion, deutliche Reduzierung von Textilabfällen und geringere CO2-Emissionen.

Indikativ war die erste „kohlenstoffneutrale“ Show der italienischen Luxusmarke Gucci auf der Mailänder Fashion Week. Die Organisatoren der Show versprachen, alle mit der Show verbundenen CO2-Emissionen auszugleichen, vom Transport und der Unterbringung von 1000 Gästen und 900 Mitarbeitern der Marke (einschließlich der an der Show beteiligten Models) bis hin zur Verwendung von recyceltem Holz für Dekorationen und Einladungen, zertifiziert vom Forest Stewardship Council).

Die Analyse der weltweiten Praxis des Öko-Designs in der Modeindustrie zeigte eine aktive Suche nach Richtungen für die Nachhaltigkeit des Designs und der Produktion von Kleidung und Accessoires: Materialeinsparung, Zero-Waste-Technologie; Wiederverwertung überschüssiger Materialien, Recycling, Upcycling; neue Öko-Materialien; 3D-Modellierung und erweiterte Realität (AR) im Designprozess; Innovati-

on bei Modenschauen. Daher nimmt die Problemstellung der Einführung von Öko-Design weltweit eine der wichtigsten Positionen im Bereich der Designausbildung ein. Ökologische Ansätze erfordern heute in der Praxis ökologische Erkenntnisse, die den Status einer Weltanschauung erhalten und in allen Bereichen des menschlichen Lebens einer ständigen Aktualisierung bedürfen. In vielen Ländern (Österreich, Norwegen, Schweden, Deutschland, Frankreich, Spanien) wurden Öko-Design-Prinzipien entwickelt, um die Einhaltung von Umweltanforderungen von der Entwicklungsphase

bis zur eigentlichen Umsetzung des Projekts sicherzustellen. Daher ist es so wichtig, diese Erfahrung in die ukrainische Praxis zu übertragen.

Betrachten wir die Umweltkomponente bei der Ausbildung zukünftiger Bekleidungsdesigner an der Staatliche Akademie für Design und Kunst in Charkiw. Wir können mehrere Bereiche identifizieren, die diese Bildungseinrichtung abdeckt. Eine der Richtungen ist Upcycling. Die Diplomarbeit der Masterstudentin Anastasia Sklyar [11] widmet sich dem Design von Oberbekleidung aus recycelten Milchtüten (Abb. 1).



Abb. 1. Anastasia Sklyar. Foto des experimentellen Modells aus dem Material.
Staatliche Akademie für Design und Kunst in Charkiw, 2018

Das Konzept des Projekts besteht darin, Kleidung herzustellen und zu verwenden, welche dazu beiträgt, Industrieabfälle zu reduzieren. Die Verpackung von Milchprodukten gehören zur Einwegverpackung, nach dem Verzehr wird sie weggeworfen. Die Studentin erkannte durch eine Studie, dass eine durchschnittliche Familie an einem Tag 1 bis 5 Einwegverpackungen von Milchprodukten und ein Café 15 bis 50 pro Tag sammeln kann. Nach vorläufigen Schätzungen werden 82 Stück solcher Verpackungen benötigt, um aus Verpackungen für Molkereiprodukte mit einem Fassungsvermögen von 1 Liter einen Mantel herzustellen. Um die notwendige Menge an Verpackungen zu sammeln, um Kleidung in kleinen Chargen herzustellen, reicht es aus, mit den Besitzern

von Cafés oder anderen gastronomischen Einrichtungen die tägliche Entsorgung dieser Abfälle zu vereinbaren. Außerdem benötigt eine Jacke ca. 80 Liter Wasser. Zum Vergleich ist anzumerken, dass für die Herstellung einer solchen Jacke aus Jeansstoff etwa 1.200 Liter Wasser und für eine Jacke aus echtem Leder 540 bis 780 Liter benötigt werden. Diese Informationen wurden aus den folgenden Berechnungen erhalten. Eine Jeansjacke wiegt etwa 800 Gramm, und die Wasserkosten für die Herstellung eines 1 Kilogramm schweren Jeansstoffs betragen 10.000 Liter, von denen 85% für die Herstellung von Baumwolle und 15% für technologische Prozesse verwendet werden. Eine echte Lederjacke wiegt etwa 2 Kilogramm und verbraucht für die Herstellung von einer Tonne

Lederstoff 270 bis 390 m³ Wasser (bzw. 1 Kilogramm – 270–390 Liter) [11]. Das Projekt sieht vor, dass nach dem Gebrauch der Kleidung alle Elemente zur weiteren Entsorgung voneinander getrennt werden können. Die Polyethylenfolie wird recycelt, der synthetische Füllstoff kann als weicher Isolierstoff wiederverwendet werden, das natürliche Futter und die genähten Beschläge werden entfernt und wiederverwertet. Die Autorin des Projekts möchte mit dem assoziativen Bild der Schildkröten auf die Problematik der Meeresverschmutzung durch Abfälle und die gefährliche Situation von Tieren aufmerksam machen. Im Projekt wurde die Richtung der Wiederverwendung von Materialien, der Upcycling-Technologie, gewählt.

Ebenfalls einem interessanten Projekt in der gleichen Richtung, hat sich Studentin Maria Hokha gewidmet, welches sich mit den ökologischen Konzepten des modernen Kostümdesigns befasst [7]. Das Konzept des Projekts ist eine gewisse Demonstration des ökologischen Bewusstseins der Autorin und ein Versuch, auf die Probleme des übermäßigen Konsums von Kleidung und der Schonung natürlicher Ressourcen aufmerksam zu machen, nämlich die Erschaffung eines humanen Designobjekts. Nach der Idee der Autorin erfolgt die Entwicklung der entworfenen Kollektion vom Chaos zur Ordnung und zieht eine Analogie zur Lösung von Umweltproblemen des Verbrauchs natürlicher Ressourcen.

In dieser Projektarbeit bietet die Masterstudentin die Erstellung von Kostümmaterial aus Kunststoffröh-

ren unterschiedlichen Durchmessers und Müllsäcken an. Um der Kostümform mehr Ausdrucks Kraft zu verleihen, führte sie eine vielfältige Suche nach Texturen durch, nämlich die Verbindung von Gummischläuchen unterschiedlicher Durchmesser: chaotisch, parallel, kombiniert, mittels Weben von Gummibändern, sowie das Zusammensetzen von Müllsäcken mittels Origami-techniken. Die erhaltenen Texturkombinationen inspirierten die Autorin und bestimmten die Techniken zur Herstellung des Modells aus Folie, Plastikbeuteln und Gummi. Als Ergebnis wurden durch die Autorin Näh- und Klebeverbindungen, sowie Technologien zum Weben eines festen ebenen Materials zur Herstellung eines Anzugs ausgearbeitet. Auf die Polymerbasis wurden weitere dekorative Elemente geklebt. Die Autorin hat ein funktionelles Kleid geschaffen, welches sich ungehindert tragen, sich darin bewegen und ausziehen lässt, denn alle Details wurden fest und sicher verbunden [7].

Die Arbeit von Masterstudentin Alina Kobylko hat eine andere Richtung. Ihre Arbeit widmet sich dem Trend zur Verwendung organischer und anorganischer Materialien im modernen konzeptionellen Kostümdesign (Abb. 2). Das Konzept des Projekts ist die Verkörperung einer Waldnymphe durch das Bild einer Kombination von organischen Materialien (Gips, Erde, Gras, Fasern) und anorganischen Materialien (Glas), sodass die vorgestellte Modellreihe die Komplexität in den technologischen Eigenschaften der Verarbeitung verdeutlicht [8].



Abb. 2. Alina Kobylko. Foto des experimentellen Modells aus dem Material.
Staatliche Akademie für Design und Kunst in Charkiw, 2016

Die von der Autorin erstellte Versuchseinheit bestand aus folgenden Grundmaterialien:

- *lebendes Gras* (für den Grasanbau verwendete die Masterstudentin Bodensubstrat, Rasengrassamen, Dünger, grobe Sackleinen und Agrofasern);

- *Gips* (zur Herstellung von Gipselementen wurden mehrere Meter in Wasser gelöstes und auf der vorbereiteten Entwurfsform fixiertes medizinisches Gipsverband verwendet);

- *Glas* (in diesem Versuchsmodell wurde fertiges, zerkleinertes Grünglas verwendet) [8].

Angesichts des wachsenden Interesses an Versuchsbereitschaft im Bekleidungsdesign mit gleichzeitiger Kosteneinsparung für eine große Anzahl von Studierenden auf der ganzen Welt, führen die Lehrer der Staatlichen Akademie für Design und Kunst in Charkiw den Studiengang Zero-Waste für Bekleidungsdesign aktiv in den Ausbildungsprozess ein, da ein solcher einen Ansatz in der Bildung für ein ideales Umfeld für die Zukunft ohne wirtschaftliche und ökologische Verluste für die Branche bietet. Schauen wir uns diesen Studiengang einmal genauer an. Die Übungen Zero-Waste werden unter Berücksichtigung der Lösung von Umweltproblemen und der Entwicklung einer kritischen Reflexion bei den Schülern gebildet. Im System der künstlerischen Öko-Bildung ist dies auch eine wichtige Reserve zur Verbesserung von Forschungs- und Gestaltungsprozessen, da nur ein kritisch reflektiertes Produkt im Wettbewerbsraum bestehen und möglichst perfekt sein kann, nicht nur als ökologisches Objekt, sondern auch als ein Herstellungsprodukt für den Modemarkt freigegeben.

Viele Bekleidungsdesign-Studenten stellen sich den Körper aus der Ebene des flächigen Denkens (2D, also aus zwei Ebenen, vorne und hinten) vor und konzentrieren sich daher im Designprozess auf die Vorderseite. Ziel des Kurses war es daher, den Studierenden zu helfen, kritisches und räumliches Denken zu entwickeln. Die Fähigkeit des selbstständigen Denkens ist ein Schlüsselement einer effektiven Umweltdesign-Ausbildung und weiterer Gestaltungsaktivitäten für Modedesigner.

Das Zero-Waste-Aufgabenmodul ist in eine sequentielle Kette logischer Übungen unterteilt, von einfach bis komplex, und jede Übung bildet die notwendigen Fähigkeiten, um die nächste abzuschließen: eine Aufgabe zum Drapieren (Abb. 3), zum Erstellen einer Form aus einem A4-Blatt, ein Anzug aus Streifen (Abb. 4), ein Anzug aus Modulen (Abb. 5), Puzzle-Produkt des Autors (Abb. 6). Zero-Waste beinhaltet die Implementierung unnötiger

Teile in funktionale Elemente oder strukturierte Lösungen bei der Herstellung eines Anzugs. Dieser Lehrgang hilft zukünftigen Designern bei der Suche nach einer variablen Verwendung von überschüssigem Stoff, nämlich der Suche nach Möglichkeiten, ein Anzugmodell ohne Verschwendungen unter Berücksichtigung der volumetrischen Eigenschaften der Figur zu erstellen.



Abb. 4. Margaryta Shmaryga. Aufgabe zum Drapieren (Kurs „Zero-Waste“, Lehrerin: Alina Hakhova).
Staatliche Akademie für Design und Kunst in Charkiw, 2020



Abb. 5. Kateryna Pugachova. Anzug aus Streifen (Kurs „Zero-Waste“, Lehrerin: Alina Hakhova). Staatliche Akademie für Design und Kunst in Charkiw, 2020



Abb. 6 Margaryta Shmaryga. Anzug aus Modulen (Kurs „Zero-Waste“, Lehrerin: Alina Hakhova). Staatliche Akademie für Design und Kunst in Charkiw, 2020



Abb. 7 Kateryna Pugachova. Puzzle-Produkt des Autors (Kurs „Zero-Waste“, Lehrerin: Alina Hakhova). Staatliche Akademie für Design und Kunst in Charkiw, 2020

Um ein imaginäres Kostüm für eine bestimmte menschliche Figur zu kreieren, ist es wichtig zu lernen, die Proportionen und Gesetze des menschlichen Körpers zu fühlen. Daher werden im Verlauf des gesamten Studiums Kenntnisse im Formen, Entwerfen, Modellieren, Zeichnen verbessert und vertieft und Kompetenzen wie volumetrisch-räumliches Denken, die Fähigkeit, eine komplexe Körperform in Form einfacher geometrischer Figuren zu verallgemeinern, die Fähigkeit, die Entwicklung einer volumetrischen Form vorherzusehen, die Variabilität der Gestaltungstechniken der einen oder anderen Form, der Erwerb von Fähigkeiten für effektives Arbeiten mit einem zusätzlichen Teil des Materials als „Akzent“. Und die anfangs aufgestellte Regel, die gesamte Fläche des Materials zu nutzen, entspricht dem wichtigsten Prinzip des Öko-Designs – dem Problem des Recyclings von Abfällen bei der Herstellung von Kleidung.

Die Verbindung zwischen Natur und Kultur, zwischen Umwelt- und Sozialfaktoren ist grundlegend und dauerhaft. Öko-Design wird heute nicht nur zu einem Mittel zur Gestaltung bestimmter Produkte, sondern auch zu einem Werkzeug, um die Welt zu ordnen. Die Gestaltung nach den Prinzipien des Öko-Designs ist ein äußerst komplexer und vielschichtiger Prozess, da er tiefgreifende Umweltkenntnisse, die Synthese verschiedener wissenschaftlicher Bereiche und ein rationales Gleichgewicht von ökologischen, funktionalen und ästhetischen Faktoren erfordert.

Schlussfolgerungen. Öko-Design hat verschiedene Aspekte unseres Lebens beeinflusst. Die Sorge um die ästhetische Transformation des umgebenden Themenumfelds, um die Steigerung des künstlerischen und konstruktiven Niveaus von Industrieprodukten unter den Bedingungen der Marktbeziehungen gewinnt weltweit an Bedeutung. Der konstruktive und technologische Ansatz im System der kontinuierlichen Designausbildung mit Schwerpunkt auf Umweltdesign hat eine unbestreitbare Verbindung zwischen professionellen Designausbildungseinrichtungen und der Entwicklung der modernen Mode, der unter den Neuordnungsbedingungen des kulturellen, technischen und wirtschaftlichen Prozesses äußerst wichtig ist. Diesen Zusammenhang sollte die Berufsausbildung als eine der Voraussetzungen für die Erarbeitung dieser gestalterischen Ausbildung berücksichtigen.

Methoden zur Umsetzung von Öko-Prinzipien in der Kleidung, berücksichtigte die Dualität des Konzepts der „Umweltfreundlichkeit“ in der Kleidung. Es werden Methoden und Vorschläge zur Reduzierung von Umweltproblemen vorgeschlagen, die eine Grundlage für neue wissenschaftliche Forschungen bilden. Das Verständnis der Bedeutung der Nachhaltigkeit von Kleidungsstücken ist wichtig, um Probleme zu erkennen und weitere Lösungen und Strategien zu finden.

Referencez:

1. Blyznyuk M. M. Ekolohichnyi napriam dyzainerskoi tvorchosti (Ökologische Richtung der Designkreativität). Künstlerische Avantgarde: die Suche nach einem neuen künstlerischen Paradigma. Tagungsband der ersten internationalen wissenschaftlichen und praktischen Konferenz: Sammlung von Artikeln. – Kherson: KhNTU, 2015. – P. 89–91. (in Ukrainisch).
2. Gerasymova D. V. Vozmozhnosti dizajna odehydy, kak sredstvo sohraneniya okruzhayushhej sredy (Möglichkeiten des Bekleidungsdesigns als Mittel zur Erhaltung der Umwelt). Jugend und Wissenschaft: eine Materialsammlung der IX. Allrussischen wissenschaftlich-technischen Konferenz von Studenten, Doktoranden und jungen Wissenschaftlern mit internationaler Beteiligung, die dem 385. Jahrestag der Gründung von Krasnoyarsk. – Krasnoyarsk: Sibirische Föderale Universität, 2013. [Elektronische Ressource]. URL: <http://elib.sfu-kras.ru/handle/2311/11026> (Zugriffsdatum 17/05/2021) (in Russisch).
3. Glazacheva A. O., Perfilova O. E. Jekologicheskij dizajn: instrumenty i kriterii proektirovaniya global'nogo sociokul'turnogo prostranstva. (Ökologisches Design: Werkzeuge und Gestaltungskriterien für den globalen soziokulturellen Raum). Bulletin der Moskauer Staatlichen Universität für Geisteswissenschaften M. A. Scholochow. Reihe „Umweltkultur im Kontext nachhaltiger Entwicklung“. – Moskva: 2012. – P. 27–37.
4. Grey State. The Protective Jacket. 2021. [Elektronische Ressource] URL: <https://greystateapparel.com/products/the-protective-jacket/> (Zugriffsdatum 03/05/2021).
5. Journalist. Adidas, Stella Mc Cartney und andere Marken investieren in ein Startup, das Pilzhaut herstellt. 2020. [Elektronische Ressource]. URL: <https://journalist.today/uk/adidas-stella-mccartney-ta-inshi-brendy-investuiut-u-startap-iakyi-stvoriuie-shkiru-z-hrybiv/> (Zugriffsdatum 03/05/2021).
6. Kapfunde M. No Batteries, No Wires and No Sensors, Sky Scrape Reimagines Materials & Reinvents Comfort. [Elektronische Ressource]. URL: <https://fashnerd.com/2020/03/no-batteries-no-wires-and-no-sensors-sky-scrape-reimagines-materials-reinvents-comfort/> (Zugriffsdatum 03/05/2021).
7. Khokha M. S. Ekolohichni kontseptsii suchasnoho dyzainu kostiuma (Ökologisches Konzept eines modernen Kostümdesigns). Masterarbeit. – Charkiw: Staatliche Akademie für Design und Kunst in Charkiw, 2015. (in Ukrainisch).
8. Kobylko A. O. Tendentsii vykorystannia orhanichnykh i neorhanichnykh materialiv v suchasnomu dyzaini kontseptualnoho kostiumu (Tendenzen zur Veröffentlichung organischer und anorganischer Materialien im lässigen Design eines konzeptionellen Kostüms). Masterarbeit. – Charkiw: Staatliche Akademie für Design und Kunst in Charkiw, 2016. (in Ukrainisch).
9. Li J. Hermès Reimagines Victoria Bag With Alternative Mushroom-Based Leather. 2021. [Elektronische Ressource] URL: <https://hypebeast.com/2021/3/hermes-mushroom-based-leather-victoria-travel-bag-unveiled-announcement/> (Zugriffsdatum 03/05/2021).
10. Polishhuk K. O. Innovatsiini protsesy v ekolohizatsii mody ta dyzainu odiahu XXI stolittia. Problemy ta perspektivy (Innovationsprozesse in der Ökologie der Mode und des Designs des XXI Jahrhunderts. Probleme dieser Perspektive). – Gilea: Wissenschaftlicher Newsletter. Reihe „Philosophische Wissenschaften“, 2018. – No. 139). – P. 142–147. (in Ukrainisch).
11. Sklyar A. V. Ekolohichne proektuvannia v praktytsi dyzainu odiahu (Ökologisches Design im praktischen Kleiderdesign). Masterarbeit. – Charkiw: Staatliche Akademie für Design und Kunst in Charkiw, 2018. (in Ukrainisch).
12. Sutherland E. Retail pledges to hit net zero carbon emissions by 2040. 2020. [Elektronische Ressource]. URL: [https://www.drapersonline.com/news/retail-pledges-to-hit-netzero-carbon-emissions-by-2040/](https://www.drapersonline.com/news/retail-pledges-to-hit-net-zero-carbon-emissions-by-2040/) (Zugriffsdatum 03/05/2021).
13. Timo Rissanen Zero-Waste Fashion Design / Timo Rissanen and Holly McQuillan. 2016.
14. Upcycled fashion made in India. 2020. [Elektronische Ressource] / URL: <https://doodlage.in/blogs/journal/upcycled-fashion-made-in-india/> (Zugriffsdatum 03/05/2021).

Informationen zu den Autoren

Alina Y. Hakhova, postgraduierte der Fakultät für Design der Staatlichen Akademie für Design und Bildende Kunst in Kharkiv

Adresse: 8, Mystetstv Str., 61002, Charkiw

E-mail: gakhova.alina@gmail.com; Tel.: +38 (057) 706–02–15

ORCID: 0000-0002-8417-1995

Iryna Ieremenko, doktor der Philosophie, Professor, Professor der Fakultät für Design, Staatliche Akademie für Design und Bildende Kunst in Charkiw

Adresse: 8, Mystetstv Str., 61002, Charkiw, Ukraine

E-mail: ieremenko@meta.ua; Tel.: +38 (057) 706–02–15

ORCID: 0000-0002-3676-4892

A. Yu. HAKHOVA,¹

I. I. IEREMENKO,¹

¹ Kharkiv State Academy of Design and Fine Arts, Kharkiv, Ukraine

PRACTICE OF ECO-DESIGN IN THE FASHION INDUSTRY

Abstract

Objective: analysis and study of modern ecological design approaches to solving global problems of environmental protection, identifying promising directions and adapting to the educational process to train future clothing designers.

Methods: empirical, structure-functional, axiological, typological, system analysis method, analogy and synthesis method.

Results: the article looks at the practical experience of designing ecological clothing by modern designers and the need to create a conscious educational path in higher education. The article is based on the need to introduce eco-disciplines and their implementation by students of the Kharkiv Academy of Design and Arts. The solution to this problem is sustainable design, which aims to create projects with meaningful innovations that can change consumer behavior (switch, change direction) in accordance with today's environmental and social differences. It describes the strategic goals of implementing eco-innovations – increasing the use and efficiency of natural resources, reducing the negative impact of human entrepreneurship on the environment and making the economy more resilient to the environment.

Scientific novelty: a review and systematic worldwide practical experience of eco-innovations in clothing design using the example of well-known brands, application of new technologies by various associations of fashion professionals, designers and scientists was carried out and the need for eco-design in clothing design and its results were addressed.

Practical significance: the results obtained should use the identified principles of conceptual developments and objects, taking into account the environmental factor in the design work of designers, as a training basis for the creation of training and work programs. The article is based on the problem of the introduction of ecodisciplines and their implementation by students of the Kharkiv Academy of Design and Arts.

Keywords: sustainable design; ecological innovations; biomaterials; new technologies; design practice of conscious designers; fashion without waste.

Information about the authors

Alina Y. Hakhova, postgraduate from the Faculty of Design of the State Academy of Design and Fine Arts in Kharkiv
 Address: 8, Mystetstv Str., 61002, Kharkiv
 E-mail: gakhova.alina@gmail.com; Tel.: +38 (057) 706-02-15
 ORCID: 0000-0002-8417-1995

Iryna I. Ieremenko, doctor of philosophy, professor, professor of the Faculty of Design, State Academy of Design and Fine Arts in Kharkiv
 Address: 8, Mystetstv Str., 61002, Kharkiv, Ukraine
 E-mail: ieremenko@meta.ua; Tel.: +38 (057) 706-02-15
 ORCID: 0000-0002-3676-4892

ГАХОВА А. Ю.¹

ЕРЁМЕНКО И. И.¹

¹ Харьковская государственная академия дизайна и искусств

ПРАКТИКА ЭКО-ДИЗАЙНА В ФЕШН ИНДУСТРИИ

Аннотация

Цель: проанализировать и изучить современные подходы экологического проектирования в решении мировых экологических проблем, выявить перспективные направления и адаптировать полученные результаты исследования в учебный процесс подготовки будущих дизайнеров одежды.

Методы: эмпирический, структурно-функциональный, аксиологический, типологический, метод системного анализа, метод аналогии и синтеза.

Результаты: в статье рассматривается практический опыт проектирования экологической одежды современными дизайнерами и необходимость создания сознательного вектора обучения в высших учебных заведениях. В основе статьи лежит проблематика необходимости внедрения эко-дисциплин и пример ее реализации студентами Харьковской академии дизайна и искусств. Решение этой проблемы – устойчивый дизайн, целью которого является создание проектов, применяющих инновации, которые способны влиять на поведение потребителя (переключать, смешивать его направление) относительно анализа экологического и социального настоящего положения. Указанные стратегические задачи внедрения эко-инноваций – усиление пользы и эффективности использования природных ресурсов, уменьшение негативного воздействия предпринимательской деятельности человека на окружающую среду и усиления устойчивости экономики к воздействию окружающей среды.

Научная новизна: проанализирован, а также систематизирован мировой практический опыт внедрения экологических инноваций в дизайн одежды на примере сознательных брендов, применения новейших технологий объединениями профессионалов моды, дизайнеров и ученых, а также освещена необходимость внедрения экологического проектирования в области дизайна одежды и результаты подобного внедрения.

Практическое значение результатов исследования заключается в использовании выявленных принципов концептуальных разработок и объектов дизайна с учетом экологического фактора в проектной деятельности дизайнеров и в качестве учебной базы в процессе создания учебных и рабочих программ. Статья основана на проблеме необходимости внедрения эко-дисциплин и на примере реализации ее студентами Харьковской академии дизайна и искусств.

Ключевые слова: устойчивый дизайн; экологические инновации; био-материалы; новейшие технологии; дизайн-практика сознательных модельеров; мода без отходов.

Информация об авторах

Гахова Алина Юрьевна, аспирант кафедры дизайна, Харьковская государственная академия дизайна и искусств, отдел аспирантуры, специальность 022 «Дизайн»

Адресс: Украина, 61002, г. Харьков, ул. Искусств, 8

E-mail: gakhova.alina@gmail.com; Тел.: +38 (057) 706-02-15

ORCID: 0000-0002-8417-1995

Ерёменко Ирина Ивановна, доцент, кандидат искусствоведения/доктор философии, заведующая кафедрой «Дизайн». Харьковская государственная академия дизайна и искусств, кафедра дизайна

Адресс: Украина, 61002, г. Харьков, ул. Искусств, 8

E-mail: ieremenko@meta.ua; Тел.: +38 (057) 706-02-15

ORCID: 0000-0002-3676-4892

ГАХОВА А. Ю.,¹

ЄРЕМЕНКО І. І.,¹

¹ Харківська державна академія дизайну і мистецтв

ПРАКТИКА ЕКО-ДИЗАЙНУ В ФЕШН ІНДУСТРІЇ

Анотація

Мета: проаналізувати та вивчити сучасні підходи екологічного проектування в вирішенні світових екологічних проблем, виявити перспективні напрямки і адаптувати отримані результати дослідження в навчальний процес підготовки майбутніх дизайнерів одягу.

Методи: емпіричний, структурно-функціональний, аксіологічний, типологічний, метод системного аналізу, метод аналогії та синтезу.

Результати: в статті розглядається практичний досвід проектування екологічної одягу сучасними дизайнерами та необхідність створення свідомого вектору навчання у вищих навчальних закладах. В основі статті лежить проблематика необхідності впровадження еко-дисциплін та їх реалізація студентами Харківської академії дизайну і мистецтв. Вирішення цієї проблеми – стійкий дизайн, метою якого є створення проектів, що мають значущі інновації, які здатні змінювати поведінку споживача (перемикнути, змістити її напрямок) відповідно з огляду на екологічні та соціальні відмінності сьогодення. Окреслені стратегічні задачі впровадження еко-інновацій – посилення користі та ефективності використання природних ресурсів, зменшення негативного впливу підприємницької діяльності людини на навколошнє середовище та посилення стійкості економіки до впливу навколошнього середовища.

Наукова новизна: проведено огляд, а також систематизовано світовий практичний досвід впровадження екологічних інновацій в дизайні одягу на прикладі свідомих брендів, застосування новітніх технологій різними об'єднаннями професіоналів моди, дизайнерами та науковцями, а також висвітлено необхідність впровадження екологічного проектування в сфері дизайну одягу та їх результати.

Практичне значення одержаних результатів полягає у використанні виявлених принципів концептуальних розробок та об'єктів дизайну з урахуванням екологічного фактору у проектній діяльності дизайнерів в якості

навчальної бази у процесі створення навчальних та робочих програм. Стаття заснована на проблемі необхідності впровадження еко-дисциплін та реалізації її студентами Харківської академії дизайну та мистецтв.

Ключові слова: стійкий дизайн; екологічні інновації; біо-матеріали; новітні технології; дизайн-практика свідомих модельєрів; мода без відходів.

Інформація про авторів

Гахова Аліна Юріївна, аспірант кафедри дизайну, здобувач наукового ступеня доктора філософії. Харківська державна академія дизайну і мистецтв, відділ аспірантури, спеціальність 022 «Дизайн».

Адреса: Україна, 61002, м. Харків, вул. Мистецтв, 8

E-mail: gakhova.alina@gmail.com; Тел.: +38 (057) 706–02–15

ORCID: 0000-0002-8417-1995

Єременко Ірина Іванівна, доцент, кандидат мистецтвознавства/доктор філософії, завідувачка кафедрою «Дизайн». Харківська державна академія дизайну і мистецтв, кафедра дизайну

Адреса: Україна, 61002, м. Харків, вул. Мистецтв, 8

E-mail: ieremenko@meta.ua; Тел.: +38 (057) 706–02–15.

ORCID: 0000-0002-3676-4892

Секция 5. Кино-, теле- и другие экранные искусства

Section 5. Film, TV and other screen arts

УДК 791.636

DOI: 10.29013/EJA-21-3-125-128

K. S. ISMAILOV,¹¹ Institute of Art Studies of the Academy of Sciences of the Republic of Uzbekistan

ARTISTIC INTERPRETATION OF THE FILM “MATONAT” IN THE DOCUMENTARY FILM OF UZBEKISTAN

Abstract

In this article we will talk about the documentary “Matonat”, created by the filmmaker Shuhrat Mahmudov. The theme of the film is dedicated to 101 Uzbek soldiers who lost their lives in the Second World War, and in the process of its creation, creative searches, artistic finds and new interpretations of the creators are revealed.

Keywords: Film, documentary, director, operator, hero, image, screen, personnel, expression, appearance.

For citation: K. S. Ismailov. Artistic interpretation of the film “Matonat” in the documentary film of Uzbekistan // European Journal of Arts, 2021, №3. – P. 125–128. DOI: <https://doi.org/10.29013/EJA-21-3-125-128>

Introduction

2021 year was a year Rich in interesting premieres, leaving a special mark in the history of Uzbek documentary cinema. In May of the same year, the well-known creator, filmmaker Shuhrat Mahmudov presented his next new documentary. The fate of 101 soldiers of Samarkand, who showed real fortitude in the Second World War, became the subject of the documentary “fortitude” based on the findings of the researcher Remko Reiding [1, 1].

This topic has been published in various newspapers and magazines, social networks and TV channels in recent years, as well as in filmmakers. It was presented by H. Khasanov in the form of an artistic film. However, the role of documentary film with a century of history in our life, the presence of its own impressiveness, the presence of fans, the example of the film “Matonat” once again found its confirmation. The unstoppable thunderous applause after the premiere meant that the film Hech did not leave a single audience indifferent, at the same time,

the sincere gaze of the audience and the joy on their faces also expressed gratitude to the creators of the film.

It was not easy to create this film to Shuhrat Mahmudov. To some extent, the creation of a Film is equal to giving the creator a certain life, health, well-being. It is worth noting that almost all the films that our hero created appeared in the of certain complexity. For example, it is possible to recall a number of films, such as “Pallette”, “Boomerang”, “Flames”, “Crimson land”, “Attack”, “5-count”, which raised the topical themes of the 1980s. In particular, the film “Crimson land” is dedicated to the Afghan war, and in the process of creating the film Shuhrat Mahmudov lived with that terrible war life for several years. Afgan covered his lands, swallowed his dust, lived polygon. His thoughts, his views, his whole existence were connected with the Afghan war. Even then the creative person did not notice how much his life was on the line, but Shuhrat Makhmudov as in all his films, laid down a sincere love for the subject, was immersed in it.

And the creation of the movie "Matonat" forced Shuhrat Mahmudov to get acquainted again with the theme of the war, that is, the terrible events of the Second World War. In the film, Uzbek sons, who were captured in the war of fascism, are mercilessly sacrificed their lives for homeland, their health to their native land, their hope for life, their suffering. On the example of one cadre, the number 101 appears in one of the tombs in the cemetery, and such figures were hundreds around. For the viewer, this may be a simple dial appearance, but on the basis of this we understand that thousands of people were killed in terrible cases.

For the creative team, the processes were complicated as the preparation and filming of the film coincided with the pandemic period. Here is Shuhrat Mahmudov for two years together with this topic day and night. Even after the premiere, the director is working on the subtitles of the film in other languages.

The director was not limited to providing information about the factual realities in this game or confirming them through archival documents. He tried to express his unbiased attitude to the events of the war and create an artistic figurative form of the film. For example, all the views on the episodes created by the method of cinema are an example of this. The fact that the heroes on the image of the soldiers tell the viewer what they have experienced, the Spectator has appeared the effect of connecting communication with the soul of the hero. This viewer in an figurative form enters the soul of the hero, feels it, feels sorry for him.

If the expression of the black and white tone of the shots brought the atmosphere of the war into a more dramatic form, the light fog formation and the vinet effect served to depict reality. The appearance of color in some places of the plot line symbolically reminds the delightful moments in the life of the heroes, for example, their native land, their family. In general, the colorful images in the game episodes worked to represent the image of the mother homeland, and the black and white images-the image of the war. If we pay attention, the color appears when the soldiers spread the bread evenly to each other, and symbolically the soldiers were sharing bread just like in their own homes, in their native homeland. In this way, the director showed not only the hearts of the heroes, but also the distinctive qualities of the Uzbek nation.

Materials and methods

Many examples can be cited about the visual solution, take for example the shooting of soldiers, they are

one after another on the background of a black cloud, closed eyes from life. In the frame, the faces of the soldiers are not visible, they are in the form of silhouettes, the perimeter is occupied by a black cloud, the movement in the frame is slowed down. All this symbolically reminds not only the image of 101 soldiers, but also thousands of deceased people and the value of human life. And the black cloudy background served to further the tragic situation.

The director did not give a brief overview of the shooting of the soldiers, on the contrary, he kept it for a long time, as a result of which the appearance of this cadre penetrated deeper into our hearts, became a memorable, touching symbolic expression that brought the heart to cum. In many other films, scenes like this are expressed in a short form, in general plans, or by the sound of the arrow. However, Shuhrat Mahmudov did not go this way. Also said that this was the essence of truth and horror. It was necessary to speak openly about this.

Shukhrat Mahmudov spoke and showed this horror through the cinema!

A lot can be said about the movie "Matonat". He is excellent in dramatic terms, the structure of the plot is complex, rich in scientific and philosophical observations, mature in terms of visual solution, the facts presented are truthful, the expressions are symbolic, the attitude of the Autor is unbiased, the poetic character prevails.

In addition to the director, it was a worthwhile challenge that the entire creative team was busy for half a night with little work to be done, such as "jeweler", where they were puzzled over complex dramaturgical solutions in the process of preparation, filming and installation. The theme of the also film will remain relevant not only today, but also in the future, as well as immortal themes. On the example of 101 Uzbek sons, the film became a film that reveals the spiritual, educational and human qualities of a nation. That being said, Shukhrat Mahmudov's film "Matonat" became an exemplary work in the history of Uzbek documentary cinema. It is especially valuable in terms of scientific and practical for young filmmakers who are coming into shape. The film does not choose a period, it means that it is natural that even years later it will not lose its value.

"1998 year the film by Shuhrat Mahmudov "They studied in Germany" aroused great interest in the public. Talented director has chosen a unique style and form in the film. This increased the effectiveness of the film. Director Sh. Mahmudov, who took advantage of

documentary opportunities managed to create a film with this work, the facts of which rose to the level of artistic image”, – describes film critic Khanjara Abulkasimova [2, 16]. Indeed, this quality is embodied in all the films of Shukhrat Mahmudov. He is an experimenter of his own creation. A dedicated filmmaker who creates new styles and forms. In particular, it is possible to draw such a conclusion about the movie “Matonat”. For example, the entry of a group of Heroes into a dialogue with the audience with their own voice, dialogue can be called a new way in uzbek documentary cinema. As a result, the heroes can be perceived symbolically in the image of gloomy spirits.

The director paid great attention to the symbolic expressiveness of the film, the poetic atmosphere, the stylistic structure of the film in one rhythm from the pictorial point of view. In this regard, the creative search of the film-makers Rifkat Ibragimov, Rustam Magadievs, so producer Gulnara Abdurahimova, painter Bektosh Rajabov, costume designer Elvira Mindibaeva, grim designer Natalia Rakhmatullaeva gave its fruit. The battle landscapes and the appearance of heroes, depicted in the cinema method, are harmoniously combined with the chronological archival film photo materials included in the film. In order for the film to serve the necessary char-

acter of the film, verbally expressiveness, including text, voice, interactions and recorded musical compositions, the composer Dmitriy Yanov-Yanovsky, the assembler Shakhriyor Ismoilov, as well as the sound director Shoislom Khusanov, expressed deep gratitude.

Rozika Mergenbaeva, the screenwriter of the film, became a creative partner of Shuhrat Mahmudov, actively participating in all processes of the film, gave good results for the artistic and aesthetic value of the film work. It remains to be borne in mind that the scenario was created in cooperation with the director, the film can be likened to the child of a single family.

Shuhrat Mahmudov lived with his native land and people during his creative activity in the documentary cinema for admiring century and was proud of being a part of the uzbek people. In more than 40 documentary films created, simple information is not given, in each of them the actual topics of society are raised, which will appeal to the viewer for various reasons. In particular, since the documentary “Matonat” is also an image of a bitter truth, it not only reminds the viewer of terrible war events in his heart, but also encourages him to appreciate today’s peace. It can be said that the movie “Matonat” became another meme of the filmmaker Shuhrat Mahmudov!

References:

1. Forgotten prisoners: Who were the uzbeks killed by the nazis in Holland? / Rustam Kobil. The Uzbek service of the BBC. May 10, 2017. The internet: URL: <https://www.bbc.com/russian/features-39865409>: 20.06.2021
2. Documentary cinema of Uzbekistan: The period of independence 1991–2007 years // H. Abulkasimova. Cinema of the new era. The article / Developer S. Haytmatova; JSC UZR scientific-popular and documentary film studio, Institute of Art Studies.– T., Art Flex, 2008.–116 p.
3. Mankovskaya N., Bychkov V. Aesthetics of postmodernism as a phenomenon of technogenic civilization // Art studies 1–2 / 11. M. 2011 – P. 188–210.
4. Taylor B. Actual Art 1970–2005 / Brandon Taylor; translated from the English by E. D. Melenevskaya; – Moscow: Slovo. 2006 – 256 p.

Information about author

Kamoliddin Saidakhmadovich Ismailov, Independent researcher of the Institute of Art Studies of the Academy of Sciences of the Republic of Uzbekistan, teacher of the Department of “Systems and TV Studios Applications”, Faculty of Television Technologies, Tashkent University of Information Technologies named after Muhammad al-Khwarizmi Tashkent, Uzbekistan

Address: Uzbekistan, Tashkent Chilanzar 14, 7A 52

E-mail: arricam33@mail.ru; tel.: (97) 735-76-01

ORCID: 0000-0001-8488-4947

ИСМАИЛОВ К. С.,¹

¹ Института искусствоведения Академии наук Республики Узбекистан Ташкент, Узбекистан

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ФИЛЬМА «МАТОНАТ» В ДОКУМЕНТАЛЬНОМ КИНО УЗБЕКИСТАНА

Аннотация

Цель исследования: В этой статье мы поговорим о документальном фильме «Матонат», созданном режиссером Шухратом Махмудовым.

Методы исследования: Тема фильма посвящена 101 узбекскому солдату, погибшему во Второй мировой войне, и в процессе его создания раскрываются творческие поиски, художественные находки и новые интерпретации создателей.

Результаты исследования: Дж. Усмонов: «дорога», «жажды», «Весна», «Сароб», «vasильки», «Древо жизни», «душа (2001, инсталляция) Путь понимания духа») считался смелым шагом в области традиционного изобразительно-пластического мышления в направлении тенденции стремиться к восприятию-пространству, а в идеологическом освещении проекта» дух и фантазия «была использована живопись, инсталляция, декоративная, пластиковая посуда и предметы искусства.

Научная новизна: Шухрату Махмудову было нелегко создать этот фильм. В какой-то степени создание фильма равносильно тому, чтобы дать создателю определенную жизнь, здоровье, благополучие. Стоит отметить, что почти все фильмы, созданные нашим героем, оказались в определенной сложности. Например, можно вспомнить ряд фильмов, таких как «Палитра», «Бумеранг», «Пламя», «Багровая земля», «Атака», «5-кол», в которых поднимались актуальные темы 1980-х годов. В частности, фильм «Багровая земля» посвящен афганской войне, и в процессе создания фильма Шухрат Махмудов несколько лет жил той страшной военной жизнью. Афган покрыл свои земли, проглотил свою пыль, жил многоугольником. Его мысли, его взгляды, все его существование были связаны с афганской войной. Уже тогда творческий человек не замечал, как сильно на кону стояла его жизнь, но Шухрат Махмудов, как и во всех своих фильмах, заложил искреннюю любовь к предмету, был погружен в него.

Практическое применение: Можно привести много примеров визуального решения, возьмем, к примеру, расстрел солдат, они идут один за другим на фоне черной тучи, закрыв глаза от жизни. В кадре лица солдат не видны, они в виде силуэтов, периметр занят черным облаком, движение в кадре замедлено. Все это символически напоминает не только образ 101 солдата, но и тысячи погибших людей и ценность человеческой жизни. А черный облачный фон усугублял трагическую ситуацию.

Ключевые слова: Фильм, документальный фильм, режиссер, оператор, герой, образ, экран, персонал, выражение лица, внешний вид.

Информация об авторах

Исмаилов Камолитдин Саидахмадович, Независимый научный сотрудник Института искусствоведения Академии наук Республики Узбекистан, преподаватель кафедры “Системы и приложения телевизионных студий” Факультета телевизионных технологий Ташкентского Университета информационных технологий имени Мухаммеда аль-Хорезми, Ташкент, Узбекистан,

Адрес: Узбекистан, г. Ташкент Чиланзар 14, 7A 52

E-mail: arricam33@mail.ru; тел.: (97) 735-76-01

ORCID: 0000-0001-8488-4947

Contents

Section 1. Visual, decorative and applied arts	3
<i>V. O. Hryhorov</i>	
THE MAIN TRENDS OF THE DEVELOPMENT OF KYIV MURALS AND MOSAICS IN THE LATE 1960 S – MID-1970 S	3
<i>V. E. Pitenina, O. A. Lagutenko</i>	
THE FAIRY TALE AND THE REALITY IN UKRAINIAN CHILDREN'S BOOKS OF THE FIRST SOVIET DECADE.....	10
<i>Ye. A. Fediun</i>	
FEATURES OF PLEIN AIR PAINTING IN THE1950S AND1970S (BASED ON WORKS FROM THE FUNDS OF THE KHARKIV ACADEMY OF DESIGN AND ARTS)	15
<i>E. N. Popovych</i>	
MAIN EVOLUTION TRENS IN LITHOGRAPHY ART BY KYIV GRAPHIC SCHOOL OF 2000s.....	20
Section 2. Musical arts	27
<i>O. M. Batovska</i>	
SPECIFICS OF TIMBRALLY-TEXTURAL DEVELOPMENT IN SYMPHONIC AND OPERA WORKS BY V. HUBARENKO.....	27
<i>O. V. Burko</i>	
THE INTRA-ENSEMBLE MUSICAL COMMUNICATION IN A CHAMBER ENSEMBLE	34
<i>Y. V. Voskoboinikov</i>	
MODELING A HARPSICHORD SOUND ON A GRAND PIANO: A REPRESENTATION OF BAROQUE MUSIC BY ALEXANDER THAROUD	40
<i>N. A. Dzizinska</i>	
SONATA FOR VIOLIN AND PIANO E MINOR OF B. BARTOK IN THE CONTEXT OF TENDENCIES OF COMPOSER'S EARLY CREATIVY.....	49
<i>R. G. Kashyrtsev</i>	
TIMBRALLY-TEXTURAL FUNCTIONALITY AS FACTOR OF THE “DEPTH” OF MUSICAL TEXTURE.....	57
<i>O. V. Polietaieva</i>	
“233943 FALERA” BY HANNA HAVRYLETS: THE SPECIFICITY OF THE SYMPHONIC POEM GENRE	64
<i>A. M. Redko</i>	
MASTER AND STUDENT. ARTISTIC READING OF I. BRAMS, V.A. MOZART (ON THE EXAMPLE OF PERFORMANCE WITH THE NATIONAL SYMPHONY ORCHESTRA OF RUSSIA)	72
<i>Huang Lei</i>	
PASTORAL IN MUSIC: ONTOGENESIS AND SEMANTICS OF THE GENRE – THE KEY TO PERFORMANCE	79
<i>Zhang Junsong</i>	
THE SEARCHING FOR THE INTERNAL STRUCTURE OF THE CYCLE: PIANO SONATAS BY FRANZ SCHUBERT 1815	86

A. V. Sharina

- ALEATORIC COMPOSITION: ALTERNATIVE PERFORMANCES IN THE CONTEXT
OF TELEOLOGY (BASED ON THE EXAMPLE OF PIANO SONATA NO. 3, AER BY
VASYL TSANKO) 91

Section 3. Theory and history of culture 97

- A.M. Potapenko, M.V. Potapenko*
NEOGEOMETRIC CONCEPTUALISM IN PORTRAIT ART 97

- D.B. Umarova*
SPECIFICITY OF POSTMODERNISM IN THE NATIONAL ART OF UZBEKISTAN 102

Section 4. Industrial art and design 106

- N.S. Bryzhachenko, N.M. Kokhan, A. V. Skorokhodova, Ya. O. Verkhovodova*
THE KINETIC CONSTRUCTIONS IN THE CREATION OF AN ATTRACTIVE
OBJECT-SPATIAL ENVIRONMENT 106

- A. Yu. Hakhova, I.I. Ieremenko*
PRAXIS VON ÖKO-DESIGN IN DER MODEINDUSTRIE 112

Section 5. Film, TV and other screen arts 125

- K. S. Ismailov*
ARTISTIC INTERPRETATION OF THE FILM “MATONAT” IN THE DOCUMENTARY
FILM OF UZBEKISTAN 125