

European Journal of Arts

Nº 4 2021

European Journal of Arts

Scientific journal
№ 4 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

UDC:75/071/1+75/054](477) «195/198»:378.046(477.54) KhSADA

DOI: 10.29013/EJA-21-4-3-8

M. M. KOVALOVA,¹Ye. A. FEDIUN¹¹ Kharkiv State Academy of Design and Arts, (Kharkiv, Ukraine)

EDUCATIONAL PAINTING WORKS OF STUDENTS OF THE OUTSTANDING UKRAINIAN ARTIST BORYS KOSAREV IN THE 1950s – 1970s

Abstract.

The purpose of the study is an analysis of the educational painting works of senior courses students of the Ukrainian painter Borys Kosarev at the Kharkiv Institute of Arts and Crafts (now – Kharkiv State Academy of Design and Arts – KhSADA) to expand the pattern of Ukrainian painting growth in 1950s–1970s.

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

Results: The analyzed academic works of KhAII students of 1950s–1970s, which are introduced into scientific circulation at first, are an important methodological and artistic heritage of the Ukrainian culture of 1950s–1970s.

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 analyzed works from the KhSADA art pool were introduced into the scientific circulation for the first time. The majority of the paintings need to be restored. The investigated academic works prove a high level of training in the academic painting of the KhAII students of different specializations in the 1950s–1970s that subsequently had a positive impact on their creative and pedagogical activities as well as the development of the Kharkiv Art School.

Background. The Ukrainian painter Borys Kosarev was a lecturer at the Kharkiv Institute of Arts and the Kharkiv Institute of Arts and Crafts (now KhSADA), the painter filled the educational process with the latest author's techniques based on the principles of theatrical and decorative art, which enriched the range of academic tasks. The academy collection keeps unique two-figure thematic canvases of 1950s–1970s, demonstrating the development of Ukrainian easel painting.

The aim of the study is to analyze the educational work of students of the Kharkiv Art and Industrial Institute – KhAII (now Kharkiv State Academy of Design and Arts – KhSADA) to identify new trends in Ukrainian painting in the 1950s–1970s.

Keywords: academic painting, Kharkiv art school, Borys Kosarev.

For citation: M. M. Kovalova, Ye. A. Fediun. Educational Painting Works of students of the Outstanding Ukrainian Artist Borys Kosarev In The 1950s – 1970s // European Journal of Arts, 2021, №4. – C. 3–8. DOI: <https://doi.org/10.29013/EJA-21-4-3-8>

The study uses system-comparative and mysterious **methods** for analysis

Results. A significant number of the works of art, kept in the archive of KhSADA, were made under the supervision of an outstanding Kharkiv Cubo-Futurist painter, professor of painting and “theatrical and decorative arts” – Borys Kosarev (1879–1994). In 1949, the painter moved to Kharkiv and began working at the Kharkiv Institute of Arts and later – at the Kharkiv Institute of Arts and Crafts as an associate professor, and since 1952, – as a professor at the Painting Department [2]. Until 1967, together with associate professor Dmytro Ovcharenko (1906–1967), he ruled a studio of theatrical and decorative painting and continued his pedagogical work for the rest of his life. After the institute reorganization, starting in 1965, Kosarev worked at the newly created department of “Interior and equipment” [5, P. 14].

The master’s creative activity responded in his innovative and sometimes experimental teaching methods. “All disciplines: painting, composition, design, work in the material, marquetry and technology of painting – B. Kosarev taught creatively, interestingly, considering the specifics and specialties of future professionals. Kosarev considered tempera, mainly casein-oil, to be the best material to study painting and to make academic productions that would suit these specialties the best. Therefore, the created by him painting school is called the school of tempera painting” [5, P. 14].

The archive works show paintings of talented fifth-year students [6]. Their analysis can show the young artists having mastered the skills of realistic reflection of the surrounding reality. Having studied the “academic painting” discipline, one could solve complex two figures productions in the interior with elements of still life [4, p. 143–144]. A striking example of such a thematic production is the tempera canvas of the “theater and decorative faculty” student – Volodymyr Hrytsiuk (1943–?) [3] (now the painter of monumental and decorative art), which is first introduced into science (Pic. 1) [6]. The restraint and careful selection of visual aids of the work takes the romantic tendencies of Ukrainian realistic painting of the 19th century. The painter chose an upright format to depict two soldiers: a young one sitting with a gun and an elderly one. Their faces make an impression of internal force, showing their difficult life. The composition laconism and monochrome colors make the viewer comprehend the serious theme of war. The painter used planar processing of forms, hyperbolized the length of the arms, some face

details. These techniques are inherent to the “severe style” painting of the 1960s. Thus, Hrytsiuk depicted convincingly the in-depth psychological image of the heroes, the emotional tension of a genre group portrait.



Picture 1. V. B. Hrytsiuk. The 5 year student. Group portrait. Not dated. Canvas, tempera. 100 x 160 sm. Professor B. V. Kosarev. Fund KSADA. (inv. № 57).
Published for the first time

Considering the specifics of different University training programmes, Professor B. Kosarev chose interesting and meaningful thematic productions that broadened the horizons of any specialization students. This way, the teacher selected more monochrome productions and reduced the number of decorative elements for the monumental department students. For easel specialization, Kosarev made colored lighting and used ornamented fabrics and carpets, enriching the work with additional painting effects.



Picture 2. A. P. Mamontov. The 5 year student. Group portrait. Not dated. Canvas, tempera. 106 x 165 sm. Professor B. V. Kosarev. Fund KSADA. (inv. № 48).
Published for the first time

A color primer underpainting can be seen in the easel composition “Snegurochka” (in English: “the Snow Maiden”), the work of Alexander Mamontov (1928–?) [7] (Pic. 2) [6]. Borys Kosarev paid great attention to a painting basis: emulsion primers were prepared in a workshop directed by him. Often, following the staging tasks, students used colored primers of two types: of the work main color scheme or of the opposite spectrum colors, complementing the overall work coloring [5, P. 15].

The Mamontov work tends to illustration, strikes with “fabulousness” and genre. Elaboration of such a theatrical and decorative task, with the complicated lighting of nature, inspired students for a unique color search. The painter managed to convey the internal and external dialogue between the characters through a careful selection of visual aids: a beautiful solution of silhouettes and rhythms, exquisite silver color. The compositional structure is based on the “triangle” classical scheme, balanced on the picture plane and focused on the girl’s figure. Sharp shadow parties of warm evening lighting emphasize the fragility of Snegurochka light figure, add lyrical and fabulous mood to the composition. With the help of tempera painting techniques, Mamontov minutely processes the shiny fabric of a man’s suit with subtle shades of golden ocher and enriches the color scheme with bright accents of blue.

Costumed theatrical productions are widely represented in the KhSADA methodical archive. The composition “Skomorokhy” (in English: “Harlequins”) came to us in several versions (Pic. 3, 4, 5) [6].



Picture 3. Unknown author. The 5th year student. Two-figure composition “Skomorokhy”. Not dated. Canvas, tempera. 83 x 190 cm. Professor B. V. Kosarev. The fund of KSADA. (inv. № 708). Published for the first time

The staging is characterized with the lighting specifics. It seems that the characters are on the stage, reading their dialogues under the bright spotlight rays, emphasizing their comic and dramatic character.



Picture 4. Unknown author. The 5th year student. Two-figure composition “Skomorokhy”. Not dated. Canvas, tempera. 87 x 180 cm. Professor B. V. Kosarev. The fund of KSADA. (inv. № 709). Published for the first time



Picture 5. Unknown author. The 5th year student. Two-figure composition “Skomorokhy”. Not dated. Canvas, tempera. 90 x 185 cm. Professor B. V. Kosarev. The fund of KSADA. (inv. № 702). Published for the first time

The canvas composition integrity is facilitated with the expressive figures arrangement. The color of the works is extremely rich in light, shadow and reflexes. The spaciousness of the evening light is concentrated on the models’ faces and figures. The work of an unknown author stands out with greater artistic expressiveness, with

a more detailed elaboration of the heroes individual features, which are favorably emphasized with decorative elements of colorful costumes, enriching the depth of the images perception (Pic. 3). The canvas of Pavlova looks not completed, its details are not subordinate to the general composition solution.



Picture 6. Unknown author. The 5th year student. “Two-figure composition”. Not dated. Canvas, tempera. 110 x 170 cm. Professor B. V. Kosarev. The fund of KSADA. (inv. № 646). Published for the first time

The “Jesters” costume production under the direction of B. Kosarev is endowed with even greater grotesqueness and humor (Pic. 6). The image of an “ample” woman, mocking a delicate boy in the likeness of a rooster, is perceived as a complete genre work. The color scheme emphasizes the yellow and red costumes interpretation, contrasting with the green and blue envi-

ronment. The virtuoso combination of various rhythmic spots and additional colors enhances the decorative work element. That is why a significant number of Professor Kosarev studio’s student works were highly praised at the final exhibitions, in particular, the painting competition among art universities (now Higher education institutions), at the Academy of Arts in 1954.

Conclusions. The study of painting at Kosarev’s creative workshop provided for the consolidation of knowledge in the field of color, composition and technology of tempera painting. Each task had clearly defined goals: obtaining color unity in intense or monochrome compositions; obtaining maximum color depth; transfer of lighting features and materials textures; ability to depict ornamental motifs. Thus, B. Kosarev taught painting creatively, interestingly, considering the specifics of the future professionals’ specialties (“Theatrical and decorative art”, “Monumental and decorative painting”, “Interior and equipment”).

The analysis of the preserved two-figure paintings by V. Hrytsiuk, O. Mamontov, T. Pavlova and others, students of Professor B. Kosarev, speak for the innovative approach to academic productions. Portrait compositions differ in thematic design, genre diversity, theatricality in the models, costumes and lighting selection in general. The academic works of the KhSADA students of the 1950s and 1970s are a classic combination of a realistic human image and the formation of new plot-genre theatrical-decorative images. Portraits, which are introduced into scientific circulation, are the artistic heritage of Ukrainian painting of the 1950s and 1980s.

References

1. Astakhov V., Yarmysh O. Vydaiushchiesia pedahohy vysshei shkoly h. Kharkova [Outstanding teachers of the higher school of Kharkiv]. Biohrafychesky slovar.– Kharkov: Hlobus. 1998.– 104 p. (in Russian).
2. Bezkhutryi M. M. Hudozhnyky Kharkova [Kharkiv painters]. Dovidnyk.– Kharkiv: Prapor. 1967.– 175 p. (in Ukrainian).
3. Dziuba I., Romaniv O., Zhukovskyyi A. Entsyklopediia suchasnoi Ukrainy (Encyclopedia of modern Ukraine): – Vol. 20 t.– Kyiv: Instytuteksyklopedychnykh doslidzhen Natsionalnoi akademii nauk Ukrainy. 2014.– 712 p. East Lansing, MI. URL: <https://esu.com.ua/> (in Ukrainian).
4. Kafedra zhyvopysu HDADM: traditsii ta suchasnist. (Department of Painting KhSADA: Traditions and modernity). Upor.: B. Derkach M., Ghakchenko Yuvileinyi albom-katalog.– Kharkiv: KSADA. 2015.– 239 p. (in Ukrainian).
5. Konstantynov V. Profesor Kosarev i yoho shkola tempernoho zhyvopysu. (Professor Kosarev and his school of tempera painting) // Stanovlennia i rozvytok ta suchasni problemy vyshchoi khudozhnoi osvity khudozhno-promyslovoi osvity u Kharkovi: Tezy dopovidei Naukovo-metodychnoi konferentsii.– Kharkiv: KhKhPI 1997.– P. 13–16. (in Ukrainian).
6. Metodychnyi katalog fondu KhSADA. “Maisternia B. V. Kosarev”. Methodical catalog of the KSADA fund. “Workshop of B. V. Kosarev”. (in Ukrainian).

7. Osobysta sprava O. P. Mamontov. Dzherelna baza arkhivu KhSADA. (Personal file of O. P. Mamontov. Source database of the KhSADA archive). (in Ukrainian).
8. Sydorenko V. Khudozhnyky Ukrainy [Artists of Ukraine]. Entsyklopedychnyi dovidnyk. Instytut problem suchasnoho mystetstva. – Kyiv: Intertekhnoloniia, 2006. Vypusk – 640 p. (in Ukrainian).
9. Chernova M. V. Borys Vasylovych Kosarev. Narys zhyttia i tvorchosti. (Borys Vasilyevich Kosarev. The outline of living and working). – Kyiv: Mystetstvo, 1969. – 68 p. (in Ukrainian).

Information about the authors

Kovalova Maria Mykolaivna, Candidate of Art History, Associate Professor, Associate Professor of the Department of Theory and History of Art of Kharkiv State Academy of Design and Arts, Kharkiv, Ukraine

Address: 61064, Ukraine, Kharkiv, Permska, 27, apt. 20

E-mail: kovaleva2075@gmail.com; Tel.: +38 (098) 4384180

ORCID:0000-0002-9254-2565

Fediun Yevheniia Oleksandrivna, post-graduate student of the Department of 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)967-67-36

ORCID:0000-0002-9520-4633

КОВАЛЬОВА М. М.,¹

ФЕДЮН Є. О.¹

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

НАВЧАЛЬНІ ЖИВОПИСНІ РОБОТИ УЧНІВ ВИДАТНОГО УКРАЇНСЬКОГО ХУДОЖНИКА БОРИСА КОСАРЕВА 1950–1970-Х РОКІВ

Анотація

Метою даного дослідження є аналіз навчальних робіт студентів старших курсів, які навчались у майстерні українського художника Бориса Косарева у Харківському художньо-промисловому інституті – ХХПІ (нині Харківська державна академія дизайну та мистецтв – ХДАДМ) з метою розширення картини розвитку українського живопису 1950-х – 1970-х років.

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

Результати: Проаналізовані наукові роботи студентів ХХПІ 1950–1970-х років, які спочатку вводяться в науковий обіг, є важливою методологічною та мистецькою спадщиною української культури 1950–1970-х років.

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

Наукова новизна: Проаналізовані роботи з фонду ХДАДМ вперше були введені в науковий обіг. Більшість картин потребує реставрації. Досліджені наукові роботи доводять високий рівень підготовки до академічного живопису студентів ХХПІ різних спеціалізацій у 1950–1970-х роках, що згодом позитивно вплинуло на їхню творчу та педагогічну діяльність, а також на розвиток Харківської художньої школи.

Фон. Український живописець Борис Косарев був викладачем Харківського інституту мистецтв та Харківського художньо-промислового інституту (нині ХСАДА), живописець наповнював навчальний процес новітніми авторськими техніками, заснованими на засадах театрального-декоративного мистецтва, які збагатили

коло навчальних завдань. У колекції академії зберігаються унікальні двофігурні тематичні полотна 1950–1970-х років, що демонструють розвиток українського станкового живопису.

Метою дослідження є аналіз навчальної роботи студентів Харківського художньо-промислового інституту – ХАІП (нині Харківська державна академія дизайну і мистецтв – ХСАДА) з метою виявлення нових напрямків в українському живописі 1950–1970-х років.

Ключові слова: академічний живопис, Харківська художня школа, Борис Косарев.

Список літератури

1. Астахов В., Ярмиш О., Выдающиеся педагоги высшей школы г. Харькова. Биографический словарь.– Харьков: Глобус. 1998.– 104 с.
2. Безхутрий М. М. Художники Харкова. Довідник.– Харків: Прапор. 1967.– 175 с.
3. Дзюба І., Романів О., Жуковський А. Енциклопедія сучасної України: в 20 т. – Київ: Інститут енциклопедичних досліджень Національної академії наук України. 2014 – Т. 15.– 712. с. [Електронний ресурс] – Режим доступу: URL: <https://esu.com.ua>
4. Кафедра живопису ХДАДМ: традиції та сучасність. Ювілейний альбом-каталог / упор.: – М. Деркач, В. Гальченко.– Харків: ХДАДМ. 2015.– 239 с.
5. Константинов В. Професор Косарев і його школа темперного живопису// Становлення і розвиток та сучасні проблеми вищої художньої освіти художньо-промислової освіти у Харкові: Тези доповідей Науково-методичної конференції.– Харків: ХХПІ, 1997.– С. 13–16.
6. Методичний каталог фонду ХДАДМ. «Майстерня Б. В. Косарев».
7. Особиста справа О. П. Мамонтова. Джерельна база архіву ХДАДМ.
8. Сидоренко В. Художники України. Енциклопедичний довідник. Інститут проблем сучасного мистецтва.– Київ: Інтертехнолонія, 2006. – Випуск 1.– 640 с.
9. Чернова М. В., Борис Васильович Косарев. Нарис життя і творчості.– Київ: Мистецтво, 1969.– 68 с.

Інформація про авторів

Ковальова Марія Миколаївна, кандидат мистецтвознавства, доцент, Харківська державна академія дизайну і мистецтв, Харківська академія дизайну і мистецтв, Харків, Україна

Адреса: 61064, Україна, Харків. Вул. Пермська 27, кв. 20

E-mail: kovaleva2075@gmail.com; Tel.: +38 (098) 4384180

ORCID:0000-0002-9254-2565

Федюн Євгенія Олександрівна, аспірант кафедри живопису; спеціальність: 023 «Отраотворче 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)967-67-36

ORCID:0000-0002-9520-4633

Раздел 2. Музыкальное искусство

Section 2. Musical arts

УДК 780.614.334.082.4:78.071.1(410.1) Элгар

DOI: 10.29013/EJA-21-4-9-18

ГАЙДУК М. И.¹¹ *Национальная музыкальная академия Украины имени П. И. Чайковского, Киев, Украина*

ПОСТВОЕННАЯ ЛИРИКА: ВИОЛОНЧЕЛЬНЫЙ КОНЦЕРТ ЭДВАРДА ЭЛГАРА В КОНТЕКСТЕ СВОЕГО ВРЕМЕНИ

Аннотация. Рассмотрены два измерения исторического времени – социальное и личностное, которые, соответственно, связаны с двумя типами контекста поствоенного периода, возникшего по окончании Первой мировой войны – элгаровским биографическим и британским политическим. Проанализированы разные уровни лирики, представленной в музыкальной ткани Виолончельного концерта Эдварда Элгара: композиционный, внутренне-структурный, образно-тематический, ладотональный, тембровый и стилевой.

Цель: исследования состоит в рассмотрении основных контекстных факторов художественного решения произведения и в анализе механизмов лиризации, характерной для жанрового мышления композитора.

Методология: исследования базируется на комплексном подходе, который включает историко-социальный, биографический, жанрово-стилевой и интонационно-драматургический методы музыковедческого анализа. В работе находят продолжение научные положения, выдвинутые исследователями творчества Э. Элгара – Л. Ковнацкой, М. Райли, П. Дж. Пири, Дж. Н. Муром, Дж. Х. Эллиотом, Д. Кэрнсом.

Результаты исследования: Определены основные контекстные факторы, которые обусловили художественное решение Концерта для виолончели с оркестром оп. 85 Э. Элгара. Описаны механизмы лиризации жанра инструментального концерта, для чего рассмотрена трактовка общих принципов циклической композиции, внутреннее структурное устройство и тематическое наполнение частей произведения. Выявлены и охарактеризованы две группы лирического тематизма – риторического и экспрессивного типа. В рамках стилевой ситуации эпохи модернизма определено место Концерта как произведения, в котором Э. Элгар воплощает принципы постромантизма.

Научная новизна: исследования заключается в попытке контекстного (эпохального, социального, национального, личностного) осмысления роли и места Виолончельного концерта Э. Элгара в музыкальной истории поствоенного периода, а также во внедрении особого методологического подхода к анализу произведения. В статье разрабатывается понятие лиризации на примере жанра инструментального концерта и осуществляется спецификация лирического тематизма, представленного в данном опусе.

Практическое значение: исследования заключается в содействии исполнителям-интерпретаторам Виолончельного концерта Э. Элгара. В частности, отдельные положения статьи помогают понять его художественное наполнение, природу музыкальной организации и широкий историко-биографический фон создания. Кроме этого, исследование способствует углубленному пониманию категории лирики и намечает пути ее дальнейшего теоретического развития.

Ключевые слова: лирика; виолончельный концерт; творчество Эдварда Элгара; английская оркестровая музыка; музыкальный модернизм; постромантизм; поствоенная музыка.

Для цитирования: Гайдук М. И. Поствоенная лирика: Виолончельный концерт Эдварда Элгара в контексте своего времени // European Journal of Arts, 2021, №4. – С. 9–18. DOI: <https://doi.org/10.29013/EJA-21-4-9-18>

Вступление

«Об английской музыке заговорили на континенте лишь в связи с творчеством Эдварда Элгара...» [1, С. 62]. Так писала Л. Ковнацкая, известная исследовательница британской музыки XX века, в 1986 году. Однако в наши дни ее мысль можно продолжить следующим образом: в связи с творчеством Эдварда Элгара на разных континентах мира до сих пор не перестают говорить об английской музыке. Собственно, не только говорить о ней, но и активно ее исполнять, включать в концертные и учебные программы, аранжировать и цитировать. Среди топовых, шедевральных произведений выдающегося композитора рядом с оркестровым циклом «Энигма-вариаций» оказался и Виолончельный концерт. Со времени его написания и премьеры (1919) прошло уже более ста лет, однако и сегодня он по праву считается не только одним из лучших виолончельных концертов XX века, но и одним из лучших виолончельных произведений в истории музыки в целом.

Влиятельные музыканты мира на протяжении многих десятилетий удерживают планку актуальности этого опуса на исключительно высоком уровне. Среди виолончелистов-интерпретаторов Концерта фигурируют такие знаменитые исполнители, как Феликс Салмонд, Мстислав Ростропович, Жаклин Дю Пре, Миша Майский, Джулиан Ллойд Уэббер, Мария Клигель, Йо-Йо Ма, Стивен Иссерлис, Роберт Коэн, Пол Уоткинс, Пабло Казальс, Алиса Вейлерстейн, Шеку Канне-Мейсон и многие другие. Ряд дирижеров-интерпретаторов также является весьма широким, в нем выделяются следующие имена: сам Эдвард Элгар, Адриан Боулт, Джон Барбиролли, Иегуди Менухин, Невилл Марринер, Верон Хэндли, Лорин Маазель, Геннадий Рождественский, Даниель Баренбойм, Эндрю Дэвис, Йиржи Белоглавец, Саймон Рэттл, Кирилл Карабиц.

Столь активный исполнительный интерес способствует укреплению уровня актуальности музыкаловедческих поисков, направляет их на то, чтобы максимально раскрыть разносторонние социально-эстетические грани художественного решения про-

изведения в предметном хронологическом фокусе. Детальный обзор исторического контекста, в котором возник опус, представляет один из двух векторов проблематики данной статьи. Он раскрывает политическую, социальную и биографическую картину событий 1919 года, поэтому его можно назвать внешним. Второй вектор – внутренний, связанный со спецификой организации музыкального материала Виолончельного концерта.

Л. Ковнацкая указывает на определенные контрастные начала образного мира Э. Элгара: «Его музыке свойственны лиризм, поэтичность, красочность, оттенок мистицизма. Ей также присуще праздничное начало – помпезное (церемониальные марши, оды, гимны), пышное, как выражение патриотических настроений, характерных для искусства Англии данной эпохи» [1, С. 64]. Показательно, что в этом перечне лирическая составляющая стоит на первом месте. Более того, Э. Элгар создал собственный, узнаваемый и уникальный вид музыкальной лирики – так называемую элгаровскую ностальгичность и меланхоличность, которые часто оказываются в центре внимания исследователей его творчества [2; 3; 4].

М. Райли является автором книги, которая полностью посвящена этому явлению («Edward Elgar and the Nostalgic Imagination»): «Метод книги заключается в том, чтобы выделить специфические темы в элгаровской ностальгии и посвятить каждой по одной главе, а также исследовать их с точки зрения исторического и культурного фона, собственных высказываний Элгара <...>, его композиторских техник и последующей критической, литературной и художественной рецепции» [2, С. 17]. Исследователь выделяет следующие специфические «выходы» элгаровской ностальгии: память (memory), благородство (nobility), природу (nature), детство (childhood), идентичность (identity) и водную стихию (waters) [2, с. 17–19]. Относительно Виолончельного концерта наиболее идейно-соответствующим является направленность ностальгии к «памяти» (по М. Райли), поскольку произведение неразрывно связано с пережитыми композитором по-

терями и разочарованиями. Концерт – это непосредственная авторская рефлексия на события и атмосферу поствоенного времени. Итак, вернемся в 1919-й год, дабы понять, что это было за время для композитора, для Британии и для цивилизации.

1919 год: два измерения времени

Социальное время 1919-го отмечено жутким ощущением ужасающего резонанса Первой мировой войны, которая оставила по себе пламя, дым, хаос, разруху, разочарование, страх и смерть. Отныне и на протяжении всех последующих десятилетий XX века, смерть уже не будет иметь прежнего мистически-загадочного или героически-патриотического облика, поскольку война раскрыла ее истинный облик – горы трупов, кровавые потоки, высохшие и опухшие тела, израненные души. Видение настоящей смерти в невиданных доселе масштабах меняло реальность и расплывало нормальность человеческого существования и сознания.

Дж. Уинтер осуществил попытку вычислить демографические последствия Великой войны для англичан: «... оценка общей смертности британских военнослужащих в Первой мировой войне составляет 722785 человек» [5, С. 541]. Но речь идет только о погибших на фронте, к тому же, цифры не являются точными: «... буквально сотни книг были опубликованы о войне Великобритании. Единственное их общее свойство – последовательная неточность относительно жертв войны» [5, с. 539]. Воины, которые пережили войну и вернулись к мирной жизни, страдали из-за телесных ранений и психологического истощения, в результате чего часто умирали, не доживая до старости. Поэтому Дж. Уинтер называет категорию выживших «сгоревшим поколением» [5, С. 542].

Кроме смертности в результате боевых действий, колоссальное количество людей унесла эпидемия испанского гриппа (1918–1919), от которой умирали и военные, и мирные жители (только в Великобритании от гриппа погибло более 200000 человек) [5, С. 542]. Еще одной бедой периода войны стал туберкулез: «В Соединенном Королевстве Первая мировая война не только прервала предварительное снижение смертности от туберкулеза, но и поднимала этот уровень ежегодно до 1919-го. Подводная война значительно сократила запасы продовольствия, особенно в больших городах Англии, Шотландии и даже Ирландии <...> За 1915, 1916, 1917 и 1918 годы мы обнаружили, что вместо 200833 смертей, которых можно было ожидать, на самом деле было насчитано

на 21327 больше, в общем – 222160. За один только 1918 год количество новых зарегистрированных случаев туберкулеза составляло 90573» [6, С. 691].

Крах иллюзий, боль потерь и тотальное разочарование – вот что чувствовало общество в поствоенный 1919 год.

Личное время Эдварда Элгара как создателя виолончельного опуса образца 1919 года – это не только несколько летних месяцев работы над партитурой Концерта. Важным было все то, что он на тот момент переживал, о чем знал и что чувствовал. Упомянутое произведение он написал в состоянии предчувствия, а порой и прямого ощущения присутствия смерти – своей собственной, своих родных и своих соотечественников. Он сочинял музыку так, словно делал это в последний раз: «В 1919 году, когда ему было шестьдесят два года, он написал Концерт для виолончели, в котором воплотил все свои замыслы и цели так, как будто бы в последней работе. Год спустя умерла его жена, и все закончилось» [7, С. 71].

О начале военных действий Э. Элгар узнал, отдыхая в местности, расположенной на удаленном высокогорье Шотландии. Слухи о войне ворвались в идиллию замечательного времени, которое он проводил с семьей, и затмили красоту шотландских пейзажей. Следующая цитата свидетельствует о том, что трагические вести глубоко взволновали композитора, и он жаждал следить за ходом дальнейших катастрофических событий: «Какие ужасные все новости – я не могу думать ни о чем другом – мы получаем очень мало сообщений <...> Пожалуйста, пишите мне о новостях, по которым я так изголодался, и не только о войне» [8, С. 14].

В военные годы Э. Элгар постоянно проживал в коттедже «Brinkwells», неподалеку от побережья пролива между Британией и Францией. Конечно, сам он не принимал участия в военных действиях (будучи человеком преклонного возраста), но периодически слышал звучание войны – грохот выстрелов и взрывов доносился до его дома.

Если начало мировых потрясений поколебало внутреннее равновесие Э. Элгара, то по окончании войны он чувствовал себя уже полностью измученным и разбитым. Этому способствовали не только трагические последствия войны, но и ряд других болезненных ударов судьбы.

Как уже упоминалось, композитору исполнилось шестьдесят два года, физические силы и живость

молодости остались в прошлом. В 1918 году Э. Элгар перенес опасную для его возраста операцию по удалению миндалин, которая была необходима для лечения инфекционной болезни. Фактически, его жизнь приблизилась к смертной границе.

Однако, на грани столкновения со смертью оказался не только сам Э. Элгар, но и самый дорогой для него человек, его жена Элис Кэролайн. В 1919 году супруги отпраздновали тридцатую годовщину счастливого брака. Осень этого года – это их последняя совместная осень, во время которой жизненные силы Элис постепенно слабеют, она худеет, угасает, наконец, теряет надежду на выздоровление и находится в ожидании скорой смерти. Через несколько месяцев после написания Виолончельного концерта любимую женщину композитора окончательно погубит рак легких (она умерла 7 апреля 1920 года). Виолончелист Феликс Салмонд, который играл сольную партию во время первого исполнения Концерта, играл также и на ее похоронах.

Сама же премьера произведения, которое теперь любят и уважают не только англичане, но и слушатели со всего мира, состоялась 27 октября (1919) и ознаменовалась грандиозным провалом. Парадоксальность этой ситуации довольно легко понять. Элгаровский опус входил в программу концертного вечера, открывавшего очередной сезон Лондонского симфонического оркестра, и дирижировал произведением сам автор. Однако время для репетиций, выделенное Э. Элгару, бесцеремонно присвоил себе другой дирижер, Альберт Коутс, под чьим руководством готовилась остальная часть программы (конфликтную ситуацию, сложившуюся на репетициях, описывает Дж. Н. Мур [9, С. 746]). Очевидно, главной причиной неудачи стала нехватка времени для подготовки. Композитор даже подумывал снять Концерт с программы, но не сделал этого лишь из уважения к солисту, тому самому Феликсу Салмонду, приложившему максимум усилий в ходе репетиционного процесса. Действительно, солист с большим трепетом и ответственностью относился к этой премьере: «В восторге от мысли сыграть первый раз Концерт, он был безумно взволнован и не спал всю ночь, думая об этом» [9, С. 745].

Отзывы о Концерте, равно как и обо всем творчестве Э. Элгара, иногда окрашиваются в пренебрежительный, даже обесценивающий тон – по причине кажущейся интонационной простоты и обманчивой

«доступности» восприятия. Во-первых, Элгар уступает гиганту Б. Бриттену по сложности и современности музыкального языка. Во-вторых, его творчество не отличается ни радикализмом, ни экспериментальностью, которые могли бы сделать имя композитора неотвратимо привлекательным для исследователей. И, наконец, его музыка (особенно принадлежащая к позднему периоду) является слишком тональной, консонансной, понятной, поэтому создает обманчивое впечатление излишне простой и предсказуемой в контексте образного и стиливого разнообразия, присущего культуре XX века. Время от времени в сторону Э. Элгара адресовались обвинения в отставании от эпохальных трендов, неактуальности, устарелости и наивной приверженности к имперским эстетическим идеалам. К тому же, его иногда называют «больше немцем, нежели англичанином» в сугубо музыкальном плане. Дж. Х. Эллиот парадоксальным образом критикует его неанглийскость («Элгар не только говорит, но и мыслит иначе, чем обычный англичанин» [10, С. 13]) и одновременно указывает на то, что он «безусловно крупнейший английский композитор» [10, С. 13].

Несмотря на сказанное, исключительная общенародная популярность музыки Э. Элгара, даже при том, что она не слишком очевидно вписывается в контекст прогрессивной стилистики западноевропейского модернизма, смущала скептически настроенных критиков и исследователей, поскольку утверждала ценность его творчества как самодостаточного и уникального художественного феномена.

Т. Такер утверждает, что «в течение всей войны Элгар находился под влиянием прямолинейных и четко выраженных патриотических убеждений жены» [8, С. 5]. Элис, как и вся ее семья, была искренней патриоткой империи и сторонницей британской армии, поскольку происходила из военной семьи (она была дочерью генерала). Это обстоятельство представляет в новом свете увлечение композитора сферой парадной музыки, хотя сам он от рождения принадлежал к среде простых людей (был выходцем из более низкого социального класса) [8, С. 5]. Осознание этой разницы в положении не давало покоя Э. Элгару на протяжении всей жизни – он остро нуждался в социальном самоутверждении, чтобы закрепить собственную значимость в среде высшего общественно-классового класса, собственно, в прослойке интеллигенции, из которой происходили не только его жена, но и боль-

шинство признанных в то время английских композиторов. Желание утвердить надлежащий социальный статус реализовалось, в частности, путем культивирования формата парадно-маршевой музыки, признаки которой внедрились даже внутрь непарадных композиций Э. Элгара. Соответствующая жанрово-интонационная составляющая образовала стабильную и активную сферу в его творчестве.

Стоит уточнить, что большую часть своей «помпезной и церемониальной» музыки композитор создал в мирное довоенное время, хотя ее шлейф протянулся до 1915 года, когда Э. Элгар написал симфоническую прелюдию «Польша» («Polonia»). Этому опусу присущи эпическая величавость, определенный драматизм и общая патетическая направленность. Однако с ходом войны драматизм и помпезность постепенно исчезали со страниц элгаровских произведений. Пафос уступал место камернизации и, собственно, лирике. Ответом на вселенский шум баталий стал новый этап творчества композитора. В Виолончельном концерте Э. Элгар воспроизвел не батальный драматизм, а рефлексивную поствоенную меланхолию. Ведь ни одна война не может закончиться настоящей победой (фактическая победа в войне всегда мнимая, поддельная, она обозначает всего лишь остановку регресса, а не прогресс). Эйфория завершения сменяется процессом осмысления, поскольку настоящие последствия войны, тем более мировой, становятся явными уже после подписания мира, через осознание того, что на самом деле произошло и где оказалось человечество, после того, что было сделано.

Итак, запечатленный в музыке поствоенный психологический портрет Э. Элгара, по сравнению с довоенным аналогом, претерпел необратимые изменения. П. Дж. Пири замечает и описывает эти изменения следующим образом: «В течение четырех критических лет он писал произведения, которые появляются в справочниках под датами 1914–18. Когда война закончилась, он перешел к той группе странных и привлекательных камерных произведений, среди которых наиболее значительным является фортепианный квинтет» [7, С. 71]. Странные и привлекательные произведения – это двойственная оценка, в которой легко расшифровывается характеристика слуховой «привлекательности» (утверждение тональной организации и высвобождение магически притягательного мелодизма). Более неоднозначная «странность» тоже является принципиальной чер-

той. Она проявляется в нетипичном стилистическом сдвиге: исчезновение пафосно-парадного элемента, уход от типичной для композитора калейдоскопической мозаичности (композиционной и тематической), отсутствие программного содержания.

Лирика в Виолончельном концерте: шесть уровней проявления

«Ужасно эмоционально, но мне нравится...»
[11, С. 12].

(Э. Элгар)

Музыка, которую композиторы создают во время войны и после, по своему идейному содержанию обычно ожидаемо разделяется на два «фронта». Первый из них привлекает тяжелую образную артиллерию (батальный, механистический, агрессивный, трагедийный или героический эмоционально-художественные компоненты). Часто в таких произведениях присутствует еще и элемент театрализации – трактовка инструментального произведения как драматически-конфликтного действия (например, «Марс» из сюиты «Планеты» Г. Холста и «В Бельгии: парад немецкой тяжелой артиллерии» из «Страниц войны» А. Казеллы).

Второй блок образности, представленной в поствоенных произведениях, наполняют некие «облегченные» средства (философские, созерцательные, рефлексивные, меланхолично-ностальгические настроения). Именно к такому типу произведений принадлежит Виолончельный концерт Э. Элгара.

Его созвучное времени идейное содержание, рожденное отражением описанных выше контекстных факторов, модерирует неповторимое музыкальную концепцию произведения. Она состоит из композиционного, внутренне структурного, образно-тематического, ладотонального, тембрового и стилистового уровней проявления лирики. Рассмотрим все шесть поочередно. Лирика в этом произведении безапелляционно доминирует, она проявляет себя на всех уровнях организации музыкального материала Концерта.

Композиционная лиризация жанра – это первый пункт, обращающий на себя внимание в художественном решении элгаровского произведения. Устоявшийся классико-романтический жанровый шаблон существенно варьируется автором. В частности, размывается темповый и субжанровый контраст между четырьмя частями Концерта. Вот как выглядит соотношение структурно-темповой сетки цикла и образно-жанровой цепочки:

I. Adagio – Moderato: речитатив – песня / вальс / песня;

II. Lento – Allegro molto: речитатив – скерцо (в стиле *Perpetuum mobile*);

III. Adagio: философски-созерцательная лирика;

IV. Allegro – Moderato – Allegro ma non troppo – Poco più lento – Adagio: марш – речитатив – марш – лирическая каденция – речитатив.

Отметим, что в творчестве композиторов новоянглийского музыкального ренессанса данная черта (лиризация жанра на уровне построения цикла) превращается в характерную тенденцию, достаточно вспомнить максимально неконтрастные финальные части цикла «Планеты» Г. Холста или циклическую структуру Альтового концерта У. Уолтона.

Лиризация на уровне внутренних структур проявляется более опосредованным образом, но играет важную драматургическую роль. Так, первая часть, наиболее репрезентативная составляющая цикла, вместо традиционной сонатной имеет форму вокальной природы – это репризное трехчастное построение типа АВА₁ с контрастной серединой (А. Б. Маркс называет «песенными» такие формы, в которых принципиальной характеристикой является замкнутость внутренних разделов [12, с. 76–82]). К тому же, в Концерте Э. Элгара неоднократно прослеживаются очевидные признаки типично оперной структуры, так называемого малого цикла «речитатив – ария», где риторическая декламационность чередуется с экспрессивной ариозностью или песенностью. В I части Концерта роль речитатива играет вступление (начальный материал, звучащий до первой цифры), а роль арии – дальнейшее развитие (от первой цифры); во II части речитатив охватывает собой материал цифр 18–19, тогда как материал арии разворачивается от цифры 20.

Лиризация образно-тематической составляющей реализуется непосредственно в интонационной ткани Концерта, отличающейся разнообразием тонких оттенков лирических образов и свободой их взаимодействия. Среди них также выделим массивы лирики двух обозначенных выше содержательных разрядов – риторического и экспрессивного.

К риторической лирике относим такие тематические структуры, как сольные виолончельные монологи декламационного типа и оркестровые эпизоды, построенные на длительной разработке интонаций ламентозной природы. Экспрессивную лирику усма-

триваем в тематических массивах, которые характеризуются через напевность, пасторальность, гимничность, ариозное изложение и комплекс интонаций эпико-философского типа.

Отметим, что последний подвид лирики (эпико-философский) мелодически и фактурно близок к стилистике «Нимрода» из титульного для Э. Элгара цикла «Энигма-варадий». Представляется, что упомянутый интонационно-образный типаж происходит от медленных композиционных составляющих вагнеровской и малеровской традиций. К его характеристике относятся: мелодия большой продолжительности и широкого внутреннего объема; неспешное развертывание темы с постепенным подъемом в высокий регистр и последовательным насыщением фактуры; медленный темп; хорально-полифоническое изложение; доминирование струнных инструментов (при полном отсутствии или максимально неприметном звучании медных духовых и ударных инструментов).

Генеральный интонационный конфликт Концерта образуется путем столкновения вокальной и невокальной интонационности: песня, речитатив и гимн образуют оппозицию к танцевальности в III части и маршевости в финале.

Ладотональный уровень лиризации прежде всего касается принципиальной опоры музыкального развития на выпукло очерченную тональность. Учитывая турбулентное в этом отношении время эпохи модернизма, само по себе присутствие тональности в организации звукового материала Концерта уже является красноречивым фактом.

Не менее выразительно выглядит тональный план цикла: e-moll, E-dur, e-moll (I часть); e-moll, G-dur (II часть); B-dur (III часть); e-moll (IV часть). Таким образом, наблюдаем четкую тональную схему, в которой активируются типичные для романтизма мажоро-минорные соотношения терцовой природы. Правда, из их ряда выбивается тональность третьей части (B-dur) – как тональность тритонового расстояния относительно основной. Потенциальная острота такого шага уравнивается длительным сохранением мажорного ладового наклонения в срединной зоне композиции. Среди прочего, посредством тональности композитор обособляет эпико-философский лирический комплекс (III часть), как наиболее просветленный по эмоциональному эффекту, отдаляя его от других интонационных сфер произведения.

Рассмотрение принципов ладотональной и ладогармонической организации Концерта было бы невозможным без упоминания об активном применении композитором гомофонно-гармонического изложения оркестрового материала. Именно оно возвращает гармонии ключевую формообразующую роль. Кроме того, Э. Элгар избегает хроматизации и преимущественно тяготеет к диатонике, а также часто применяет плагальные обороты. Все это способствует смягчению, облегчению, упрощению общего звучания.

Тембровая лиризация связана со спецификой организации (скорее, фильтрации) инструментального состава. Еще до момента создания Виолончельного концерта Э. Элгар прославился как мастер величественного, мощного, упругого и чрезвычайно динамичного оркестрового стиля, продолжающего штраусовскую традицию. Этот стиль отражен в «Энигма-вариациях», «Кокейне», «Помпезных и церемониальных маршах», «Фальстафе» и других его произведениях. Более широким контекстом в этом смысле была трендовая для Европы того времени, включая и Англию, оркестровая гигантомания, которую вывели на культурно-музыкальный рынок еще Ф. Лист и Р. Вагнер, а закрепили не только Р. Штраус, но также Г. Малер и И. Стравинский. Очевидно, что в свое время Э. Элгар активно присоединился к ее укоренению.

В условиях этого специфического бэкграунда композитором написан в 1919 году Виолончельный концерт, который является почти камерным по составу оркестра. Он выступает как прецедент, образующий альтернативу предшествующей масштабной оркестровой стилистике. Здесь абсолютно доминирует струнная группа и лишь изредка используется эффектное звучание группы медных духовых. Кроме самого факта преимущества струнных инструментов, важно подчеркнуть и то, каким образом Э. Элгар организует их звучание – с превалированием двух типов фактуры: изысканно-полифонической и прозрачной хоральной с опорой на гомофонно-гармоничную вертикаль. Итак, мы действительно наблюдаем особый подход, который можно охарактеризовать как сознательную фильтрацию оркестрового состава, минимизацию тембрового контраста и актуализацию «нетрендовой» инструментальной группы.

Отдельную сферу технологии лиризации жанра представляет фактор сольного тембра. Виолончель

в творчестве Э. Элгара в целом занимает заметное место, однако в данном случае композитор закрепляет за этим тембром сознательно подчеркнутое меланхолично-элегическое амплуа. До 1919 года яркими примерами использования соло виолончели в его творчестве были XII вариация «Энигмы» и Симфонические этюды «Фальстаф», где тембр инструмента репрезентирует очень разные образные начала, в том числе и лирическую меланхолию.

Позже намеченную Э. Элгаром тембровую традицию продолжают Б. Бриттен (Симфония для виолончели с оркестром, 1963) и У. Уолтон («Пассакалия» для виолончели соло, 1980). Причем, как названные произведения, так и элгаровский Виолончельный концерт представляют собой поздние опусы, что добавляет их смысловой сфере оттенок лирической углубленности.

Остается бегло очертить последний, *стилевой уровень лиризации произведения*. Все выделенные выше жанровые, структурные, ладотональные и оркестровые средства (включая акцентирование меланхолического эмоционального регистра в тембровом спектре виолончели) работают на создание определенной стилевой атмосферы. Это выглядит как поворот назад, как ретроспективное стремление воссоздать то стилевое направление, к которому Э. Элгар своеобразным «обратным» путем приблизился в поствоенный период – постромантическое.

Резюме

Виолончельный концерт комплексно воплощает творческую рефлексию Эдварда Элгара на события исторического и биографического времени, которым оно запечатлелось в мироощущении композитора в 1919 году. Результатом стало последовательное погружение композитора в сферу лирики как остроактуального художественного начала. Сплошная лиризация выражения через концентрацию «сумеречных» настроений (от просветленной ностальгии к полной беспросветности) – это то «положение вещей», встроенное в поствоенную духовно-социальную атмосферу, которое было присуще и депрессивной стороне личности композитора, и английской культурной ментальности в целом.

Азарт и юмор, показательные для артистического самовыражения довоенного Э. Элгара, уступают место меланхолии и подавленности. Конечно, совокупно названные четыре образно-психологические начала присутствовали в натуре и в творчестве композитора всегда, но последняя пара теперь не просто

доминирует, а почти полностью выталкивает первую за пределы насущного художественного пространства. Начав с громкого, эффектного, истинно модернистского старта (по крайней мере, на уровне образных концепций), а именно, с обуздания парадно-пафосной стилистики и заигрывания с неоднозначностью комического

материала, Э. Элгар в конце концов приходит к «приглушенной» версии собственного индивидуального стиля. Ее константами становятся лирика, камерность звучания и постромантическая ориентация, а кульминацию обозначает неповторимый в своей лирической открытости Виолончельный концерт.

Список литературы

1. Ковнацкая Л. Г. Английская музыка XX века: истоки и этапы развития. – Москва: Советский Композитор, 1986. – 216 с.
2. Riley M. Edward Elgar and the Nostalgic Imagination. – Cambridge: Cambridge University Press, 2007. – 256 p.
3. Riley M. Heroic melancholy: Elgar's inflected diatonicism // *Elgar Studies* / J. P. E Harper-Scott; J. Rushton (editor). – Cambridge: Cambridge University Press, 2007. – P. 284–307.
4. Cairns D. Heroic Melancholy: Elgar Revalued // *Musical Essays and Reviews*. – London: Secker & Warburg, 1973. – С. 219–23.
5. Winter J. M. Some aspects of the demographic consequences of the first world war in Britain // *Population Studies: A Journal of Demography*. – 30(3). 1976. – P. 539–552. Doi: 10.1080/00324728.1976.10410422.
6. Drolet G. J. World War I and Tuberculosis. A Statistical Summary and Review // *American journal of public health and the nation's health*. – 35(7). 1945. – P. 689–697. Doi: 10.2105/ajph.35.7.689.
7. Pirie P. J. Crippled Splendour: Elgar and Mahler // *The Musical Times*. – 97(1356). 1956. – P. 70–71. Doi: 10.2307/938017.
8. Thacker T. Conclusion. In *British Culture and the First World War: Experience, Representation and Memory*. – London: Bloomsbury Academic, 2014. – 376 p.
9. Moore J. N. Edward Elgar: A Creative Life. – Oxford: Clarendon Press, 1999. – 860 p.
10. Elliot J. H. Elgar and England // *The Sackbut*. – 12(1). 1931. – P. 11–13.
11. Boey K. Ch. Elgar and the watch my father gave me // *Asia Literary Review*. 2009. – P. 11–18.
12. Marx A. B. *Musical Form in the Age of Beethoven: Selected Writings on Theory and Method*. – Cambridge: Cambridge University Press, 1997. – 197 p.

Информация об авторе

Гайдук Марина Ивановна, аспирантка кафедры истории мировой музыки Национальной музыкальной академии Украины имени П. И. Чайковского Киев, Украина

Адрес: 04212, город Киев, Украина, Улица Маршала Тимошенко 2к, комната 307

E-mail: marishka.gayduk@gmail.com; Тел.: +380-967-88-28-12

ORCID: 0000-0002-9399-5494

M. I. HAIDUK¹

¹ *Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, Kyiv, Ukraine*

POST-WAR LYRICS: EDWARD ELGAR'S CELLO CONCERTO IN THE CONTEXT OF ITS TIME

Abstract. In this research, two measurements of historical time are considered – social and personal, which, respectively, are related with two types of the context of the postwar period that followed the end of the First World War – Elgar's biographical context and British politics. Different levels of manifestations of the lyrics presented in the musical texture of Edward Elgar's Cello Concerto are analyzed: compositional, intra-structural, imaginal-thematic, ladotonal, timbre, and style.

The main objective of the study is to consider the main contextual factors of the artistic decision of the work and to analyze the mechanisms of lyricization, which is characteristic of the composer's genre thinking.

The research methodology is based on an integrated approach, which includes historical-social, biographical, genre-style, and intonation-dramaturgical methods of musicological analysis. The scientific positions of researchers (L. Kovnackaja, M. Riley, P.J. Pirie, J.N. Moore, J.H. Elliot, D. Cairns) of E. Elgar's works are continued in the research.

Research results. The main contextual factors that determined the artistic decision of the Concerto for Cello and Orchestra op. 85 by E. Elgar are outlined. The mechanisms of lyricization of the instrumental concert genre are described, in particular, the interpretation of the general principles of cyclic composition, the internal compositional structure, and the thematic content of parts of the composition are considered. Two groups of lyrical themes have been identified and characterized – rhetorical and expressive types. Within the stylistic situation of the modernist era, the place of the Concerto is defined as a work in which E. Elgar embodies the principles of post-romanticism.

The scientific novelty of the study is an attempt at contextual (social, epoch-making, national, personal) understanding of the role and place of E. Elgar's Cello Concerto in the music history of the postwar period and the introduction of a unique analysis methodology. The article develops the concept of lyricization on the example of the genre of instrumental concert and specifies the lyrical thematism.

The practical significance of the research lies in assisting the performers of E. Elgar's Cello Concerto. In particular, the provisions of the article help to understand its artistic content, the nature of the musical organization, and the broad historical and biographical background of its creation. In addition, the study contributes to an in-depth understanding of the category of musical lyrics and outlines the path of its further theoretical development.

Keywords: lyrics; cello concerto; the art of Edward Elgar; English orchestral music; musical modernism; post-romanticism; post-war music.

References

1. Kovnackaja L. G. Anglijskaja muzyka XX veka: istoki i jetapy razvitija (English music of the twentieth century: origins and stages of development), – Moscow: Sovetskij Kompozitor, 1986. – 216 p. (in Russian).
2. Riley M. Edward Elgar and the Nostalgic Imagination, – Cambridge: Cambridge University Press, 2007. – 256 p. (in English).
3. Riley M. Heroic melancholy: Elgar's inflected diatonicism, Elgar Studies Cambridge: Cambridge University Press, 2007. – P. 284–307. (in English).
4. Cairns D. Heroic Melancholy: Elgar Revalued, Musical Essays and Reviews, – London: Secker & Warburg, 1973. – P. 219–23. (in English).
5. Winter J.M. Some aspects of the demographic consequences of the first world war in Britain, Population Studies: A Journal of Demography, – 30(3). 1976. – P. 539–552. Doi: 10.1080/00324728.1976.10410422/ (in English).
6. Drolet G.J. World War I and Tuberculosis. A Statistical Summary and Review, American journal of public health and the nation's health, – 35(7). 1945. – P. 689–697. Doi: 10.2105/ajph.35.7.689/ (in English).
7. Pirie P.J. Crippled Splendour: Elgar and Mahler, The Musical Times, – 97(1356). 1956. – P. 70–71. Doi: 10.2307/938017/ (in English).
8. Thacker T. Conclusion. In British Culture and the First World War: Experience, Representation and Memory. – London: Bloomsbury Academic, 2014. – 376 p. (in English).
9. Moore J.N. Edward Elgar: A Creative Life, – Oxford: Clarendon Press, 1999. – 860 p. (in English).
10. Elliot J.H. Elgar and England, The Sackbut, – 12(1). 1931. – P. 11–13. (in English).
11. Boey K. Ch. Elgar and the watch my father gave me, Asia Literary Review, 2009. – P. 11–18. (in English).
12. Marx A.B. Musical Form in the Age of Beethoven: Selected Writings on Theory and Method, – Cambridge: Cambridge University Press, 1997. – 197 p. (in English).

Information about the author

Maryna Ivanivna Haiduk, Postgraduate at the Department of History of World Music, Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music

Address: 01001, Kyiv, Ukraine, st. Architect Gorodetsky 1–3/11
E-mail: marishka.gayduk@gmail.com; Tel: +380-967-88-28-12
ORCID: 0000-0002-9399-5494

ГАЙДУК М. І.¹

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

ПОСТВОЄННА ЛІРИКА: ВІОЛОНЧЕЛЬНИЙ КОНЦЕРТ ЕДВАРДА ЕЛГАРА У КОНТЕКСТІ СВОГО ЧАСУ

Анотація

Розглянуто два виміри історичного часу – соціальний та особистісний, які, відповідно, пов'язані з двома типами контексту поствоєнного періоду, що постав по завершенню Першої світової війни – елгарівським біографічним та британським політичним. Проаналізовано різні рівні вияву лірики, представлені у музичній тканині Віолончельного концерту Едварда Елгара: композиційний, внутрішньо-структурний, образно-тематичний, ладотональний, тембровий та стильовий.

Мета: дослідження полягає у розгляді основних контекстних чинників художнього рішення твору та в аналізі механізмів ліризації, характерної для жанрового мислення композитора.

Методологія: дослідження базується на комплексному підході, який включає історико-соціальний, біографічний, жанрово-стильовий та інтонаційно-драматургічний методи музикознавчого аналізу. У роботі знаходять продовження наукові положення дослідників творчості Е. Елгара – Л. Ковнацької, М. Райлі, П. Дж. Пірі, Дж. Н. Мура, Дж. Х. Елліота, Д. Кернса.

Результати дослідження. Окреслено основні контекстні чинники, які зумовили художнє рішення Концерту для віолончелі з оркестром ор. 85 Е. Елгара. Описано механізми ліризації жанру інструментального концерту, зокрема розглянуто трактування загальних принципів циклічної композиції, внутрішній структурний устрій і тематичне наповнення частин твору. Виявлено та охарактеризовано дві групи ліричного тематизму – риторичного та експресивного типу. У межах стильової ситуації доби модернізму визначено місце Концерту як твору, в якому Е. Елгар втілює принципи постромантизму.

Наукова новизна: дослідження полягає у спробі контекстного (соціального, епохального, національного, особистісного) осмислення ролі та місця Віолончельного концерту Е. Елгара в музичній історії поствоєнного періоду, а також у запровадженні особливого методологічного підходу до аналізу твору. У статті розробляється поняття ліризації на прикладі жанру інструментального концерту і здійснюється специфікація ліричного тематизму.

Практичне значення: дослідження полягає у сприянні виконавцям-інтерпретаторам Віолончельного концерту Е. Елгара. Зокрема, положення статті допомагають зрозуміти його художнє наповнення, природу музичної організації та широке історико-біографічне тло створення. Крім того, дослідження сприяє поглибленому розумінню категорії лірики та намічає шлях її подальшого теоретичного розвитку.

Ключові слова: лірика; віолончельний концерт; творчість Едварда Елгара; англійська оркестрова музика; музичний модернізм; постромантизм; поствоєнна музика.

Інформація про автора

Гайдук Марина Іванівна, аспірантка кафедри історії світової музики НМАУ імені П. І. Чайковського, Київ, Україна

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

E-mail: marishka.gayduk@gmail.com; Тел: +380-967-88-28-12

ORCID: 0000-0002-9399-5494

S. H. DIKARIEV¹¹ Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, Kharkiv, Ukraine

“CARMEN FANTASY” FOR DOUBLE BASS AND PIANO BY F. PROTO: INTERPRETATION AS A NEW LOOK AT OPERA

Abstract

Objective: to reveal the specifics of the interpretation of the opera “Carmen” by G. Bizet based on the “Carmen-fantasy” for double bass and piano by F. Proto.

Methods: genre approach, style approach, analytical approach, historiographic approach, comparative approach.

Results. The article analyzes “Carmen-Fantasy” for Double Bass and Orchestra by F. Proto as the first example of interpreting the images of G. Bizet’s opera using the timbre of the solo double bass. As a result of comparing F. Proto’s suite with the original work and with the orchestral suites by E. Guiraud, innovations introduced by the composer in the interpretation of the images of the opera “Carmen” are revealed. These innovations lie primarily in the use of new means of expression (in particular, the timbre of the solo double bass), as well as in rethinking the images of the opera.

Scientific novelty. The article is the first to analyze new interpretational dimensions of the opera “Carmen” by G. Bizet based on the comparison of “Carmen-Fantasy” by F. Proto with the orchestral suites by E. Guiraud.

Practical significance: the results of the article can be used in further studies of composer’s interpretations of the opera “Carmen” by G. Bizet, as well as in studies devoted to double bass music of the 20th century.

Keywords: opera “Carmen”; the work by Georges Bizet; Carmen Fantasy for double bass and orchestra; the work by Frank Proto; interpretation; music of the XX century.

For citation: S. H. Dikariev. “Carmen Fantasy” for Double Bass and Piano by F. Proto: Interpretation as A New Look at oper // European Journal of Arts, 2021, №4. – C. 19–24. DOI: <https://doi.org/10.29013/EJA-21-4-19-24>

Introduction

The opera “Carmen” by G. Bizet is one of the most famous musical and theatrical compositions, the leader of the opera repertoire (M. Kosilkin [3]), which has firmly entered the world musical culture, and has become the character of “cultural myths of the 20th century” (L. Kupets [4]); it is disassembled into numerous quotes, unmistakably recognizable by both regular visitors to opera houses and adherents of pop culture. It is not surprising that the musical images of the opera found a response not only among listeners, but also among composers (from the contemporaries of G. Bizet to composers of the early 21st century), who authored many interpretations and transcriptions on the theme of the opera “Carmen” in different genres and styles. First of all, this applies to orchestral suites based on the themes of the most striking pieces of the opera. The first two of these suites were probably created about ten years after the death of G. Bizet by Ernest Guiraud (1837–1892), a French composer and

a close friend of G. Bizet, who, in addition, became the author of musical recitatives for the opera “Carmen”. Apparently, E. Guiraud used the original scores of G. Bizet, which he arranged in two orchestral suites. In the 20th century, the most famous was “Carmen Suite” for string orchestra and percussion instruments by R. Shchedrin.

In addition to the orchestral suites, the themes of Bizet’s opera have become the material for a number of instrumental fantasias. In this context, it is worth recalling Fantasias on themes from the opera “Carmen” for violin and orchestra by P. Sarasate, F. Waxman and E. Hubai, “Carmen-fantasia” for cello and piano by J. Holman and others, created by composers of the 19th–21st centuries. The authors of such fantasias in most cases were virtuoso performers interested in expanding their repertoire. If in the 19th and early 20th centuries these were mainly violinists and cellists, then since the second half of the 20th century, double bass players have joined their ranks. This was connected with the development of the double bass performing art

and, accordingly, with the need to expand the concert repertoire. Among the “Carmen-fantasias” for the solo double bass, the most famous are the compositions by the American double bass player S. Sankey (1927–2000), the Chinese double bass player Da Xun Zhang (1981) and the American double bass player F. Proto (1941), whose work, based on the opera “Carmen”, became the first in a series of similar compositions for the double bass, and served as the material for the present article.

The results of the research

“Carmen Fantasy” for double bass and orchestra by the American double bass player and composer Frank Proto (born 1941) is not an accidental piece in his creative work. The composer has repeatedly addressed the themes of the opera “Carmen” by G. Bizet: in his creative work there are a number of compositions for different content on the themes of this opera. In addition to the double bass “Carmen Fantasy”, these include “Carmen Fantasy” for trumpet and orchestra, for trumpet and British brass band, as well as for jazz ensemble and orchestra. It should be noted that all these works are original compositions, not transcriptions or settings of the same opus.

F. Proto wrote most of his compositions for certain performers and most often on order. But “Carmen Fantasy” for double bass was written as a gift for his friend, the virtuoso performer Francois Rabbath in 1991. When writing the composition, F. Proto proceeded from the knowledge of F. Rabbath’s musical preferences and his technical skills. In this regard, the first version of Fantasy was written for a double bass in “solo” tuning (A-E-H-Fis), which is often used by double bass soloists in concert performances for a brighter sound of the instrument, accompanied by the piano.

The premiere of “Carmen Fantasy” for double bass and piano took place on July 5, 1991 at the College-Conservatory of Music of University of Cincinnati, where the double bass part was performed by F. Rabbath, and the piano part by the composer himself. The performance was a success, followed by immediate orchestration at the re-

quest of the soloist. In addition, the wide popularity of the composition among double bass players around the world contributed to the creation of the edition of “Carmen Fantasy” for double bass and piano in the key of an orchestral tuning (G-D-A-E). In addition, such researchers as Pertzborn, F. [5], Machado, M. P. [6], V. Vieira [7] and others turned to a scientific comprehension of the composition.

“Carmen Fantasy” for double bass and orchestra was completed in 1992 and had a number of changes in the accompaniment structure compared to the original version for double bass and piano. The score of the composition contains the following author’s instructions regarding the acoustic performance conditions:

“The solo double bass should be amplified using a high quality sound system. The level must be carefully monitored so that the soloist is easily audible but not so loud as to cover the orchestra. A sound system with wide dispersion combined with a high quality directional microphone should be used. A musical instrument amplifier/ speaker combination should not be used”.

According to its compositional structure, “Carmen Fantasy” is a suite of five movements:

1. Prelude;
2. Aragonaise;
3. Nocturne – Micaela’s Aria;
4. Toreador Song;
5. Bohemian Dance.

As indicated in the dissertation research of Machado, M. P. [6], the material for the movements of the suite was chosen by the composer more or less at random. The author of the dissertation focuses on the fact that Aragonaise, Toreador Song and Bohemian Dance are included in the standard orchestral suites, which can often be heard at symphony concerts, while the beautiful melody of Micaela’s Aria from the third act is rarely heard beyond the opera. One can argue with this statement, since the thematism of Micaela’s Aria is present in the above-mentioned orchestral suites by E. Guiraud, the structure and numbers of which are comparable to the structure of F. Proto’s “Carmen Fantasy” (see Table 1).

Table 1.– Structure of F. Proto’s “Carmen Fantasy”

| “Carmen Fantasy” by F. Proto | | “Carmen-suites” by E. Guiraud | | Opera “Carmen” by G. Bizet |
|------------------------------|-----------------------------------|---------------------------------------|-------------------------------------|------------------------------|
| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 |
| 1. “Prelude” | Cadenza G-dur | Suite No.1 movement 1 “Prelude” | Andante moderato $\frac{3}{4}$ | Allusions on the opera theme |
| 2. “Aragonaise” | Allegretto $\frac{3}{4}$ G-dur | Suite No.1 movement 2 “Aragonaise” | Allegro vivo $\frac{3}{8}$ F-dur | Interlude to act 4 |

| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 |
|--------------------------------|--|--|---|------------------------------|
| 3. “Nocturne – Micaela’s Aria” | <i>Andante</i> $12/8$ d-moll | Suite No.2 movement 3 “Nocturne” | <i>Andante molto</i> $9/8$ c-moll | Micaela’s Aria, act 3 |
| 4. “Toreador Song” | <i>Andante</i> C a moll – A dur | Suite No.2 movement 4 “Chanson du Toreador” | <i>Allegro moderato</i> C f moll – F dur | Escamilla’s verses, act 2 |
| 5. “Bohemian Dance” | <i>Allegro moderato</i> $6/8$ ($3/4$) A dur – a moll | Suite No.2 movement 6 “Danse Boheme” | <i>Andantino quasi – Allegretto</i> $3/4$ G-dur – e moll | Bohemian Dance, act 2 |

As the table shows, the tonal plan of the movement of “Carmen Fantasy” by F. Proto differs significantly from the tonal plan of the pieces of the opera by G. Bizet and the suites by E. Guiraud; as a rule, all the movements of “Carmen Fantasy” sound one pitch higher than the original. This is probably due to the fact that the composer worked primarily on the solo double bass part, in the notation of which the original tonality was preserved, and only later – on the orchestral accompaniment, the tonality of which had to correspond to the real sound of the double bass in solo tuning. The fourth movement of “Carmen Fantasy”, unlike the others, sounds two pitches higher. This decision of the composer may be due to the presence in the double bass part of certain natural string harmonics that are possible only in the given key (A-dur), which add lightness, soulful sound and timbre similarity to woodwind instruments to the instrument.

Let us turn to a more detailed analysis of each of the movements of “Carmen Fantasy”. **The Prelude** of “Carmen Fantasy” by F. Proto serves as a kind of overture to the suite, it is based on the thematic material of the opera, but is not a transcription of one of its pieces. The Prelude uses individual intonations and images of Bizet’s opera. The part of the double bass, which sounds unaccompanied, has features of a solo cadenza. In the original version of “Carmen Fantasy” for double bass and piano, in the first piece only double bass sounds; in the orchestral version, F. Proto precedes the sound of the solo double bass with an orchestral introduction, the gentle-ghostly sound of which with the predominance of timbres of high woodwind instruments contrasts with the subsequent sound of the grace note of the fourth, which turns into a swift fifth of the double bass in the low register, from which all subsequent movement unfolds. There are a number of technical difficulties in the Prelude that contribute to the disclosure of the artistic image of the passionate, unyielding Carmen. These include the double stops, rarely used in the double bass repertoire,

by pure primes, which create the effect of a more saturated sound in terms of timbre due to the combination of overtones of two strings. Expressed in the form of a swift ascending passage, they develop into double stops by the fourths that increase the general tension. The following melodic passages are intonationally based on the theme of Aragonaise from Interlude to Act 2 of the opera “Carmen” and can be perceived as a thematic preparation of the next piece of the suite. The harmonics that conclude the Prelude, reminiscent of the sound of high woodwind instruments, create a kind of timbre “arch” with an orchestral introduction.

The second movement of “Carmen Fantasy” by F. Proto – **Aragonaise** – follows the first *attacca*. Bright Spanish dance, which is traditionally accompanied by guitars, castanets and clapping, was often used by composers as a musical illustration of the Spanish flavour (not only the aragonaise from the interlude to the 4th act of the opera “Carmen” by G. Bizet is known, but also the one from the opera “Le Cid” by J. Massenet). P. de Sarasate and F. Waxmann turned to their own interpretation of the aragonaise from Bizet’s opera in their “Carmen-Fantasias” for violin and orchestra.

Aragonaise from “Carmen Fantasy” by F. Proto opens with a large orchestral introduction (there is no introduction in the version for double bass and piano). The orchestra performs the same theme, which will then sound in the double bass part. F. Proto brings some jazz techniques and harmonies to the thematism of G. Bizet, thereby reducing the stylistic distance between his era and the era of the original. The thematic development leads the soloist to perform a slightly abbreviated Cadenza, which has already sounded in the first movement of the suite – the Prelude. This is followed by eight measures with the remark of “Repeat Ad Lib.” of the orchestra, implying the free improvisation of the soloist, adopted in jazz ensembles. The movement is completed by F. Proto’s original jazz motive.

The third movement – **Nocturne** – begins, similar to Aragonaise, with an orchestral introduction, which is absent in the piano version of “Carmen Fantasy”. However, the thematic basis of the third movement is exclusively the motives of Micaela’s Aria, whose tender voice seems to be imitated by a double bass. The entire movement is presented in the upper register, in which the solo instrument sounds tender and soft. The entire double bass part, with a few exceptions, duplicates the vocals of Micaela’s Aria, while the updated harmonies sound in the orchestral accompaniment. The part is completed by artificial harmonics, which depict the French horn movement from the introduction to Micaela’s Aria from the opera by G. Bizet.

The fourth movement – **Toreador Song** – also begins with an introduction, which contains allusions to the themes of Escamillo’s famous Couplets. In contrast to the musical characterization of the Toreador from the opera by G. Bizet – bright, active, victorious, in F. Proto’s “Carmen Fantasy”, his thematism is somewhat romanticized; the soloing double bass sounds with melancholy and at ease, largely due to unusual dissonant harmonies and a slow tempo, unusual for admirers of the traditional interpretation of this piece of Bizet’s opera. In this movement F. Proto handles the original thematic material most freely; it is rather an original theme, reminiscent of Escamillo’s Couplets in intonation outlines of the melody, and not in an exact adherence to character.

The orchestral introduction to the fifth movement – **Bohemian Dance** – does not duplicate the main theme of the dance. Thematically, it is based on various leitmotifs of the opera, among which is the leitmotif of Carmen herself, and in a certain sense can be perceived as a kind of intonational generalization of Bizet’s opera. The sudden transition leads to the actual Bohemian dance. The composer, building the tempo drama, indicates a fast tempo from the very beginning, without the traditional “acceleration” characteristic of gypsy music, thereby giving the soloist the opportunity to demonstrate his skills and virtuosity. The “Carmen Fantasy” by F. Proto ends with the apotheosis of the dance theme at the highest possible speed. In the double bass part, an ascending

movement sounds on the highest artificial harmonics, which are contrasted with the final sound E1 – the lowest sound possible on a double bass.

Conclusions

“Carmen Fantasy” by F. Proto is a composition that expanded the range of interpretations of the already text-book opera by G. Bizet. While organically continuing the tradition of suites based on the thematic material of the opera, laid down by E. Guiraud, F. Proto, nevertheless, introduces certain innovations, consisting primarily of the means of expression used. For the first time in the instrumental fantasia on the themes of the opera “Carmen”, the timbre of the solo double bass is used – an instrument traditionally associated more often with gloomy and tragic, or, on the contrary, emphasized comic figurative spheres, but actively expanding the boundaries of its use in the music of the 20th century.

It is significant that, building the compositional dramaturgy of his suite, F. Proto does not limit himself to exploiting the low timbre of the double bass and does not refuse to depict female images (No. 3. “Nocturne – Micaela’s Aria”), but avoids direct references directly to the image of the title character of the opera – passionate Carmen. Unlike the suites by E. Guiraud, in which habarena is inherently present as an unmistakable symbol of Carmen’s image, in F. Proto’s composition the intonations of the main character’s part appear only in the form of allusions in the orchestra part.

F. Proto also opens new horizons on the path of rethinking the images which are present in his “Carmen Fantasy”. First of all, this refers to the image of the bull-fighter Escamillo (No. 4. “Toreador Song”). An active, courageous character in F. Proto’s interpretation acquires features of melancholy – a new figurative facet, rarely associated with the timbre of a double bass.

The creativity of the 20th–21st centuries presented an extraordinary variety of interpretations of the opera “Carmen” by G. Bizet. F. Proto’s “Carmen Fantasy”, which opened a new dimension of interpretations of this music, has become another step towards the expansion of the figurative spheres subject to the double bass.

References

1. Zharkih T. V. Zhanrovo-intonacionnye predvestniki obraza Karmen v Mélodies Zh. Bize (Genre and intonation precursors of the image of Carmen in Mélodies by G. Bizet), Central Asian Journal of Art Studies, 2019.– No. 4.2.– P. 23–33. (in Russian).
2. Chen M. & Lu T. Francuzskaya liricheskaya opera [French lyrical opera]. Sovremennye problemy nauki i obrazovaniya,– No. 1. 2010.– P. 39–44. (in Russian).

3. Kosilkin M. Yu. "Karmen" Zh. Bize: ispolnitel'skie interpretacii v kontekste kul'tury ("Carmen" by G. Bizet: performing interpretations in the context of culture). Problemy muzykal'noj nauki.– No. 3. 2017.– P. 120–127. (in Russian).
4. Kupec L. A. Karmen Zhorzha Bize i kul'turnye mify XX veka (Carmen by Georges Bizet and cultural myths of the XX century). Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho.– No. 2. 2013.– P. 44–59. (in Russian).
5. Pertzborn F. Learning the doublebass: a multilevel approach to the acquisition of motor performance skill, Musi: Revista de Performance Musical,– No. 5–6. 2002.– P. 120–130.
6. Machado M. P. Francois Rabbath applied: An analysis of his technique for a successful performance of Frank Proto's music, University of Illinois at Urbana-Champaign, 2005.– 125 p.
7. Vieira V.M. A Carmen Fantasy para contrabaixo e piano: um estudo técnico e interpretative. (Carmen Fantasy for double bass and piano: a technical and interpretive study). 2013.– 89 p. (in Portuguese).
8. Walczyk K. Extended Program Notes for Orchestral Conducting Recital: Antonin Dvorak's Serenade Op. 44, Georges Bizet's Carmen Suite arranged for mixed octet, Aaron Copland's Appalachian Spring Suite, and James Stephenson's there are no words. 2017.– 32 p.
9. Kremencova Y. S. Opera "Karmen" v kontekste problemy ekologii muzykal'noj kul'tury i ekologicheskoy missii kritiki (Opera "Carmen" in the context of the problem of ecology of musical culture and the ecological mission of criticism). Kazan Federal University Digital Repository, 2016.– P. 48–58. (in Russian).
10. Chapman D. Historical and practical considerations for the tuning of double bass instruments in fourths. The Galpin Society Journal,– No. 56. 2003.– P. 224–233.
11. Shkor L. A. Interpretaciya obraza Karmen v sovremennom iskusstve. (Interpretation of the image of Carmen in contemporary art). Viešnik Bielaruskaha dziaržaŭnaha univiersiteta kultury i mastactvaŭ, 2018.– P. 71–76. (in Russian).
12. Bizet G. Carmen suites: nos. 1 and 2, Courier Corporation, 1998.– 144 p.

Information about the author

Serhiy Hryhorovych Dikarev, Postgraduate Student, Department of Interpretology and Analysis of Music, IP Kotlyarevsky Kharkiv National University of Arts
 Address: 61096, Kharkiv, Ukraine. Ave. Petro Hryhorenko 49 kv.1
 E-mail: dikarev.serch1808@gmail.com
 ORCID: 0000-0002-7400-6099

ДИКАРЕВ С. Г. ¹

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

«КАРМЕН-ФАНТАЗИЯ» ДЛЯ КОНТРАБАСА І ФОРТЕПІАНО Ф. ПРОТО: ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ЯК НОВИЙ ПОГЛЯД НА ОПЕРУ

Анотація

Мета дослідження: виявити специфіку інтерпретації опери "Кармен" Ж. Бізе на прикладі "Кармен-фантазії" Ф. Прото.

Методологія дослідження: жанровий, стильовий, аналітичний, історіографічний, компаративний методи. Результати. У статті аналізується "Кармен-фантазія для контрабасу з оркестром" Ф. Прото як перший приклад інтерпретації образів опери Ж. Бізе за допомогою використання тембру соло контрабаса. В результаті

порівняння сюїти Ф. Прото з оригінальним твором та з оркестровими сюїтами Е. Гіро виявлено новації, внесені композитором у трактування образів опери «Кармен», які полягають насамперед у використанні нових засобах виразності (зокрема, тембр солуючого контрабасу), а також у переосмислення образів опери.

Наукова новизна. У статті вперше аналізуються нові інтерпретаційні виміри опери “Кармен” Ж. Бізе на матеріалі зіставлення “Кармен-фантазії” Ф. Прото з оркестровими сюїтами Е. Гіро.

Практичне значення. Результати статті можна використовувати у подальших дослідженнях композиторських інтерпретацій опери «Кармен» Ж. Бізе, а також у дослідженнях, присвячених контрабасовій музиці ХХ століття.

Ключові слова: опера “Кармен”; творчість Жоржа Бізе; “Кармен-фантазія” для контрабасу з оркестром; творчість Франка Прото; інтерпретація; музика ХХ сторіччя.

Інформація про автора

Дікарев Сергій Григорович, аспірант кафедри інтерпретології та аналізу музики, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського

Адреса: 61096, Харків, Україна. Пр. Петра Григоренка 49 кв.1

E-mail: dikarev.serch1808@gmail.com

ORCID: 0000-0002-7400-6099

ZHANG QI¹¹ Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, Kharkiv, Ukraine

J. COLTRANE'S TECHNIQUE OF "SOUND LAYERS" IN THE ASPECT OF PERFORMANCE STYLE ANALYSIS

Abstract

The purpose of the research is to formulate the guidelines of his style of jazz music-making (based on the performance analysis of compositions)

Methods: performance analysis, stylistic.

Results: John Coltrane's creative work is full of numerous musical inventions and experimental discoveries. He became a "pioneer" in the application of several musical techniques that played an invaluable role in the development of jazz composition and improvisation. Coltrane has always demonstrated a creative search for performance principles that go beyond the jazz technique that existed at the time and Each stage of his creative development was a step and an inspiration for the appearance of the next stage.

The reason for the extraordinary popularity and admiration for the creative work of J. Coltrane is not only in the art of mastering the techniques of "Coltrane's matrix", "sound layers" and the use of a modal approach, but also in the art of playing out of harmony (he invented the method of the re-harmonizing of chords).

The performing style of J. Coltrane is characterized by an indisputable innovation of harmonious thinking, which makes the research of his performing principles fundamental to the basic training of the modern musician.

Scientific novelty: the main compositions of J. Coltrane have been analysed, in particular the innovative method of "sound layers" as the foundation of the musician's performance style, the main positions of the performance style have been formulated.

Practical significance: a performance analysis of J. Coltrane's jazz compositions is proposed, which can be used in the process of teaching disciplines in the history of jazz styles, the history of American music, etc.

Keywords: creativity of J. Coltrane, "sound layers" technique, saxophone compositions, jazz music-making, performance, performance specifics, style of performance.

For citation: Zhang Qi. J. Coltrane's technique of "Sound layers" in the aspect of performance style analysis // European Journal of Arts, 2021, №4. – C. 25–31. DOI: <https://doi.org/10.29013/EJA-21-4-25-31>

Introduction

J. Coltrane is one of the most outstanding jazz musicians in the world. His creative portrait consists of a large number of interviews and studies of American jazz music of the 1960s – by F. Kofsky [1], De Vito [2] and others (the book by the team of authors "The John Coltrane Reference" [3], annotations to disks [4; 5]). He is considered an undisputed great innovator in jazz, an inventor, a key figure in jazz (Lewis Porter [6]), a man with a unique sound of the saxophone [7], and a teacher¹.

One of the first creative innovations by John Coltrane is considered by many researchers to be his so-called "sound layers". As is known, this term was first used by the jazz critic Ira Gilter in an annotation to Coltrane's 1958 album "Soultrane". The essence of this technique was to play passages, arpeggios, melodic-rhythmic figures and patterns in extremely fast sequences. In a very short period of time, J. Coltrane managed to accommodate a record number of notes. Because of this, the sounds did not even always have time to sound at a level sufficient for audible perception, so they were perceived as glissando.

¹ Coltrane's J. creativity is almost all the time mentioned in the research devoted to the history and theory of jazz [8; 9; 10; 11].

This technique was also called the “vertical approach” to improvisation, which also involved playing the arpeggio of the chord in ascending and descending sequences. In Coltrane’s improvisations, this technique was often used until about 1960. The historian Frank Kofsky believes that the technique of “sound layers” is the most important factor in the development of jazz improvisation. He notes that the “sound layers” of J. Coltrane make great progress in terms of rhythmic and harmonic complexity and require a more developed, masterful technique of performance, put qualitatively new requirements for the mastery of the instrument before the performer. Thus, F. Kofsky refers Coltrane’s invention to the first rank of contributions to the creative work of jazz improvisation [1, p. 260–261].

The purpose of the research is to formulate the guidelines of his style of jazz music-making (based on the performance analysis of compositions).

Discussion. Sound layers are a technique that requires extremely perfect mastery of the instrument and at the same time deep knowledge of harmony and the ability to think quickly, instantly solve problems that arise every second during the development of musical material. In the interview with Ira Gitler (1958), J. Coltrane acknowledged the limitations and imperfections of this technique “... in this case we are not talking about beauty, the only way to justify such a technique is if it acquires beauty in the future” [quoted from 2, P. 43]. During this period, Coltrane already demonstrated his creative search for performance principles that would go beyond the jazz technique that existed at that time. The next stage in the technical development of J. Coltrane’s performance style is the so-called “Coltrane matrix”, the use of a harmonious sequence of chords that distinguishes Coltrane’s playing from other jazz saxophonists. The Coltrane matrix (also known as the Coltrane variation or the Coltrane cycle) is to replace different chords with a general sequence of chords II – V – I. These substitution patterns are based on the third tone (major third) and provide a tonally unusual root movement of the major third up or down. This creates an augmented triad. Coltrane created melodies with many variations of the “matrix”, but the best examples of the use of this technique are in his album “Giant Steps” (1960), in particular the song “Countdown” of this album.

This sequence of chords is an important component of jazz pedagogy. Coltrane experimented with this technique in his compositions and arrangements from

1958 to 1960, and the recording and release of the album called “Coltrane’s Sound” (1960) was the final stage in the development of the matrix technique. As in the case of the “sound layers” technique, the “matrix” was not an inexhaustible source and had its limitations. Coltrane’s invention of the “matrix” significantly influenced the creative work of many jazz performers. Since 1960, a large number of musicians have used this technique in their compositions. For example, Joe Henderson released a version of “Without a Song” in his album “The Bridge” (1962), in which the “matrix” was involved in the first passage of musical material. Wayne Shorter recorded his song “Fee-Fi-Fo-Fum” in the album “Speak No Evil” (1964), where one can also find the technique of the “matrix”. Despite the fact that Coltrane’s “matrix” has a specific sound that is immediately recognized by the listener, its inventor was aware of the limitations of this technique. Regarding these chord sequences, Coltrane expressed concern that they sounded like academic exercises and tried to do everything possible to give it more beauty [2]. But Coltrane’s musical thinking was always characterized by a relentless search for new creative solutions. In his compositions he sought much more than technique, even if at the beginning of its emergence this technique is very complex and requires a high level of performance. When Coltrane realized that the “matrix” technique had exhausted itself, he found the answer (resonance, relevance) in the music of Ornette Coleman. In those days (1960), Ornette Coleman composed experimental music, which provided free improvisation, but at the same time it was structured and guided by melody. The accompanist had to play patterns of harmony that belonged (that the improviser had to play), but not a predetermined chord structure. Coltrane’s words about Coleman’s approach are telling: “I love him. I follow his example” (quoted by L. Porter [6, P. 203]). Ornette Coleman’s direction of development helped Coltrane to solve a crisis of the “matrix” technique and move to modality. Although Coltrane used both techniques from 1959 to 1960, over the next few years his focus was on modality. Let us note that modality (or modal jazz) uses folk music modes and other scales instead of chord sequences as a harmonic basis. This approach is a scale that is performed on a certain chord during improvisation. That is, now the chords change rarely, if in the period of bebop and post-bop the chords changed very quickly, changes could occur for each beat, or during one passage the chord could change three times. According to the American re-

searcher and jazz theory lecturer Kurt Ellenberger [12], in modal jazz music, chords can be changed once in four bars, and all the movement and development of musical material is built with help of modes that are in constant reincarnation. Owing to this, the shades of the melody change not due to harmony, but due to the change of modes. The tendency to thin the chord sequences (more rare chord changes; sometimes one chord can occur for an entire musical section) can be seen in the composition “Impressions” from the album *Impressions* (1962), in which the entire section A (eight bars) is built on a D-minor chord of the seventh (Dm7). The principle of modality in Coltrane’s creative work and states that the harmonic deviations in Coltrane’s music are usually not amenable to analysis as those which are in a certain contrasting key. Coltrane’s playing in the compositions of the modal period is distinguished by a particular diversity. And Coltrane’s modal compositions acquired such a wide range of varieties owing to his previous techniques of developing harmony (technique of “sound layers”, “matrix”). In order to use both of the above techniques, the improviser must have huge knowledge base of harmony. Such knowledge, for example, which involves the use of one chord to reveal its potential – the movement in quantitative directions for the improviser. Interestingly, Coltrane experimented with modality and matrix in parallel, at about the same time. Indicative in this respect is the album called *Giant Steps*, which contains not only the matrix (the composition “Giant Steps”), but also modal inventions in “Syeeda’s Song Flute”. Coltrane’s *Sound* album (1960) demonstrates modal techniques in the composition called “The night has a Thousand Eyes”, while this album features the composition “26–2”, which is full of matrices. Modality was a new step in the development of Coltrane’s compositional and performing skills, and it was connected with his interest in music from other cultures. Coltrane found new sources and ideas of creative inspiration in the ethnic sphere of music making. His legacy includes albums with an Afrocentric focus: an appeal to the philosophy of Bantu Congo and the musical thinking of this ethnic group, there are also albums involving the expressiveness of the music of the East, especially India [6]. But Coltrane’s creative pursuits were not limited to the musical means of “exotic” countries. While recording the English folk song “Greensleeves” and the “Song of the Underground Railroad”, an adaptation of the African-American folk song “The Drinking Gourd”, Coltrane took an interest in a big number of ideas that

went beyond jazz. Coltrane was most influenced by the classical music of South India. This is demonstrated in such compositions as “My Favourite Things” and “Africa”, which use the inherent in Indian music permanent sustained sounds – drones. In addition, noteworthy are the exotic Indian scales, which are found in the compositions “Olé” and “India”. Coltrane repeated and developed short motifs in his improvisations of the compositions “Impressions” and “Out of this world”. Coltrane was influenced not only by Indian music itself, but also by its connections to spirituality.

John Coltrane used to take criticism of his innovations calmly. Each of his technical inventions was perceived negatively by critics, and listeners reacted indignantly to new sounds and intonations. Coltrane’s attraction to avant-garde jazz was no exception.

Avant-garde jazz (or free jazz) is a style of composition and improvisation that goes beyond the established jazz rules. Its representatives experimented with basic jazz characteristics such as rhythm, harmony, melody, structure and timbre. The performers also reinterpreted the technical capabilities of the instruments, expanded the range, extracted new sonorous effects, and used the extra-musical type of sound production. John Coltrane was one of the first innovators and reformers on all of the above norms regarding extra musical sound production, although Coltrane was the first to start playing this way, the saxophonist Peter Brötzmann was the one who developed and culminated this technique. As early as 1961, Coltrane became the object of the term “anti-jazz”, a phrase used by the critic John Tainan as a clumsy response to Coltrane’s musical development and creative pursuits: “Coltrane and Dolphy seem to be trying to destroy the swing on purpose” [quoted by 3].

The period after the release of the album *A Love Supreme* is called by many researchers the fourth or last period of the development of John Coltrane’s creative work. This period is marked by a tendency to expressionism and contains elements of free jazz, formed under the influence of jazz “avant-garde representatives”, such as Ornette Coleman, Archie Shepp, Albert Ayler, and Pharaoh Sanders.

At the time of the recording of the album *A Love Supreme* in 1964, Coltrane had an arsenal of purely expressive means that he used to create this album, which rightfully occupies an important position in Coltrane’s repertoire (discography) and became one of the most significant jazz albums of all times.

The first part of the album *A Love Supreme* “Acknowledgment” is characterized by the fact that in the introduction there is an ostinato bass line, which is the main material for further construction of improvisation through numerous tonal centres. This ostinato goes throughout the whole part and performs a port function: the foundations for motivational development, in fact, the basic bass part and the landmark during improvisation. The second part – “Resolution”, includes an improvisational solo by Coltrane, typical of his style of this period. Small phrases are involved and developed in different ways: they are presented in inversion, shortened or vice versa, lengthened, transposed and contain various variations of rhythmic patterns. Unlike the Coltrane solo of the early period of creativity, this solo does not have a large number of sounds that flow quickly during the performance of virtuoso passages, i.e., the technique of “sound layers”; instead, the phrases are followed by long notes or pauses. Spaces between sounds are given the same priority as the sounds themselves. Improvisation develops as long as there is only one remaining direction – a return to the main melody of the theme.

Noteworthy is another song from the album – the fourth part of the album *A Love Supreme* – “Psalm”, which is a free “recitation” of the text “*A Love Supreme*”, written by Coltrane. But this is not a recitation in the usual sense. Coltrane improvises phrases of the text on the saxophone in such a way that a melody is formed from the rhythm of words (syllables), and whole sentences form a musical phrase.

John Coltrane made an invaluable contribution to the evolution of jazz owing to his specific thinking, his ability to go beyond the established dimensions. This is, first of all, his invention of the method of re-harmonization of chords. It was Coltrane who showed the enormous potential that can be contained in individual sounds and the simplest jazz progression of the II–V–I steps. Among the numerous chord progressions, such progression of II–V–I is the most popular among jazz musicians, and the major scale modes became the source for the creation of its chords. Coltrane’s *Giant Steps* theme contains 2 progressions – in G-dur and B-dur. Diatonic progression of chords of I–II–III–IV steps was also often used by Coltrane. Chord of step IV, that is, the Lydian mode “fa”, Coltrane puts every second note into the “frame” – prime, large third, pure fifth and large seventh of the chord FΔ (*I’m Old Fashioned* composition). The only altered sound in this chord is the note si – an elevated fourth in the chord FΔ. In a fragment of *Moment’s*

Notice theme, Coltrane uses the I–II–III–IV progression to switch from E flat major to another key. Instead of the expected chord IV A bΔ one can hear Ab-7, which is solved in Db7, or the progression of II–V in the key of Gb-dur. Often in Coltrane’s compositions one can find “sus” chords (from English sustain – to delay), the difference between which is the delayed fourth, which remains unresolved. Such chords are vividly demonstrated in the compositions of *Naima* and *The Night Has A Thousand Eyes*. But especially sus-chords proved themselves in the blues of Coltrane called *Mr. Day* (album *Coltrane Plays the Blues*, 1960), which consists almost entirely of similar chords. In this composition one should pay attention to the unusual tone of Gb-dur, as well as the unusual chords D7 and A7 in bars 9 and 10. Instead of the expected chords V and IV (Db7 and B7), the musician performs chords IV and bIII. The blues range is also the basis for *Locomotion* and *Blue Train* compositions. Another expressive means that Coltrane attracted was the whole-tone scale. For example, the melody of the theme *One Down, One Up* is based on the descending large thirds of the whole-tone scale from B flat. The whole-tone range lacks half of the intervals present in Western European academic music. Coltrane often used sequences. Indicative in this regard is a fragment of improvisation in the composition *Locomotion* (the album *Blue Train*, 1957 – one of the most outstanding in the creative work of Coltrane). In it, the first note of each group of four sounds of the eighths is the introductory tone to the fifth of the descending triad. Seventh chord-based sequences are also common. Just like triads, when they are in improvisation, they give harmony more stability, and improvisation – more structure. In a fragment of Coltrane’s improvisation on the theme of *Miles Davis Milestones* on the G-7 chord, the performer plays all the seventh chords that can be found in F-dur, in the form of descending arpeggios. John Coltrane performs a melodic fragment based on the descending bebop major scale that goes before the solo in the *Moment’s* Notice theme. In the same episode, he performs a dominant descending bebop scale.

Many jazz musicians have come to the conclusion that Coltrane’s latest albums of the 1960s contain many examples of such playing. This technique means that any note can be played on any chord. Mark Levine explains this as follows: “If you think that it [a note] sounds right, then it is so. If not, then it is so” [13, P. 180]. This technique is also considered to be related to bitonality, when

two tonalities sound in parallel. For example, a pianist-accompanist plays in one key and a soloist-saxophonist – in another. A perfect example of playing out of harmony is the composition *Impressions* (recorded in 1962).

John Coltrane's creative ideas were significantly influenced by the music of different ethnic cultures, from which the performer borrowed key elements and placed them in his compositions. One such element is the pentatonic scale. A bright example of attracting the pentatonic scale when playing chords is the composition *Giant Steps*. The *Giant Steps* theme has a reputation for being difficult to perform. 16 bars of the theme contain 26 chords. As the jazz performer and theorist Mark Levine [13] points out, that is a lot for a theme of such a fast tempo. The first chord is B Δ . The next two – D7 and G7 form a progression V – I in G-dur. The next chord, Bb7, is a V step chord in Eb-dur. That is, in the first four chords, three tonalities have already changed. Thus, each chord of the theme belongs to one of these three tonalities, so the performer uses three pentatonic scales. Throughout the *Giant Steps* theme, the chords change more often than the tonalities, for 26 chords there are 10 tonalities changes performed, but the tonalities themselves are three: B-dur, G-dur, and Eb-dur.

There are many combinations of the five sounds that could be considered pentatonic scales. One of such combinations, which is often performed in jazz, is the in-sen scale, which was introduced into jazz circulation by John Coltrane (according to M. Levine [13]). The unusual order of intervals in it is represented by a half-tone, a large third, a tone and a small third.

An important feature of J. Coltrane's compositional and improvisational approach is also considered the use of blues chords. It is known that many jazz performers had a special relationship with the blues. In Coltrane's discography regarding the appeal to the blues, the compositions "Equinox" and "Mr. P.C" are indicative. In *Equinox*, minor chords are defined as C- and F- instead of C-7 and F-7, because in functional terms they are manifested as tonic minor chords of I step, and not as small seventh chords (chords of II step).

Conclusions

Summing up the analysis of J. Coltrane's compositions, we should mark the main achievements of his jazz technology.

1. John Coltrane's creative work is full of numerous musical inventions and experimental discoveries. He became a "pioneer" in the application of several musical

techniques that played an invaluable role in the development of jazz composition and improvisation. Each stage of his creative development was a step and an inspiration (and a reason) for the appearance of the next stage.

2. J. Coltrane has always demonstrated a creative search for performance principles that go beyond the jazz technique that existed at the time. John Coltrane made an invaluable contribution to the evolution of jazz technology due to his specific harmonious thinking, his ability to go beyond the established dimensions (he invented the method of the re-harmonizing of chords, the principles of "sound layers", "Coltrane's matrix").

Coltrane's Chords – the method, which means the movement of tonal centres in large thirds throughout the whole theme, was a revolutionary step in jazz music. John Coltrane was the first to create themes that were entirely based on the movement of the large thirds. The composers used this technique before him, but it was fragmentary and lasted only a few bars and did not allow for large-scale improvisation. The composition *Giant Steps* became a turning point in the thinking of jazz performers, because at the beginning of its emergence, no musician, except Coltrane himself, could play all the chords present there. Using the movement of tonal centres in large thirds and chords of the theme of Miles Davis "Tune Up", Coltrane creates his famous theme "Countdown". In his re-harmonization, Coltrane leaves unchanged the first chord E-7, chord II in D-dur. Next, he moves the tonal centre by a large third down from D to Bb in the second bar, by a large third down from Bb to Gb in the third bar, and by another large third down from Gb to D in the fourth bar. Each new chord of I step, Bb Δ , Gb Δ , and D Δ is prepared by its dominant chord, and as a result there are chords of the first four bars of the theme "Countdown". Coltrane also used this technique when referring to jazz standards. In addition, Coltrane also invented the technique of moving the tonal centre in small thirds. This can be seen, for example, in the composition "Central Park West".

The reason for the extraordinary popularity and admiration for the creative work of J. Coltrane is not only in the art of mastering the techniques of "matrix", "sound layers" and the use of a modal approach, but also in the art of playing out of harmony. Thus, the performing style of J. Coltrane is characterized by an indisputable innovation of harmonious thinking, which makes the research of his performing principles fundamental to the basic training of the modern musician.

References

1. Kofsky Frank. John Coltrane and the Jazz Revolution of the 1960 s.– New York (NY): Pathfinder, 1970.– 582 p.
2. De Vito Chris (Ed.). Coltrane on Coltrane: The John Coltrane Interviews. Musicians in Their Own Words Music. Chicago, IL. Chicago Review Press Incorporated, 2010.– 416 p.
3. Porter Lewis, De Vito Chris, Wild David, Fujioka Yasuhiro, Schmalzer, Wolf. The John Coltrane Reference. 1st Edition.– New York, 2008.– 848 p.
4. Gilson Ra'f. Ole Coltrane. Annotacii k al'bomu. 1961.– P. 3–14.
5. Hentof Net. John Coltrane. Giant Steps. Annotacii k al'bomu. 2003.– P. 4–9.
6. Porter Lewis. John Coltrane. His Life and Music. Ann Arbor, MI. The University of Michigan Press, 1999.– 448 p.
7. Ratliff Ben. Coltrane. The Story of a Sound. – London, United Kingdom: Faber & Faber, 2011.– 272 p.
8. Pon'kina A. Vliyanie dzhaza na evolyuciyu akademicheskogo iskusstva igry na saksofone (The influence of jazz on the evolution of the academic art of playing the saxophone). Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta Kul'turologiya i iskusstvovedenie. – No. 34. 2019.– P. 137–144.
9. Ritter P. Specifika dzhazovogo ispolnitel'stva na saksofone (Specifics of jazz performance on the saxophone). Iskusstvo i obrazovanie. – No. 6(110).2017.– P. 56–62.
10. Zotov D. Intonatsiyno-psihologichna funktsiya saksofonista improvizatora (Intonational-psychological function of the saxophonist-improvisor). Mizhnarodna naukova konferentsiya "Muzikoznavchiy universum molodih" 1–2 bereznya 2017 roku: Tezi. LNMA imeni M. V. Lisenka.– Lviv: Vidavets T. Tetyuk, 2017.– P. 60–62.
11. Stetsyuk R. Instrumentalno-vidovoy stil kak ispolnitelskiy fenomen (na primere saksofona) (Instrumental-specific style as a performing phenomenon (on the example of the saxophone)). Problemi vzaemodiyi mistetstva, pedagogiki ta teorii i praktiki osviti. – Harkiv, 2019.– Vol. 54.– P. 154–173.
12. Ellenberger Kurt. Materials and Concepts of Jazz Improvisation: a Theory of Jazz Improvisation for Beginning and Advance Players. A Keytone Publication. Grand Rapids MI, 2005.– 124 p.
13. Levayn M. Teoriya dzhaza (Jazz theory).– M.– Izhevsk: Institut komp'yuternykh issledovaniy, 2014.– 568 p.

Information about the author

Zhang Qi, post-graduate student in the Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, Kharkiv, Ukraine
 Address: Building 7, building 1, No. 4, East Street, Licheng District, Quanzhou City, Fujian Province, China
 E-mail: 925726588@qq.com
 ORCID: 0000-0003-3844-6043

ЧЖАН ЧІ ¹

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

ТЕХНОЛОГІЯ «ЗВУКОВИХ ПЛАСТІВ» ДЖ. КОЛТРЕЙНА В АСПЕКТІ АНАЛІЗУ ВИКОНАВСЬКОГО СТИЛЮ

Аннотація

Мета: формулювання основ стилю джазового музикування Дж. Колтрейна (на основі виконавського аналізу композицій).

Методи: виконавського аналізу, стильовий.

Результати: Творчість Джона Колтрейна є постійним процесом музичних винаходів та експериментальних відкриттів. Він став «піонером» у застосуванні кількох музичних прийомів, які відіграли незаперечну роль

у розвитку джазової композиції та імпровізації. Дж. Колтрейн завжди демонстрував творчий пошук виконавських принципів, що виходять за рамки джазової техніки, що існувала в ті часи, і кожен етап його творчого розвитку надихав його до появи наступного етапу.

Причина надзвичайної популярності та захоплення творчістю Дж. Колтрейна полягає не тільки в мистецтві оволодіння техніками «матриці», «звукових пластів» та використанні модального підходу, але й у самому мистецтві гармонійної гри, винайденому ним методом регармонізації акордів).

Виконавський стиль Дж. Колтрейна відрізняється безперечною інноваційністю гармонійного мислення, що робить вивчення його виконавських принципів основоположними для базового навчання сучасного джазового музиканта.

Наукова новизна: проаналізовано основні композиції Дж. Колтрейна, зокрема – інноваційний метод «звукових пластів» як фундамент виконавського стилю музиканта, сформульовано основні позиції виконавського стилю.

Практичне значення: запропонований виконавський аналіз джазових композицій Дж. Колтрейна, який можна застосувати в процесі викладання історії джазових стилів, історії американської джазової музики.

Ключові слова: творчість Дж. Колтрейна, техніка «звукових пластів», композиції для саксофона, джазове музикування, виконання, виконавська специфіка, виконавський стиль.

Інформація про автора

Чжан Чі, аспірант кафедри інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв імені І.П.Котляревського (науковий керівник – доктор мистецтвознавства, професор Ніколаєвська Юлія Вікторівна). Харків, Україна

Адрес: Сазан, Цюаньчжоу, провінції Фуцзянь, Китай, Сектор 4, этаж 7, лестница 1201

E-mail: 925726588@qq.com

ORCID: 0000-0003-3844-6043

D. V. KASHUBA¹¹ *Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Art, Kharkiv, Ukraine*

MUSICAL AND EXTRAMUSICAL IN GENRE STRUCTURE OF INSTRUMENTAL CONCERTO

Abstract

The article studies the components of genre structure of instrumental concerto, constituting extramusical layer of its content. Variability of significance of extramusical factors and forms in which they are embodied in various types of instrumental concerto is noted. Conclusion is made about conceptual capability of instrumental concerto to be an artistic generalization of typological features of certain historical era and universal principles of thought.

Aim: examination of certain pivotal characteristics of instrumental concerto as an artistic generalization of universal principles of thought, typical and specific for given historical era sociocultural relations by the means of musical art.

Methods: observation, systematization, comparison, generalization, as well as sociological and historical methods.

Results: extramusical components of key constituents of instrumental concerto are defined; it is stated, that these components belong to different levels, embracing universal logical premises and their realization in over-historical spacetime, local traits of sociocultural situation, in which crystallization of studied genre happened, as well as paradigmatic principles of a historical era, which created conditions for its formation; a problem of specifics of incarnation of musical and extramusical constituents of instrumental concerto in its genre variants is formulated; this thesis is applied to piano concerto as a type of work, which matured in the last third of XVIII–XIX century.

Scientific novelty: the article contains a view on instrumental concerto as a generalization of multi-layered extramusical content with the means of musical art, thus it can be regarded as a conceptual genre, bearing universally valued meaning.

Practical significance: scholarly approach to instrumental concerto, suggested in this article, theses formulated in it and its conclusions can be applied in musicological and academical practice for research on general problems of musical genres and their historical evolution.

Keywords: extramusical; musical; instrumental concerto; dialogue; play; festivity; Baroque; Romanticism.

For citation: D. V. Kashuba. Musical and Extramusical in genre Structure of Instrumental Concerto // European Journal of Arts, 2021, №4. – C. 32–39. DOI: <https://doi.org/10.29013/EJA-21-4-32-39>

Introduction

Longevity of instrumental concerto (as its lifespan embraces more than four centuries) proves both its versatility, ability to adapt to any changes caused by the shift of epoch or musical style and significance of its content, embodied by the means of artistic expression, its everlasting relevancy. Instrumental concerto emerged, like other genres, “on the verge” (in the words of M. Aranovsky) of musical and extramusical [1, P. 9], thus becoming a product of reflection of certain socio-cultural realms and relations in artistic mind and creative activity. As a result of studying the research on problems related to instrumental concerti

(such as works by E. Antonova, B. Asaf’ev, E. Braginskaja, M. Lobanova etc.), it becomes obvious that the scholars incline to focus their attention on intrinsic attributes of genre, on its inner structure, as a strictly musical phenomenon. The other side of instrumental concerto, extramusical, has not drawn such attention yet and its research is not exhaustive nor systematic. This article is a result of cerebration on certain pivotal traits of instrumental concerto as artistic generalization of universal principles of logical thinking, typical and specified historical socio-cultural relations by the means of musical art. Special attention is devoted to solo concerto, in which typical features of the genre,

discerned by musicological research, are represented in the most coherent and conspicuous way.

Subject Sections

As far as in the 60s–80s, A. Sohor called for understanding of the essence of any musical genre from the standpoint of its existence and purpose – this scholar devoted multiple works to this problem [6, P. 7]. He considered genre in music as a “type of musical work, defined primarily by the situation of its performance, which inevitably shapes the work <...>” [6, P. 28]. In other words, “the genre of the work is defined by its position in practice of social music-making” [7, P. 309]. Later E. Nazajkinskij [8, P. 94] indicated that the real-life purpose of musical genres might be a criterion of their differentiation. But these ideas were left on periphery of musicological development and practical application, and A. Cuker noted that and attempted to “revitalize” A. Sohor’s approach to understanding of genre and defend its significance. “Historical musicology, – writes this scholar, – in its studying of principles of creation and development of musical genres, concentrates mainly on understanding of spiritual essence, ideal nature of these processes. They are understood as a product of artistic activity, but the conditions, which shaped both genesis and perception of a certain genre are often ‘overlooked’. In reality, the music experienced <...> influences of both the spiritual and materialistically-physical circumstances” [9, P. 17]. In order to substantiate his thesis A. Cuker gives an example from the era of genesis of opera genre. The author explains the lead of Florence in this process by enormous material and financial resources, which could be used by the collective of authors of theatrical plays. It was caused by the fact that opera in Florence had been born in the atmosphere of courteous and aristocratic performative culture, which aimed to overawe the listeners-spectators with the grandeur, luxury and exuberance [9, P. 18]. Contrary to that, democratic public, subsidies of competitive Venetian theatres by rich, but still not omnipotent patrons became certain obstacles for imagination of the directors and cast, which was not conducive to the flourish of the opera [9, P. 19].

S. Mokuľskij gives an interesting information on the genesis of tiered construction of the theatre as an object of architecture in XVII century. It was the Venetian-originated practice of public opera performances that caused the need for such type of theatres and the first of them – San-Cassiano, where operas by C. Monteverdi have been staged. By calling it “tiered” (contrary to democratic am-

phitheatre), S. Mokuľskij indicates its heredity from Medieval tradition of piazza plays. The windows of aristocratic houses turned into boxes of tiered theatre, and the action itself was located on the stage [10, p. 321–324]. Cited research materials can be a basis to regard the genre of instrumental concerto in aspect of its sociocultural genesis which not only has contributed to its emergence, but also laid foundation of its artistic and aesthetic content.

All the scholars of this genre tend to indicate its dialogical nature – in one way or another. Dialogue, opposition, dichotomy can be found in etymology of the word “concerto” itself, which means both competition and cooperation. From the musical standpoint, simultaneous performance is a nucleus of genre’s artistic structure, its essence, which is attributed by different ways of interaction of co-operators/competitors, causing principles of creation of form and themes, musical texture, sonically-acoustic image of the work. E. Roshhenko supposes an interesting approach to “competition” (“*concertato*”) in music from extramusical standpoint. The scholar extrapolates this phenomenon on different types of art. Regarding Renaissance with its Hellenism as a period when the principle of concerto competition was born, the author understands *concerto* as a mythologem, as an idea, constituting the core of different plot motives. The author lists such motives, including rivalry for love, intertwined with prosecution and renunciation from love, contests in mastership, in beauty, for power etc. [11, P. 417]. The mythologem of rivalry, according to E. Roshhenko’s words, interacts with the essence of play – a principle especially conspicuous in rituals, song “competitions” and Dionysus-like rites [11, P. 417]. Thus, the musicologist comes to a conclusion that both concerto as a genre a concertness as a principle “have mythologically-ritual, literary-poetical, plot-like genesis, inevitably influencing the musical text” [11, P. 422].

The works of E. Roshhenko provoke a thought that both mythologically-ritual and literary-narrative can be seen as universals of human’s self-awareness in the world, of common living, that they are archetypical relations, which are embodied and reflected in different artistic and sociocultural forms. In a concerto genre, they are present in an opposition “rivalry–cooperation”, to which a concerto owes its name. This pair of co-dependent yet different in their nature relations constituted genetical code of the concerto, explicated through opposition and comparison – between instruments, instrumental groups and tutti. A symphony retained this genetic connection

to a concerto in usage of its textural and performative means, but melted it into the laws and rules of symphonic orchestration, giving them another functions and subordinating them to artistically-conceptual tasks.

Transformation of extratemporal concepts into phenomenon of musical art was partially determined by historically-cultural situation in which a concerto genre appeared. V. Zharkova considers it as a predictable that this genre emerged in Venice in the Baroque era. The author states that the musical life of the city was “**governed by a spirit of contest**”. The scholar supposes that it was nurtured by the democratic atmosphere of the republic, which “supposed competition of noble families in the election to City council”. Thus, “all the characteristics of city’s cultural life bore the mark of a contest” [12, P. 26]. This thought allows V. Zharkova to draw a conclusion that the formation of concertness, one of the most important principles of creativity in XVII century, was largely influenced by social circumstances [12, P. 26]. The scholar finds its traces in various contrasts: dynamical, spatial, modal, genre, timbral, logical [12, P. 26], thus (in a broad sense) – in a dialogue.

As it seems from the context of V. Zharkova’s treatise, there is another factor of no less importance for formation of concertness: problem of balance between private and general interests as incarnation of a dialogue between a man and society [ibid]. And while the musicologist does not decipher ambiguous meaning of the word “concerto”, a conclusion becomes obvious that this name was given to this genre since it indicates dialectics of gravity-repel, reflected in inclination to competition and to cooperation. Furthermore, observations of E. Roshhenko and V. Zharkova allow to see that competitiveness and cooperation are deeply ingrained in sociocultural practices and the activity of an individual: the will to self-definition, that is not only opposed to stimuli to unification, but is also dependent from it. Thus, a concerto can be seen as a generalization of one of the constants of socially-interpersonal relations by the means of instrumental art on genre level.

These viewpoints of mentioned scholars allow to interpret concertness as one of universal principles of European culture in the Modern period of history which accumulates relations of differently directed social practices, whose interaction becomes its moving force. A musical genre, which originated from concertness and inherited its root in its name, became the first instrumental conception to generalize not only the situation of rivalry, but also dualistic essence of the world.

In different embodiments of concerto dialogue these universals are represented in various modifications of their meaning and ways in which they are incarnated, depending on presence or absence of solo or *concerting* instruments and their ensemble groups/concertino. In solo concerto such oppositions are modeled as “individual – collective”, “personal – common”, “private – shared”, “persona (human) – fate, society, world” etc. Thus, in solo branch of genre special situation of mono-dialogue is constructed, which supposes infiltration of dialogue into the parts of its participants, especially – of a soloist. In a term “mono-dialogue”, proposed by A. Mizitova, the scholar comes from the nature of this genre, in which expression of an artistic idea has the form of saying. And the word “saying” “indicates the presence of another ‘I’ – be it real or hypothetic”. In the latter case, when a collocutor is a virtual object, it is devoid of inner contradictions, “because it expresses a certain viewpoint”, but if the opponent is “my other self”, then hitherto whole conscience becomes “divided in two extremities, reflecting each other and calling for action” [13, P. 187]. The author expands the concept of mono-dialogue onto all types of concerto, but we suppose that in the most discernible way it is embodied in the solo “branch” of a genre, where monologue becomes adjacent with a “first-person” saying. As an example, we may refer to the first movement of Second Piano concerto by J. Brahms, where the part of soloist being totally dialogical determines the vector in which dramaturgical process develops.

In strictly musical dimension concerto dialogue influences all the layers of the composer’s text, such as syntaxis, composition, dramaturgy, stylistics, rhythm, temporally-kinetic layer, thus providing both the composer and the performers with almost unlimited possibilities of artistic initiative and ways in which the image and content of musical work can be transferred into sound, which reflects objectively existing multitude of sociocultural relations, reflected in this genre in a “mediated” way.

Comprehension of extramusical layer of instrumental concerto is impossible without referencing to a historical culture, whose phenomena and the atmosphere itself not only assisted in formation of genre, but also were “immortalized” in its typological attributes and numerous realizations, created by Venetian A. Vivaldi. P. Barbier regards famous Maestro as a unique example of “complete unity of a city, human and creativity, not only because he was born in Venice and lived all his life there, <...> but also, primarily, because everything in his instrumental and vocal works reflected livelihood and <...> the colours, characteristic

for fluid and transparent Venice” [14, P. 18]. The scholar describes Venice of A. Vivaldi’s times as city-feast: “<...> altogether almost half of the year is devoted to free and joyous festivities” [14, P. 72]. The carnivals were undoubtedly a quintessence of Venetian spirit. Various forms of play were presented, such as obligatory masks, including theatrical, various travesties and metamorphoses, amorous games, sport competitions. P. Barbier states that sometimes the spectators joined the latter and “hurled into the combatants everything capable of being thrown: tiles, boiling water, chairs, home appliance etc.” [14, P. 76]. A. Vivaldi embodied all these breath-taking contrasts, vigorous rhythms, energy and festive tone in his concerti [14, P. 120]. While summarizing his description of Venice, the atmosphere of which became an essential part of A. Vivaldi’s works, P. Barbier notes availability of opera theatres in the city, as well as of carnivals, religious ceremonies, large-scale public festivities, as in Venice “collective entertainment” and “ostentatious luxury” were “integral part of the art of living” [14, P. 224]. We will add that it was Venice where beforementioned San-Cassiano theatre was opened in 1637, which paved the way for new era in musically-theatrical art and its existence, inseparable from commercialization of the opera, publicity of performances and them happening in a certain specially constructed place, as well as from domination of visual element [15, P. 138].

“Gamification” of sociocultural relations and the way of life itself, festivity as a “denominator” of city-state were artistically generalised by the means of instrumental music in numerous concerti by A. Vivaldi, who became one of the progenitors and “classics” of this genre, which has its own extramusical semantics and a set of compositional and idiomatic devices. Establishing the connection between the play and entertainment, A. Zaharov appeals to a thesis by H.– G. Gadamer, according to which “the people playing as an entertainment simultaneously enjoy observing themselves as players and demonstrate their play to others” [16, P. 32]. This is especially important for solo concerto, with its improvisation or Cadenza, when the orchestra becomes silent (thus turning into a group of listeners as well), with its musicians enjoying the performance of the main “hero” of the concerto. This is the way in which typical for play metamorphoses of the orchestra members happen, change of their persona.

It is worth noting that A. Zaharov is not inclined to place entertainment on the bottom of the hierarchy of

cultural values, as he regards it as a “intermediary between sacral and profane approaches to the world” [16, P. 35]. Application of this standpoint allows to consider instrumental concerto to be a way in which the image of Venetian Baroque culture is being “melted” into a certain musical form. Due to this, the features of this image acquire over-historical, universal significance and enter “genetical code” of a genre.

The same can be said about festivity. According to B. Kononenko’s definition, a feast creates a borderline zone between real life and the work of art. If we take into account that a feast is always a special event, something distinct from mundane “ritual” of life, the reasons of the same name of instrumental genre and one of the most important form of musical performance become obvious¹.

In a concerto genre play becomes one of the semantic modes of a dialogue, but its significance is wider, as it can be seen in a dramaturgy of replies, virtuosity of instrumental parts, diversity of articulation and textural devices, capriciousness of rhythm, sometimes becoming adjacent with theatrical personification. We must remember that E. Nazajkinskij practically equates logics of musical play with *concertato* [17, p. 221–228]. In his turn, K. Bila sees it as a reflection of Renaissance play aesthetics, mirrored with Baroque artistic thought and included to “gene pool” of instrumental concerto. And festivity integrates both impulses from the atmosphere of Venetian *modus vivendi*, but also from Venetian tradition of choral antiphon in lavish interior of St. Mark’s Cathedral, and from infiltrating everyday life practice of inclusion of woodwind and brass ensembles in various ceremonious and ritual acts. We should not forget the influence of *drama per musica / opera* on Baroque instrumental music, as these performances used to open with pompous introduction. It is rather symptomatic that even in the next eras instrumental concerti from the very first sounds usually create atmosphere of something monumental, and rare occasions of rather chamber-like sonority in the opening (like in Fourth Piano concerto by L. van Beethoven or Second Piano concerto by J. Brahms) are considered to be special compositional device.

Extramusical structure of instrumental concerto includes one more layer, connected to the aesthetics and poetics of the Baroque era. M. Lobanova notes that this historical era was governed by antinomies: “Baroque universum is a playground for rivalry between opposites”.

¹ Kononenko B. Large explanatory dictionary of culturology.– Moscow. Veche AST, 2003.– P. 327.

Good and evil, yes and no, happiness and grief – “Baroque unity is found in comprehension of contradictions, as a harmony is found in a conflict” [19, p. 55–57]. In this context we may understand not only why the principle of contrast was “found” as one of universal principles of musical organisation, but why it was absolutized in instrumental concerto, where it affects all the layers of artistic structure: timbral, organological, acoustically-sonic, thematic, architectonic, processual.

Another trait, essential for instrumental concerto, play, is also a typological feature of Baroque era. Particularly, M. Lobanova shows that play defines the main content of Baroque concerto practice: “Principle of ‘joint sonority’, which was initially attached to usage of multiple choirs, was gradually ousted by ‘argument’, ‘rivalry’” [19, P. 74]. Another trait of Baroque culture, of no less importance, noted by this scholar, a principle of inventio, was also generalised in concert improvisation. Finally, this genre allowed to reflect in music views on space, time, movement and their relations, relevant for the era, which “spawned” instrumental concerto [19, P. 74]. Thus, it is appropriate to view instrumental concerto as a conceptual genre, a “representative” from era in which it appeared. It is characteristic, that in XX century Neo-Baroque was first and foremost aimed at this type of musical works.

We must note that these genre constants of instrumental concerto, as well as extramusical circumstances that conditioned them, are reflected in various ways in different types of concerto, including piano concerto¹. While G. Stahevich indicates the end of XVIII – 1st half of XIX century as a time when this genre was crystalized, he favours stylistic approach of research, which allows him to trace interactions in the works by various authors belonging to Classical or Romantic tendencies [22]. If we are to regard concerto for piano and orchestra in its invariant dimension, then its extramusical dominant is a constantly shifting concept of a human, which determined a choice of solo instrument, as well as a large number of piano concerti, and social demand for production, created by the composers or virtuoso performers.

We must note that the type of instrumental concerto for solo instrument and orchestra dates back to Baroque

era, when “discovery of world and human” [19, P. 32] happened, which falls in line with dialectical pair “singular – common”, which, in its turn, constitutes extramusical dimension of the model “soloist – orchestra”. But by the end of XVIII century “singular” acquired the significance of “personal” – this process can be conspicuously illustrated by W.A. Mozart’s operas. In the Romantic era, the higher level of hierarchy of sociocultural values has been occupied by a unique personality of human, who entered complicated relations with the world and who became the world himself. Piano concerto was a perfect solution for the task, which was to reflect multidimensionality of the personality itself and its relations with various extraneous phenomenon; and the history of concerto’s origin, dating back to J. S. Bach’s concerti, proves legitimacy of viewing a concept of human as a cornerstone of genre’s extramusical content. It becomes obvious that piano concerto owes its relevancy for artistic and listener’s attention to the very solo instrument for which it was created. Unprecedented sonic realm, created by piano, allowed to create multidimensional poly-timbral acoustic space, capable of matching just as rich timbre palette and acoustic volume of a symphony orchestra. Further elaboration of the instrument allowed to widen the area of possible orchestral devices, turning piano concerto into a “hero” of mass musical actions in large concert halls, the event revealing festive component of a genre.

History of Romantic piano concerto is connected to such sociocultural phenomenon as culture of virtuoso performance and ideal of virtuoso pianist, represented by it. A. Genkin characterizes aesthetic ideal of the “virtuoso era” as “pianness” of the performance, which is realized “through pianism”, and a player, who meets this criterion – as a pianist, capable “with the highest degree of mastership” of creating “aesthetically perfect world of kinetic and sonic plastique” [23, P. 137]. Considering enormous demand for the performances of virtuoso pianists, we can state that their activity exceeds just the performance, turning into significant event of sociocultural life and reflecting modern social need. At the same time, widespread interest in playing the piano caused its deep integration into everyday life, which, in its turn, stimulated creation of the works of virtuoso type as a “benchmark” for the mastership of the performer. According

¹ Currently there are two ways to name the works for solo instrument and orchestra: with the soloist being named first, or the orchestra. In the former case, as it is done by O. Burel, the first way is chosen, which, in our opinion, underlines cooperation, coordination, equality; in the latter case it is the orchestra that becomes a “protagonist” of concerto (refer to the name of the article by I. Ivanova [21]). There is a third way to write a “name” of the work: with accenting the leading position of the soloist (for solo instrument and orchestra).

to A. Genkin, person's self-expression in this type of art was possible with a persona of "virtuoso artist" and had extravert orientation [24, P. 73].

As for concert dialogue-competition, a pianist's goal to incarnate personal reflection on the one hand, and growing complexity of orchestral parts, on the other hand, turned it into a place where symphonic-like conflict unfolds, and the opposition "personality – world" acquired tense dramatic character. Virtuosity as play and reflection as inner experience shaped semantic field of piano concerto in the period of its genre crystallization, which coincides with the essence of Romantic era. It won't be an overstatement to regard piano as a musical symbol of Romanticism and piano concerto as a way of its self-cognizance.

Conclusions

Genre structure of piano concerto, as well as of any other genre, lies on intersection of musical and extramusical. Dialogue, present both in the genre and its name, is expressed through interaction of orchestral parts, instrumental solo and ensemble groups, and models universal principles of human thought, sociocultural relations and duality of the world.

Certain historical forms in which these relations were embodied, on the basis of Venetian life of XVII – 1st half of XVIII century, constituted extramusical layer of instrumental concerto's content, as in this period a concerto reached a stage of genre crystallization, and Venetian A. Vivaldi played a significant role in this process. Thus, play and festivity become core features of instrumental concerto.

Being the first type of orchestral work crystallized in the Modern period of European history, instrumental concerto became an expression of the era which created it, as it accumulated and generalized with musical devices the principles of thinking and phenomena typical for this age, thus concerto acquired the significance of conceptual genre.

As the instrumental concerto had historical development, it separated into different types, with each of them causing re-accentuation and reconsideration of concerto's invariant traits; this process was conditioned by the shifts in artistic thought and self-cognizance of cultural eras, as well as by stylistic and organological factors.

Piano concerto is an example of self-determination of instrumental concerto, as it became a result of interaction between musical and extramusical phenomena of Romanticism.

References

1. Aranovsky M. Struktura muzykal'nogo zhanra i sovremennaja situacija v muzyke (Structure of musical genre and current situation in music), – Moscow: Muzykal'nyj sovremennik, – No. 6. 1987. – P. 5–45. (in Russian).
2. Antonova E. Rol' dialoga v ispolnitel'skoj situacii instrumental'nogo koncerta (Role of dialogue in a performative situation of instrumental concerto), Problemy muzykal'nogo ispolnitel'stva, – Kiev: KGK, 1989. – P. 43–57. (in Russian).
3. Asaf'ev B. Kniga o Stravinskom (Book about Stravinsky), – Leningrad: Muzyka, 1977. – 208 p. (in Russian).
4. Braginskaja N. A. Neoklassicheskie koncerty Stravinskogo (Neo-Classical concertos by I. Stravinsky), – Saint-Petersburg: SPB State conservatory, 2005. – 97 p. (in Russian).
5. Lobanova M. Koncertnye principy D. Shostakovicha v svete problem sovremennoj dialogistiki (Concerto principles of D. Shostakovich in the light of the problems of modern dialogistics), Problemy muzykal'noj nauki, – Moscow: Sovetskij Kompozitor, – No. 6. 1985. – P. 110–129. (in Russian).
6. Sohor A. Jesteticheskaja priroda zhanra v muzyke (Aesthetical nature of genre in music), – Moscow: Muzyka, 1968. – 104 p. (in Russian).
7. Sohor A. Teorija muzykal'nyh zhanrov: zadachi i perspektivy (Music genres theory: tasks and perspectives). Teoreticheskie problemy muzykal'nyh form i zhanrov, – Moscow: Muzyka, 1971. – P. 292-308. (in Russian).
8. Nazajkinskij E. V. Stil' i zhanr v muzyke (Style and genre in music), – Moscow: Gumanit. izd. centr VLADOS, 2003. – 248 p. (in Russian).
9. Cuker A. Jestetiko-teoreticheskie voprosy muzykal'nyh zhanrov v rabotah A. N. Sohana: sorok let spustja (Aesthetically-theoretical problems of musical genres in the works by A. N. Sokhor: 40 years later), Aspekti istorichnogo muzikoznavstva - V: Muzika u spivdružnosti mistectv ta filosofov'ko-estetichna dumka, – Kharkiv: KHNUM imeni I. P. Kotljarevs'kogo, 2012. – P. 14 - 29. (in Russian).
10. Mokul'skij S. Istorija zapadnoevropejskogo teatra (History of Western-European theatre). – Moscow: Gos. nauch.-issled. in-t iskusstvoznaniya, 1936. – Vol. 1. – 552 p. (in Russian).

11. Roshhenko (Aver'janova) E. Princip concertato i ego rol' v favola in musica Klaudio Monteverdi «Orfej» (Concertato principle and its role in favola in musica by C. Monteverdi "Orfeo"), *Nauk. visnik NMAU im. P.I. Chajkovs'kogo. Suchasnij opernij teatr i problemi operoznavstva*, – Kyiv: NMAU im. P. I. Chajkovs'kogo, 2010. – No. 89. – P. 415 - 429. (in Russian).
12. Zharkova V. Dva vzgljada na «prazdnichnoe» v muzykal'noj praktike XVII veka (Two views in "festive" in musical practice of XVII century), *Kiivs'ke muzikoznavstvo. Kul'turologija ta mistectvo*, – Kyiv: NMAU im. P. I. Chajkovs'kogo; KUM im. R. M. Gliera, 2012. – No. 41. – P. 19-28. (in Russian).
13. Mizitova A. Smyslovyje obertony Koncerta dlja skriпки s orkestrom Jedisona Denisova (Overtones of meaning in E. Denisov's Concerto vor violin and orchestra), *Kiivs'ke muzikoznavstvo. Kul'tura ta mistectvoznnavstva*, – Kiiv: NMAU im. P. I. Chajkovs'kogo, KDVMU im. R. M. Gliera, – No. 15. 2004. – P. 186-194. (in Russian).
14. Barb'e P. Venecija Vival'di. Muzyka i prazdniki jepohi barokko / per. s franc. Eleny Rabinovich (Music and feasts of Baroque epoch / tr. From French by Elena Rabinovich), – Saint-Petersburg: Izd-vo Ivana Limbaha, 2009. – 280 p. (in Russian).
15. Emcova O. M. Iskusstvo razvlekat' publiku: starinnyj venecianskij recept (Art of public entertainment: old Venetian recipe), *Razvlechenie i iskusstvo*, – Saint-Petersburg: Aletejja, 2008. – P. 138-153. (in Russian).
16. Zaharov A. V. Ot Homo Ludens k Homo Entertaing: social'naja antropologija razvlechenija (From Homo Ludens to Homo Entertaing: social anthropology of entertainment), *Razvlechenie i iskusstvo*, – Saint-Petersburg: Aletejja, 2008. – P. 28–55. (in Russian).
17. Nazajkinskij E. V. Logika muzykal'noj kompozicii (Logics of musical composition). – Moscow: Muzyka, 1982. – 318 p. (in Russian).
18. Bila K. S. Zhanrovo-stil'ova model' instrumental'nogo koncertu ta konceputatni zasadi kompozitors'koi interpretacii (na prikladi tvoriv L. M. Koloduba) (Genre-stylistic model of instrumental concerto and conceptual premises of compositional interpretation (on example of works by L. M. Kolodub)), Kyiv - Nizhin: Vidavec' PP Lisenko M. M., 2011. – 140 p. (in Ukrainian).
19. Lobanova M. Zapadnoevropejskoe muzykal'noe barokko: problemy estetiki i pojetiki (Western-European musical Baroque: problems of aesthetics and poetics), – Moscow: Muzyka, 1994. – 320 p. (in Russian).
20. Burel' A. V. O Gabrizhe P'erne i ego fortepianno-orkestrovyh sochinenijah (On Gabriel Pierné and his compositions for piano and orchestra). *Aspekti istorichnogo muzikoznavstva*, – Kharkiv, HNUM imeni I. P. Kotljarevs'kogo, – No. XVI. 2019. – P. 170-189. (in Russian).
21. Ivanova I. L. «Ispoved'» syna veka (koncert dlja orkestra s solirujushhim al'tom Antona Lubchenko) ("The Confession" of a Child of the Century (Concerto for orchestra with solo viola by Anton Lubchenko), *Aspekti istorichnogo muzikoznavstva*, – Kharkiv, HNUM imeni I. P. Kotljarevs'kogo, – No. XVI. 2019. – P. 259-280. (in Russian).
22. Stahevich G. O. Fortepiannij koncert XVIII - XIX stolitt': stil'ovi transformacii zhanru (Piano concerto of XVIII –XIX centuries: stylistic transformations of genre), *Molodij vchenij*, – Kyiv, – (58). – No. 6. 2018. – P. 87–91. (in Ukrainian).
23. Genkin A. Jesteticheskie osnovy «chistogo» pianizma v jetjudah i uprazhnenijah Karla Cherni (Aesthetical premises of "pure" pianism in etudes and exercises by C. Czerny), – Kharkiv: Machulin, 2019. – 304 p. (in Russian).
24. Genkin A. Osoblivosti pianizmu v etjudah i vpravah Karla Cherni (Specifics of pianism in etudes and exercises by C. Czerny), – Kharkiv: Machulin, 2020. – 248 p. (in Ukrainian).

Information about the author

Denys Vladislavovich Kashuba, Postgraduate student of the Department of Interpretology and Analysis of Music, Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Art
 Address: 61000, Kharkiv, Ukraine, Constitution Square 11/13
 E-mail: denyskashuba93@gmail.com; Tel.: +380-669-25-90-30
 ORCID: 0000-0002-9438-2200

КАШУБА Д. В.¹¹ Харківський національний університет мистецтв імені І.П.Котляревського, Харків, Україна

МУЗИЧНЕ ТА ПОЗАМУЗИЧНЕ У ЖАНРОВІЙ СТРУКТУРІ ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО КОНЦЕРТУ

Анотація

Розглядаються складові жанрової структури інструментального концерту, що становлять позамузичний план його змісту. Відмічається варіативність значень виявлених позамузичних факторів та форм їх втілення у різних жанрових різновидах концерту. Робиться висновок про концептуальні можливості інструментального концерту як художнього узагальнення типологічних властивостей конкретної історичної епохи та універсальних логічних принципів мислення.

Ціль: осмислення деяких ключових властивостей інструментального концерту, як художнього узагальнення засобами музичного мистецтва загальнологічних принципів мислення, типових та конкретно-історичних соціокультурних відносин.

Методи: спостереження, систематизації, порівняння, узагальнення, а також соціологічний та історичний методи.

Результати: визначено позамузичні складові ключових властивостей інструментального концерту; встановлено, що ці складові мають різнорівневий характер, охоплюючи універсальні загальнологічні засади та їх реалізацію у над-історичному часопросторі, локальні особливості соціокультурних обставин, в яких відбувалася кристалізація аналізованого жанру, а також парадигмальні основи конкретно-історичної епохи, що створила умови для його формування; сформульоване питання про специфіку втілення позамузичних та музичних складових інструментального концерту у його жанрових різновидах; дане положення апробується на прикладі фортепіанного концерту як типу твору, сформованого в останній третині XVIII - XIX століття.

Наукова новизна: у статті здійснено спробу осмислення інструментального концерту як узагальнення засобів музичного мистецтва багаторівневого позамузичного змісту, завдяки чому він може розглядатися як концептуальний жанр, що має загальнозначущий зміст.

Практична значимість: запропонований у статті дослідницький підхід до інструментального концерту, висунуті у ній наукові положення та зроблені висновки можуть використовуватися у музикознавчій та академічній практиці у зв'язку із загальними проблемами музичних жанрів та їхньої історичної еволюції

Ключові слова: позамузичне, музичне, інструментальний концерт, діалог, гра, святковість, бароко, романтизм.

Інформація про автора

Кашуба Денис Владиславович, аспірант кафедри інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського
Адреса: 61000, Харків, Україна, площа Конституції 11/13
E-mail: denyskashuba93@gmail.com; Тел.: +380-669-25-90-30
ORCID: 0000-0002-9438-2200

Ye. P. KEMENCHEDGY¹

¹ Kharkiv State Academy of Culture Kharkiv, Ukraine

ART PROJECT “COMPOSERS OF ZAPORIZHZHIA INVITE...” AS A FACTOR OF THE MODERN MUSICAL LIFE OF THE REGION

Abstract.

Objective: to define the essence of the art project “Composers of Zaporizhzhia invite...” and its role in the development of the musical art of the Zaporizhzhia region in the beginning of the XXI century.

Methods: historical, culturological, system, archival documentation science, source studies, genre analysis, style analysis.

Results: This article reveals the essence of the art project “Composers of Zaporizhzhia invite...”. The history of creation and functioning of this art event on the territory of the modern Zaporizhzhia region is uncovered. The article outlines the main factors that influenced the process of formation and development of this artistic project, substantiates its role in the musical life of the Zaporizhzhia region as an important component of Ukraine’s musical culture, and characterizes the artistic achievements of Zaporizhzhia composers and performers. A retrospective overview of the concert programs of the “Composers of Zaporizhzhia invite...” art project of various years is made.

The scientific novelty: this article is the first exploration devoted to the coverage of modern processes in the musical art of Zaporizhzhia, especially the formation and development of the art project-festival “Composers of Zaporizhzhia invite...”.

The practical significance: The main results and conclusions of the study can be used in further research in the field of music regionalistyc, especially about the musical life of the Zaporizhzhia region, as well as in music-educational and pedagogical practice (in lecture courses “History of Ukrainian music”, “Music of XX–XXI centuries” etc.).

Keywords: Zaporizhzhia music art, art project, Zaporizhzhia composers, National Union of Composers of Ukraine, concert, philharmonic.

For citation: Ye. P. Kemenchedgy. Art Project “Composers of Zaporizhzhia Invite...” As a factor of the Modern Musical Life of the Region // European Journal of Arts, 2021, №4. – C. 40–46. DOI: <https://doi.org/10.29013/EJA-21-4-40-46>

Introduction

The historical origin of music festivals dates back in a way to the ancient Delphic Games. Later in the Middle Ages these phenomena acquired their competitive qualities. As for nowadays, it is worth underlining the importance of music festivals as special artistic events that carry out the functions of sociocultural, artistic and ethical, educational, disciplinary and other courses of liberal development. That is what the art project “Composers of Zaporizhzhia invite...” is, which in recent years has become a sort of a calling card of the modern musical life of the Zaporizhzhia region.

This aim of this article is to define the essence of the art project “Composers of Zaporizhzhia invite...”

and its role in the development of the musical art of the Zaporizhzhia region in the beginning of the XXI century.

The review of modern research and publications.

One of the most important tendencies of modern art history is musical regionalism, which is gaining particular relevance in the Ukrainian scientific estimation in the last ten years. The problems associated with the history and specifics of musical culture of the Zaporizhzhia region have found a clear reflection foremost in the extensive fundamental scientific works of T. Martyniuk [7]. Among the few other researches on the musical art of Zaporizhzhia, we would like to mention the works of O. Antonenko [1], D. Shkalenko [2], O. Bezhenar [2], and S. Grushkina [6]. However, the contemporary de-

velopment of musical art in Zaporizhzhia, marked by the presence of ambitious art projects and festivals (the brightest of which is “Composers of Zaporizhzhia invite...”), is still little researched and requires intensive study. This is the reason for **the relevance and scientific novelty of the proposed article**, which is actually the first publication devoted to the examination of this issue.

It should be addressed that many contemporary scientists pay attention to the research of historical and phenomenological specifics of festivals (including musical ones) as special cultural phenomena. Thus, O. Yakovlev, researching the obstacles of cultural landscape, underlines the significant role of musical art projects themselves [12]. The documentary evidence of the well-known researcher of musical culture of the Zaporizhzhia region T. Martiniuk about artistic choir events held by the Mennonites in the present Zaporizhzhia region in the 19th century [7] prove that creative projects associated with the demonstration of achievements in musical art have a long tradition in the region. At the beginning of the XXI century, the festival movement is gaining prime in Ukraine, including at the regional level. In the Zaporizhzhia region this cultural trend is primarily represented by the artistic imprint “Composers of Zaporizhzhia invite...”, which has become a distinctive introduction to the city’s current musical art scene.

Research results

The process of formation of the first composers’ organizations on the territory of Zaporizhzhia began in the early 60s in XX century, when local composers joined in a local amateur group, headed by a member of the Union of Soviet Composers A. Nosik. (This organization still exists today and includes more than 60 amateur composers, who are now headed by L. Zhulyeva). At the same time, in the twentieth century professional composers of Zaporizhzhia did not have their own regional representation in the Union of Composers of Ukraine, entering first to its Donetsk and later the Dnipropetrovsk branch. Only at the beginning of the XXI century, namely on the December 13, 2012, an independent creative organization of composers (the Zaporizhzhia Regional Department of the National Union of Composers of Ukraine) was founded in Zaporizhzhia. This Department was headed by Natalia Boyeva, Honored Artist of Ukraine. And it was on her initiative, actively supported by many famous musicians – composers and performers – was created an ambitious art project “Composers of Zaporizhzhia invite...” – a bright festival of contemporary music, which

opened new horizons of cultural life of the city and region. In a very short time, this art festival, which takes place every year, has become traditional and popular in Zaporizhzhia.

Although the Zaporizhzhia department of the Union of Composers of Ukraine includes only seven masters (Natalia Boyeva, Mykola Popov, Dmitro Savenko, Hanna Khazova, Valery Kolyadyuk, Vadim Simonov, Olga Popova), which is quite small in comparison with numbers of other regional representations of the Union, the high artistry of the Zaporizhzhia composers, who make a significant contribution to the development of modern Ukrainian academic music, is worthy of particular attention.

The art project “Composers of Zaporizhzhia invite...” began in the cultural space of Zaporizhzhia in April 2013, when the concert presentation of the Zaporizhzhia department of the National Union of Composers of Ukraine took place in the concert hall of the Zaporizhzhia Musical College. The concert was attended by leading creative teams of the Zaporizhzhia Musical College (Chamber Orchestra “Concertino”, choir “Zaporizhzhia”, quintet “Mystery”) and the soloists: S. Remzhina (soprano), I. Turchaninova (piano), Y. Revutsky (violin), V. Limarchenko (saxophone), O. Kotsur (piano).

A year later, on 16 April 2014, the creative evening “Composers of Zaporizhzhia invite...” took place at the M. I. Glinka Concert Hall of the Zaporizhzhia Regional Philharmonic – the main concert hall of the city. This artistic event, dedicated to the 200th anniversary of Taras Shevchenko birthday, opened a new chapter in cooperation of Zaporizhzhia city authorities with the musical community of the city. The program for this concert included a premiere performance of several works by composers from Zaporizhzhia – the head of the Zaporizhzhia department of the Union of Composers of Ukraine, the Honored Artist of Ukraine Natalia Boyeva, the laureates of international contests Dmitry Savenko and Hanna Khazova, as well as other Ukrainian composers – the Honored Artist of Ukraine Yuri Shevchenko (Kyiv) and the master of music Vasil Medvid’ (Boston, USA).

N. Boyeva’s artistry was represented by the vocal and symphonic work “Bondarivna” (based on the words of the Ukrainian folk ballad and poems by the Ukrainian poet of the “Shot Renaissance” Mark Voronoi), the poem “Bandura player, grey eagle” (based on lyrics by T. Shevchenko), as well as the Overture “Ascension” of the Organ and Symphony Orchestra (2013), dedicated to the soloist of the Academic Symphony Orchestra of

Zaporizhzhia Philharmonic, laureate of international competition Ilona Turchaninova. This work, in the words of the author herself, talks about the ascension of a man through the blackthorns of being to spiritual purification [11]. V. Medvid' (a guest from Boston, USA) submitted his novel "Autumn in New England", created in 2011 and dedicated to the author's wife Tetyana Medvid', for the consideration of the Zaporizhzhia public. Sound and audiovisual effects, which the author uses, contribute to reflect the image of the autumn of the human being, reunion of people with themselves at the time of summing up the past years. The philosophical inner dialogue of a man, reproduced in the sound of the symphony orchestra, leads gradually to the recognition of the sense of life, regaining the lost harmony with oneself and the world.

This evening was the first opportunity for Zaporizhzhia audience to hear three works by Yuri Shevchenko, the Honored Artist of Ukraine, laureate of the M. Lyсенko and M. Verikivsky prizes and a multiple recipient of the "Kyiv Pectoral" Award. For the first time in Zaporizhzhia a symphonic work "The Shumka-Hopak" (2008) was performed, in which the composer boldly combines Ukrainian folk melodies and modern challenges. (The world premiere of this work, written at the request of the Canadian dance ensemble "Shumka", was held in Canada at a gala concert, dedicated to the 50th anniversary of the ensemble). The paraphrase-buffo "What a night" is an orchestral miniature based on music from the ballet "Buratino and the magical violin" by Yury Shevchenko. "Tango", which was originally created by the author for the show of the Lesya Ukrainka National Theatre of the Russian Drama "Revenge in Italian", gained another life as a self-dependent musical work.

The concert also included the "Three Fantastic Dances" for marimba and orchestra (2012) and the romance miniature "Waiting" for female voice and orchestra (1988, second edition in 2014) by a well-known Zaporizhzhia composer D. Savenko. "Three Fantastic Dances" for marimba and orchestra is dedicated by the author to Vitaly Solomyanchuk, a talented soloist of the symphony orchestra of the Zaporizhzhia Philharmonic. By skillfully combining the African timbre of the marimba with Irish dance motives and rhythms, the musician creates a colorful palette for the orchestral sound of the work, brilliantly conveying the emotional sense of celebration of life, made up of different aspects of joy and sadness, leading us into a world of dreamlike sunny and fantastic dreams. Romance-miniature by D. Savenko "Waiting" is

notable for its significant "theatricality" and high validity of the poetic text. The message of the work is greatly revealed through the extensive use of melo-declamation and specific verbal techniques (most notably the performance of the vocal part "patois").

The creative expression of the Zaporizhzhia composer H. Khazova was presented in the artistic project by the vocal cycle "Night... Life... Love..." for soprano and symphony orchestra, based on lyrics by Sergiy Dunya. Created as a hymn of the night, the work moves from the revelation of personal emotions of people to its climax, which emphasizes the intimate and always relevant idea: "Life and love – that is what is needed for happiness!". The premiere of the vocal cycle, which took place on the very borders of this artistic project, clearly demonstrated the universalism of Hanna Khazova's creative personality, who appeared at the same time as the author of the work and a solo vocalist. (Describing the creative path of the young artist, N. Boyeva said: "I consider H. Khazova's work to be among the avant-garde of current Ukrainian music. Any work is both moving and highly professional both in its conception and in its interpretation" [8].

The creative get-together "Composers of Zaporizhzhia invite...", which laid a solid foundation for the further artistic project in 2014, owing to the friendly and fruitful cooperation of composers and performers, including the Zaporizhzhia Philharmonic Orchestra and its principal conductor, People's Artist of Ukraine Vyacheslav Redya, Honored Artist of Ukraine Vitaly Solomyanchuk (marimba), international contest laureate Ilona Turchaninova (organ), Svetlana Remzhina (soprano), Honored Artist of Ukraine Valentina Kostash, soloists of the Dnipropetrovsk Opera and Ballet Theatre, international contest laureates Volodymyr Mashlyuk (baritone) and Vlad Galichenko (violin). It was then that the artistic project "Composers of Zaporizhzhia invite...", created jointly by the Zaporizhzhia branch of the Ukrainian Composers Union and the Academic Symphony Orchestra of the Zaporizhzhia Philharmonic led by V. Redya, acquired the bright features of the festival of contemporary Ukrainian music.

Next year, to the traditional concert "Composers of Zaporizhzhia invite...", along with Zaporizhzhia composers (N. Boyeva, D. Savenko, H. Khazova, as well as young authors, laureates of international contests Bohdan Reshetilov and Andriy Zimenko), guests from Kyiv and Chernihiv – People's Artist of Ukraine Oleksandr Kostin and Honored Artist of Ukraine Yuri Shevchenko were in-

vited. In 2015, a concert program was presented to music admirers, featuring a combination of the schools of composition of the East and the Centre of Ukraine, represented by the authors of different age groups. Thus, the Honored Artists of Ukraine N. Boyeva, Y. Shevchenko and Professor O. Kostin are graduates of the composition school of the People's Artist of the Soviet Union and Ukraine Andriy Shtogarenko (1902–1992) – a former Kharkiv resident, most of whose creative life is closely connected with Kiev. Artistic principles of this Maitre were reflected in the creation of his alumnuses, whose musical language, according to N. Boyeva, “differs in the academic direction of figurative and formative features of thinking” [4]. In turn, D. Savenko and H. Khazova graduated from the Donetsk Conservatoire (class of Professor Oleksandr Rudyansky).

The program of the concert “Composers of Zaporizhzhia invite...” was composed of various genres: piano concerts with the orchestra by N. Boyeva (soloist – Honored Artist of Ukraine I. Turchaninova) and A. Zimenko (soloist – author), the program symphonic works by O. Kostin (the Suite from the ballet “Demon”, Y. Shevchenko (the Suite from the ballet “Buratino and the magic violin”, B. Reshetilov (“Essay”). Vocal opuses of different creative tendencies and searches for new intonation sources by H. Khazova (romance “Dream”) and D. Savenko (vocal miniature “Waiting”) were presented by the soloist from the Zaporizhzhia V. G. Magar Academic Musical Drama Theatre S. Remzhina.

The year 2016 was not less fruitful for the Zaporizhzhia composers, when a bright concert program with premieres of works by the Honored Artist of Ukraine N. Boyeva (“Two Ivan Franko’s poems”, new editions of “The Elegy” for Viola on the theme of a song “What a moonlit night” and the “Dumka” for bandura, soprano and symphony orchestra), Honored Artist of Ukraine D. Savenko (Concert for soprano-saxophone, organ, harpsichord and strings), H. Khazova (“Spring Carols” and romance “Wandering the streets”) was waiting for the admirers of the art project. In general, the program of the concert, which included, along with works by Zaporizhzhia artists, musical gifts from the guests of the project – first and foremost a well-known O. Kostin (Kyiv), – “embodies the colorful colors of Ukrainian music, inspired by the spring awakening of nature” [4]. The meeting with the works of Ivan Taranenko, who works in various styles (intellectually grained serious music, jazz, pop-music), also proved to be fascinating. His creativity has a remarkable dedication and willingness to share the

intimate. Honored Artists of Ukraine Oleksandr Rukomoinikov (saxophone, Kyiv), Olga Bezhenar (bandura), Inna Gapon (soprano), as well as Igor Gorsky (viola) and Oleksandr Filippov (tenor) took part in the concert.

During the warm spring days of 2017, Zaporizhzhia admirers of sophisticated art for the third year in a row enjoyed the creative report by the Zaporizhzhia branch of the National Union of Composers of Ukraine alongside with the Philharmonic Academic Symphony Orchestra. According to the words of People's Artist of Ukraine V. Redya, “The main purpose of the concerts is to enable our composers to demonstrate their creativity to their countrymen. To hear your own opus is a great stimulus for the author. Creating their work, they are always convinced that it will be performed. And for the orchestra’s artists and myself personally, it is also an opportunity to discover something new. It is very important that the new music gets a chance for life. It’s not an easy job, but I’m glad the orchestra is approaching it with understanding and great enthusiasm” [8].

The program was started with new compositions by N. Boyeva – “Two beautiful romances” on the poems of Ivan Franko (“Christ and the Cross”, “The red guelder rose”), which were performed by the Honored Artist of Ukraine I. Gapon. Another highlight of the creative report became “The Elegy” linked to a Ukrainian folk song “What a moonlit night” for viola and symphony orchestra with a brilliant solo by Ilya Gorsky (viola). Listeners also got a chance to hear the new work of Honored Artist of Ukraine Mykola Popov on the poem by Peter Vyazemsky “Love. Pray. Sing. The Holy Path of the Soul...” in a graceful execution by the Women’s choir of the Zaporizhzhia Musical College (conductor – Kateryna Sknar). Two works by H. Khazova were greeted with much acclaim – the romance “I walking along the street” (soloist – O. Filippov) and “Spring Carols” for bandura and symphony orchestra (soloist – the artistic director of the Zaporizhzhia Philharmonic, Honored Artist of Ukraine O. Bezhenar). According to words of this bandura-player, “Today there’s no one in particular among composers who creates works for bandura or orchestra. For me this was a very precious opportunity to demonstrate the work of H. Khazova. This experience is unforgettable for me!” [3]. The other part of the creative report began with a performance of the composer and pianist I. Taranenko, whose artistic activity is known far beyond the borders of Ukraine. The musician works in various styles and ways, and in recent years his work has been dominated by the

fusion style. The concert was concluded with the newly composed Concert for piano and orchestra by Dmitry Savenko, the Honored Artist of Ukraine. According to the words of the author himself: “This music is about time and people” [4]. The work was written especially for the Kyiv-based pianist Valentin Rukomoinikov (the son of the famous saxophonist O. Rukomoinikov), a long-time friend of D. Savenko, together with whom the composer has carried out a number of joint creative projects.

The following year, the project “Composers of Zaporizhzhia invite...” was even more impressive. The sixth get-together entitled “The Artistic Impreza” took place on 23rd of November 2018 on the stage of the M. I. Glinka Concert Hall of the Zaporizhzhia Regional Philharmonic. The program of the great and lively symphonic concert included premieres of new instrumental, orchestral, vocal and choral works by Zaporizhzhia composers. The evening included the first the Violin concert by N. Boyeva (solo by Bogdana Pivnenko, Honored Artist of Ukraine, Kyiv), and the “The memorial mass” for the mixed choir, soloists and symphony orchestra by M. Popov (performed by the laureate of the international and all-Ukrainian contests choir “Zaporizhzhia” of the Zaporizhzhia Musical College, conducted by O. Bratzeva). Works by H. Khazova – “Miserere mei Deus” for violin and orchestra (soloist Volodymyr Galichenko) and two romances (“Dream”, words by O. Makoviy, and “Go, daughter”, words by B. Lepkyi) based on Ukrainian poets’ poems (sung by Julia Yaksa, soloist of the Zaporizhzhia Philharmonic) – also sounded for the first time. With regard to the last work, we would like to emphasize that, according to the author’s words, “the dramatic and expressive music of this work raises the topic of the inner and the environmental world” [14]. Zaporizhzhia music admirers have also discovered the lively symphonic miniatures by D. Savenko (“In the tavern”, “Adagio”) and V. Koliadyuk (Diptych for the Orchestra, “Dialogue” and “Dance of the Marionettes”), which were performed by the Academic Symphony Orchestra (conducted by V. Redya). All of the works, that sounded at the concert, relate to the high level of skill and creative thinking of Zaporizhzhia composers and performers.

Along with the works of Zaporizhzhia authors, the evening featured the Concert for cello and orchestra “Interaction” by a famous Kyiv composer and performer, soloist of the National Ensemble “Kyiv Camerata” and ensembles “New Music in Ukraine” and “Gulfstream”, laureate of the composer prizes named after L. Revutsky (2003) and B. Ly-

atoshynsky (2012), Zoltan Almashi. The three-part work (“Water flows into the blue sea, but does not flow”, “Self-Involvement”, “Canzona”) was performed by the author.

The next concert “Composers of Zaporizhzhia invite... The premieres of the season”, which took place in 2019, was dedicated to the 80th anniversary of the Zaporizhzhia region. The program included works of Honored Artists of Ukraine N. Boyeva, M. Popov, D. Savenko and laureates of international contests H. Khazova and V. Koliadyuk. Traditionally, guests were invited to the musical feast, and this time they were the composer and violinist, Honored Artist of Ukraine, laureate of international composer competitions in Germany and the United States, a member of the French associations of the composers (“SACEM”) and of the musical performers (“SPEDIDAM”), winner of the American Honorable Prize Oleksandr Gonobolin (Kherson) and the saxophonist, Honored Artist of Ukraine O. Rukomoinikov (Kyiv). The high professional level was demonstrated by Zaporizhzhia performers – the Academic Symphony Orchestra of the Philharmonic, directed by V. Redya, the choir “Zaporizhzhia”, the People’s Artist of Ukraine I. Gapon, the Philharmonic soloists Y. Yaksa, M. Kvitkov, T. Lavrik and T. Kovalevsky.

During some years of its existence, the art project “Composers of Zaporizhzhia invite...” has not only become an integral part of the musical life of the city, but has also gained considerable popularity and wide recognition far beyond its borders. Also quite proper is the statement of N. Boyeva about that: « “Artistic Impreza” performed by composers from Zaporizhzhia, beginning this year, has acquired the status of an all-Ukraine event. This means that a little star on the map of musical life in Ukraine has a chance to shine brightly and motivationally!» [14]

Unfortunately, the further development of the “Composers of Zaporizhzhia invite...” project was halted in 2020–2021 due to the COVID-19 pandemic and the quarantine measures it caused. At the same time, talented Zaporizhzhia artists – composers and performers – actively continue their creative deals and there is no doubt that at the approaching moment their artistic accomplishments will be presented to the Zaporizhzhia music community and the whole Ukraine, and this parade of creativity will be renewed numerous times.

Conclusions

The art project “Composers of Zaporizhzhia invite...” is an annual public creative report by masters – members of the Zaporizhzhia Regional Branch of the National Union of Composers of Ukraine. By its very

nature, the project is close to the specifics of the Festival of Contemporary Music. The concert is often held in close cooperation with famous musicians (composers and performers) from other regions of Ukraine, giving audiences in Zaporizhzhia the chance to experience the latest achievements of Ukrainian music art.

The main factor contributing to the success of the project was the close and creative cooperation of Zaporizhzhia composers with the best musicians from the city (the Academic Symphony Orchestra of the Regional Philharmonic, led by V. Redya, soloists of the Philharmonic and the Musical Drama Theatre, Musical College teachers, etc.). This article outlines the nature of the creative achievements of Zaporizhzhia composers and performers involved in the “Artistic Impreza”.

Nowadays, the project “Composers of Zaporizhzhia invite ...” is an important factor in the intensive development of musical art in the Zaporizhzhia region, inspiring the improvement of the region’s musical life. Thanks to the festival, local composers and performers will demonstrate their achievements in the context of the development of contemporary academic Ukrainian music.

Nowadays, the project “Composers of Zaporizhzhia invite ...” is an important factor in the intensive development of musical art in the Zaporizhzhia region, inspiring the improvement of the region’s musical life. Thanks to the festival, local composers and performers will demonstrate their achievements in the context of the development of contemporary academic Ukrainian music.

References

1. Antonenko O. M. Festival movement as a factor of the musical culture’s development of Zaporizhzhia region of the period of Ukraine’s independence. // *Relevant problems of history, theory and practice of belles-lettres: col. scien. work.* – Kyiv, – No. 35. 2015. – P. 133–142. (in Ukrainian).
2. Bezhenar O., Shkolenko D. History of the Zaporizhzhia Regional Philharmonic (1939–2017). – Zaporizhzhia, 2017. – 126 p. (in Ukrainian).
3. Boyeva N. NUCU “Composers of Zaporizhzhia invite ...”. – Zaporizhzhia, 2018. – 52 p. (in Ukrainian).
4. But V. “Premieres of the season” of composers of Zaporizhzhia // *Evening Zaporizhzhia*. 2019. – Dec. 5. (in Ukrainian).
5. Cultural and artistic events 15 to 21 April. 2013 // Zaporizhzhia Regional State Administration: state sites of Ukraine, 2013. URL: <http://www.zoda.gov.ua/news/19060/kulturno-mistetski-zahodi-z-15-po-21/> (in Ukrainian).
6. Grushkina S. V. Genre-species specificity of the arts of the Zaporizhzhia Azov region in the cultural space of the region (last third of the XX – beginning of the XXI cen.): thesis ... cand. of Art Criticism / B. Khmelnytsky Melitopol State University. – Melitopol, 2016. – 260 p. (in Ukrainian).
7. Martyniuk T. V. Historical and theoretical aspects of geographical and socio-cultural factors correlation in the phenomenon of regional musical culture (on the example of the Northern Azov XIX–XX centuries): thesis ... Dr. of Art Criticism / P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. – Kyiv, 2003. – 525 p. (in Ukrainian).
8. National Union of Composers of Ukraine: official site. 2018. URL: <http://composersukraine.org/index.php?id=27> (in).
9. Piddubna O. They compose notes. 2014. URL: <http://sich.zp.ua/voni-skladayut-noti-do-melodiji> (in Ukrainian).
10. Program of the concert “Composers of Zaporizhzhia invite ...”: leaflet. / Department of Culture, Tourism of Nationalities and Religions of Zaporizhzhia Regional Administration. – Zaporizhzhia, 2013. – 6 p. (in Ukrainian).
11. Valik O. Constellation of talents of Zaporizhzhia composers // *Evening Zaporizhzhia*. 2017. – 11 May. (in Ukrainian).
12. Yakovlev O. V. Festival movement as a factor of integration and preservation of the national cultural landscape // *Bulletin of the National Academy of Management of Culture and Arts.* – No. 4. 2018. – P. 56–60. (in Ukrainian).
13. Zaporizhzhia Regional Philharmonic: website, 2018. URL: <https://www.filarmonic.zp.ua/news/item/408-kompozitori-Zaporizhzhia-zaproshuyut/> (in Ukrainian).
14. Zp-pravda.info: website, 2018. URL: <https://zp-pravda.info/2018/04/12/kompozytory-zaporizhzhia-zaproshuyut/> (in Ukrainian).
15. Zhulyeva L. V. Zaporizhzhia State Branch of Composers: inform. refer. – Zaporizhzhia, 2005. – 42 p. (in Ukrainian).

Information about the author

Yevgen Petrovich Kemenchedgy, post-graduate student of the Faculty of Music Art, Department of Theory and History of Music, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine

Address: 61160, Ukraine, Kharkiv, Miru Str. 82, 14A

E-mail: kemen2006@ukr.net; Tel.: +38 (066) 700-23-85

ORDIC: 0000-0001-9672-4086

КЕМЕНЧЕДЖИ Є. П.¹¹ *Харківська державна академія культури Харків, Україна*

МИСТЕЦЬКИЙ ПРОЕКТ «КОМПОЗИТОРИ ЗАПОРІЖЖЯ ЗАПРОШУЮТЬ...» ЯК ЧИННИК СУЧАСНОГО МУЗИЧНОГО ЖИТТЯ РЕГІОНУ

Анотація

У статті визначено специфіку масштабного мистецького проекту «Композитори Запоріжжя запрошують...». Розкрито історію створення та функціонування цього творчого заходу на теренах сучасного Запорізького регіону. Висвітлено основні фактори, що вплинули на процес формування та розвитку даного мистецького проекту, обґрунтовано його роль в музичному житті Запорізького регіону як важливої складової музичної культури України та охарактеризовано творчі здобутки запорізьких композиторів та виконавців. Здійснено ретроспективний огляд концертних програм мистецького проекту «Композитори Запоріжжя запрошують» різних років.

Ключові слова: музичне мистецтво Запоріжжя, мистецький проект, запорізькі композитори, Національна спілка композиторів України.

Інформація про автора

Кеменчеджи Євген Петрович, аспірант кафедри історії та теорії музики Харківської державної академії культури, Харків, Україна

Адреса: 61160, м. Харків, Україна, вул. 82, 14А

E-mail: kemen2006@ukr.net; Тел.: +38 (066) 700-23-85

ORDIC: 0000-0001-9672-4086

T. I. KYSELOVA¹¹ Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, Kharkiv, Ukraine

THE STAGES OF THE PERFORMANCE MODELING OF THE OPERA CHORAL SCENES (BASED ON THE OPERA “LA JUIVE” BY F. HALÉVY)

Abstract

The purpose of the study is to determine the stages of the performance modeling of the opera choral scenes based on the opera “La Juive” by F. Halévy.

The research methodology involves systematic, terminological, intonational, dramaturgical, structural and functional approaches as well as the method of genre analysis.

The scientific novelty lies in the fact that the stages of the performance modeling of the opera choral scenes are formulated and their semantic essence is revealed for the first time in Ukrainian art studies.

The conclusions summarize the results of the study and identify the stages of the performance modeling of the opera choral scenes which include: the cooperation of the choirmaster with the conductor and director to model the performance version of the opera; pre-rehearsal work of the choirmaster; the rehearsal work with the choir in the classroom; the demonstration of the opera choral scenes to the conductor; the staging phase; the dress rehearsal; the premiere as the final stage.

Keywords: opera; opera choir; choral scenes; performance modeling.

For citation: T. I. Kyselova. The stages of the Performance Modeling of the Opera Choral Scenes (Based on the Opera “La Juive” By F. Halévy) // European Journal of Arts, 2021, №4. – C. 47–52. DOI: <https://doi.org/10.29013/EJA-21-4-47-52>

Background. A genre of opera work as an artistic phenomenon influences its choral component. Depending on the chosen genre of opera, its choral component can be employed in dramaturgical development of the work (historically-heroic mass drama “Taras Bulba” by M. V. Lysenko), or in musically-scenic works of lyrical inclination, where the attention is usually focused on the relationship of enamoured characters, choral component bears multiple functions, such as background, commentator, support of protagonist etc. (Gounod’s “Faust”). In comic operas dramaturgical role of a choir is usually background, dynamical, which can be seen in active participation of choral component in development of certain lines of a plot (S. Hulak-Artemovsky’s lyrically-comic opera “A Zaporozhian Beyond the Danube”). Choral component is indispensable part of “opéra grande” genre, as it is characterized by monumentality, heroically-Romantic grandeur, dramaticism, lavish decorations, scenic effects. Examples of this genre include G. Meyerbeer’s “Les Hu-

guenots” and “Le prophète”. G. Rossini’s “William Tell” and F. Halévy’s “La Juive”. Operas of this genre were created using historical plots, they contained large-scale choral scenes, which were conducive to dramaturgical action, created dynamics, represented prayers etc.

While typology of choral component in opera has already become an object of research by O. Batovska, N. Belik-Zolotaryova and L. Butenko, analytical research on constituents used to create models of chorale fragments is not sufficient. There are special chapters of L. Butenko’s textbook devoted to productions of several operas. N. Belik-Zolotaryova’s dissertation regards specifics of work of opera choirmaster and opera choir singers, some problems of creating the production. But a special research on modelling of choral scenes in opera has not been conducted yet, which causes relevancy of this article. Thus, **relevancy of this article** lies in development of stages of performative modelling of choral scenes in opera on example of F. Halévy’s opera.

The **aim of the article** is to define the stages of performative modelling of choral scenes in opera on example of F. Halévy's *La Juive*.

The **object of research** is opera choir performance. The **subject of research** is defined as stages of performative modelling of choral scenes in opera on example of F. Halévy's *La Juive*.

The **methods of research** are found on application of systematic approach for cognizance of the process of modelling of choral scenes in opera; terminological analysis is used to study the content of the stages of modelling of choral scenes; intonationally-dramaturgical and structurally-functional methods are applied in order to determine dramaturgical role of choral component in F. Halévy's *La Juive*; contextual analysis is used to determine a role of choral component in dramaturgy of a whole; genre analysis is necessary to comprehend mutual connection between a genre of opera and functional significance of its choral component.

Material of research: vocal score of F. Halévy's opera *La Juive*, its productions made by Viennese State Opera (2003, conductor – Vjekoslav Šutej) and Saint-Petersburg Mussorgsky State Academic Opera and Ballet Theatre (Mikhailovsky Theatre, 2008, conductor – Peter Feranec).

Literature review. O. Batovska [2] devoted her research to analysis of dramaturgical role of choir in V. Hubarenko's operas, in which she created a classification of dramaturgical functions of choral components in opera, which she defined as: background, coloristic, representative, inner-emotional, active and dynamical; she also defined ten supplementary functions: statical, illustrative, illustrative-coloristic, background-representative, dynamically-coloristic, emotionally-coloristic, representative-dynamical, emotionally-active and active-dynamical. L. Butenko [7], who introduced the term "opera-choir performance" to scholarly usage, in homonymous textbook devotes his attention to definition of dramaturgical functions of choral component in operas, where he was co-director; and creates a typology, where the first type is a choir as a sonorous "background" for main dramatis personae, a choir defining tempo-rhythmical profile of the production; the second type is a commentator of the events; the third type is an active participant of the events or a protagonist; the fourth type reveals the essence of the protagonist, his thought, becomes his "inner voice"; the fifth type is a choir behind the stage, which is a theatrical device used since Ancient Greece. In his dissertation [7], the scholar studies the problems of tempo-rhythm of op-

era performance including choir. I. Beliaev [5] accentuates significance of inner dynamics of "crescendo" and development of conflict in choral scenes. The scholar emphasizes that for the authors of opera productions it is necessary to understand the significance of the choral layer, both of main and supplementary dramaturgical lines of an opera. Despite being separated one from another, notes I. Beliaev [5], choral scenes should not be regarded as isolated episodes, devoid of connections with preceding and future development of orchestral layer. N. Belik-Zolotaryova defines "opera-choir performance" as a synthetic type of performance, which "unites interpretation of artistic content of choral component of opera whole with dramatic action in the process of opera spectacle" [3, P. 8], and introduces to scholarly usage term "opera-choir suite" [3, P. 8], defining its two types, dissolved and concentrated.

Results and discussion. According to N. Belik-Zolotaryova [3], specifics of opera-choir performance lie in relative independence of opera choirmaster in performative modelling of choral scenes in an opera, as a general interpretation of an opera should be a product of collaboration between a conductor, a director, and a designer.

According to M. Aranovsky's conception, modelling is a systematic process of musical thinking, in which extramusical stimuli turn into musical content, in his words, "extramusical content becomes musical" [1, P. 124]. On the other hand, performative modelling is a search for a conception of the work and its incarnation with the means of musical expression. As an opera is a synthetic genre combining music, literature, visual arts and choreography, modelling of choral scenes requires creation of a system, constituted, according to N. Belik-Zolotaryova's definition, from interpretation of choral scenes of an opera by a choirmaster in a context of general performative conception of opera whole and from dramatic action.

The modelling of choral scenes in an opera is begun on an artistic council of a theatre, where an opera for future production is chosen. The members of an artistic council choose a new title according to such factors as presence or absence of singers who would perform main or secondary roles, material and technical possibilities. Another important factor is whether a repertoire of a theatre contains the works of a composer, whose opera is chosen to be produced. As he participates in a discussion, a choirmaster must fairly evaluate the capability of a choir which he manages. If the work is not familiar for a choirmaster, he must examine it beforehand, so his position is based on the knowledge of the music.

By performative capability of opera choir we mean its qualitative and quantitative characteristics. In order to produce large-scale choral scenes, to create such images as fanatical citizens in F. Halévy's *"La Juive"*, a choir must consist of at least 50–60 singers. And if we take into account that the composer indicates a separation of a choir into groups, this number must be increased even further. Obviously, one must take into account a size of an opera hall where a production will be made, as well as its acoustics. The qualitative characteristics of opera choir include the level of musical education of its singers, previous work experience, professional vocal voice and acting skills.

The next stage of modelling of a performative version lies in collaboration between a choirmaster and a conductor as they should discuss the general conception,agogics, articulation, dynamics, cuts. This results in beginning of the work on a performative version, which will be understood in the same way across the board.

Pre-rehearsal work of a choirmaster with a vocal score, which is a third stage of modelling, includes studying of composer's style, opera libretto, defining of dramaturgical functions of choral component, analysis of a structure of choral episodes, reveal of rhythmical, intonational, dynamical, ensemble difficulties of choir part.

A choirmaster meticulously studies choir part from a standpoint of organization of upcoming rehearsal process. It is important to familiarize both phrases of soloists and orchestral parts preceding entrances of the choir – and do so both with voice and memory. But a work of a choirmaster should not be reduced only to studying the choral episodes of an opera, as he must know a whole opera and regard a choir as an element in a general structure of the whole. As he knows a vocal score of the opera and has his own vision of the choral scenes, a choirmaster can begin his collaboration with a conductor, director and designer to create unified understanding, performative conception of new production. Collaboration with a director must be aimed at a discussion of tasks which a director will set for choir members as well as of miscenenes including a choir. If a composer indicates with his remark a usage of a choir behind a stage, it is necessary to discuss an exact placement of a choir. Collaboration with a dress designer must end in a creation of the costumes which will be comfortable and non-restrictive for choir members, which will allow them to achieve both acting and vocal objectives. These costumes must adequately reflect social status, age, time period of the persons,

which a choir singers will portray. Historical incongruity can be illustrated with a production of F. Halévy's *"La Juive"*, done in Mikhailovsky Theatre, where the action was transposed from 1414 to the XX century, the Nazi Germany. The director (Arnaud Bernard) stated that it was done in order to remind of the horrendous historical events, which should not be forgotten and the possibility of their recurrence in our era must be eradicated. But this approach does not reflect F. Halévy's idea: conflict between two religions, persecution of the Jews for their faith is changed to oppression of the Jews by the Nazis.

The next step of incarnation of performative-interpretational version of the opera is a beginning of the rehearsal work. A choir gets familiar with a content and choral scenes of the opera on a general rehearsal, although in some cases a work can begin straight from group rehearsals. In this case principal choirmaster conveys his vision of choir parts to choirmasters which will work with separate choir parts so they can pass it on. Usually rehearsal process of opera choir is relatively long as it is marked by necessity of singing by heart, since choir singers have additional acting tasks, apart from singing. Thus, process of absorption of musical material into singers' memory requires choirmaster's scrupulous attention to vocal component because high vocal position is crucial for singing while walking or even running. For instance, in № 4 *"Affrettiam che già l'ora"* in spite of the composer's remark "the crowd near the wine fountain", director of Viennese Theatre Günter Krämer decided to have choir artists singing while sitting on chairs, because in a hurried tempo Allegro=120–144 this miscenene helped the singers to retain good breath support, pronunciation and ensemble. Thus, on the one hand, all the singers of a choir can see the conductor, on the other hand, this decision was conducive to creation of vocal and rhythmical ensemble.

As for potential solutions for problems of choir performance in opera whole, N. Belik-Zolotaryova notes important significance of such ensemble types as rhythmical, ensemble between a choir, an orchestra and a soloist or soloists, as a choir and an orchestra are usually performing together (with exception of brief *a cappella* episodes, for instance, the Choir from the Introduction to F. Halévy's *"La Juive"* or choir operas *a cappella*, such as "Seven Stones" by Ondřej Adámek).

The modelling of performative version continues during a rehearsal in class, the most adequate variant of reveal of a composer's idea is crystallized. For instance,

in order to achieve prayer-like character in initial choral episode of F. Halévy's "*La Juive*" a choirmaster must indicate a significance and a content of a prayer to choir singers and define dramaturgical function of this choral episode in the whole structure of the opera. In order to recreate a worship, the rehearsal process might include singing on certain syllables, *mormorando* with text being pronounced only with the inner voice and expressive enunciation of "Te Deum" with understanding of its text and meaning, not only in the context of F. Halévy's "*La Juive*", but in Catholic tradition.

The models in which choir singers are distributed through stage in opera performance differ from a traditional one. Various misencenes including choir might result in singers being separated by a large distance or situated among singers of other parts, which becomes an obstacle for creation of proper ensemble (rhythmical, timbral, dynamical, ensemble between orchestra and soloists, between choral parts and general choral ensemble). Thus, a work of choirmaster on getting the music absorbed into singers' mind and memory is very important and time-consuming: artists must keep high singing position, expressive articulation, ensemble coordination while creating various artistic images, performing complex misencenes or choreographic movements. At the same time, while working on opera scenes with a choir a choirmaster not only helps to memorize musical text, but also creates a connection between singing and emotional state, understanding of age, era, social status of characters portrayed by the choir singers, acting tasks set by a director both for a choir as a "collective character" and separate choral groups, singers, so choral scenes do not turn into depersonalized "mass scenes". Modelling is a process in which choir artists participate both during rehearsal stage and directly on the stage. Thus, it is necessary for choirmaster to work on choral episodes in their succession related to general storyline, so singers can memorize a development of the plot and understand their own role in its incarnation.

Conductor's evaluation of a level of choir's performance is a next stage of modelling of performative version, as in the end an opera is conducted by him, not by the choirmaster; director might have his own interpretation of the opera, psycho-physiological attributes, according to which he might slightly change tempo, increase or decrease volume etc. This does not result in drastic differences as interpretational problems are usually thoroughly discussed between a director and a

choirmaster throughout whole process. Moreover, unlike chamber-choir performance, marked by mobility, opera choir performance supposes stability, as while performing on opera stage choir members face both acting and vocal tasks, they participate in various ensemble structures with soloists and almost always are accompanied by the orchestra, which requires feeling of rhythmic pulsation inside the beat, rhythmical ensemble both in a choir and between a choir and an orchestra.

Unlike chamber choir or chamber chapel, after being examined by a conductor opera choir continues its work on opera at various rehearsals: misencene, orchestral, orchestrally-scenic etc. Rehearsals with soloists are usually guided by a conductor, as a rule, in a choir class. During these rehearsals ensemble problems are solved regarding tempo-rhythmical and dynamical ensemble between a choir and an soloists.

The next stage of modelling is a scenic one, it happens at the stage rehearsals, where the choir layer of opera whole is integrated into a dramatical action.

Opera choir always portrays different images, depending on a content and plot development of opera whole. For instance, in F. Halévy's "*La Juive*", a choir depicts Christians, Jews, revellers, guests of the ball and fanatical citizens. The opera includes three opera-choir suites: one concentrated – citizens (the faithful, fanatical crowd and revellers) and two dissolved – Jews and guests in the palace.

As N. Belik-Zolotaryova notes, "choir line of opera can be constituted from different layers of content and images, but artistic mind of a choirmaster must transform it into intricately organized contradictive unity, in which he must reveal integral logics of choral development, find causal relationship" [3, P. 43]. This conclusion of the scholar is very important for modelling of choral episodes in opera. In F. Halévy's opera "*La Juive*", this "intricately organized contradictive unity" has the following structure: **I Act**, No. 1 "*Te Deum*" – a choir of supplicant coming from the temple (behind the stage) and fanatical citizens, No. 2 cavatina of Count Brogni (citizens support his thoughts), No. 4. "*Hatons-nous, car l'heure s'avance*", No. 5 choir of revellers "Ah! Quel heur eux destin!", No. 7, Finale: choir depicts fanatical citizens and a choir of supplicants, accompanying procession of the Emperor (on the stage); **II Act**, No. 8, Prayer of the Jews; **III Act**, No. 16, guests in the palace, glorifying Prince Léopold and his bride Princess Eudoxie, No. 18 a) choir "*Di trombaallo squillar*", b) Sextet, c) malediction, d) ensemble; **IV Act** No. 22 – fanatical citizens call

death upon Eléazar (male choir); **V Act**, No. 23, fanatical citizens enjoying execution of the Jews as if it was a feast, No. 25 – citizens praying for the Lord’s forgiveness of Eléazar’s and Rachel’s sins.

Choirs behind the stage (both accompanied or a *cappella*) demand special attention. Choirmaster with conductor and director must define the placement of off-stage choir, relevant to opera dramaturgy. If this choir is accompanied, choirmaster has to conduct “in advance”, which requires perfect knowledge of both choral and orchestral parts. Modern technology makes possible a practice when choir behind the stage can follow conductor’s gestures by looking at him through cameras and monitors. The performance behind the stage gives a choirmaster higher degree of artistic freedom. For example, in the Introduction to F. Halévy’s “*La Juive*” the first verse from “*Te Deum*” comes from the space behind the stage, while fanatical citizens occupy the stage at the same time. Then the third verse from “*Te Deum*” sounds, but it is accompanied by organ. There are pauses after each line of the prayer, indicating that F. Halévy intended to create an illusion of singing in a temple. Recurrences of “*Te Deum*” and organ are present throughout all the I Act of the opera. In order to model off-stage choruses from Introduction to “*La Juive*”, where the choir has two simultaneous functions (action on the stage and behind it), attention must be paid to the placement of the off-stage choir, to separation of the choir into “church choir” and “throng”, bearing the role of scenic action. If a choir consists of relatively small number of singers, an original decision must be found which would allow not to split the choir, as it was done in the production of Viennese

State Opera in 2003 (conductor Vjekoslav **Šutej**, director Günter Krämer). In this case a creative solution with a deep meaning was found – the stage featured the large glass wall, which depicted a wall of a temple. Christians – choir artists – sung “*Te Deum*”, being behind that wall, and when the composer’s remark indicated a switch of the role of the choir to a crowd of citizens, they came to the avant-scene through multiple doors in that wall.

Run-through is an important stage of creation of performative version of the opera, where a synthesis between choir and dramatic action in opera whole occurs, and a premiere of a new production becomes a final stage of modelling of choral scenes of opera.

Conclusions. Modelling of choral scenes of opera is a long process, including the following stages:

- Choice of an opera by an artistic council of an opera theatre to be produced;
- Collaboration between a choirmaster, a conductor and a director on modelling of performative version of an opera;
- Pre-rehearsal work of a choirmaster with the vocal score;
- Rehearsal work with the choir in the class
- Examination of the level of performance by a conductor and rehearsals with soloists;
- Scenic stage, with rehearsal being mostly on stage;
- Dress rehearsals;
- Final stage – premiere.

Perspectives of research of stated problems lie in further studying of the process of the search for performative version of choral component of opera from the standpoints of choir research and psychophysiology.

References

1. Aranovskiy M. Myshlenie, yazyk, semantika (Thinking, language, semantics). Problems of musical thinking, – Moscow: Music, 1974. – P. 90–127. (in Russian).
2. Batovsjka O. M. Dramaturhija khorovykh scen v operakh V. Ghubarenka (na prykladi “Zaghybeli eskadry”, “Pam’jataj mene”, “Vij”, “Zghadajte, bratija moja”) (Dramaturgy of choral scenes in operas by V. Hubarenko (based on “Death of a squadron”, “Remember me”, “Vij”, “Remember, my brothers”)) (Extended abstract of Candidate’s thesis), – Odessa: The Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music, 2005. – 16 p. (in Ukrainian).
3. Bjelik-Zolotarjova N. A. Operno-khorova tvorchistj ukrajinsjkykh kompozytoriv drughoji polovyny XX st.: shljakhy rozvytku. (Opera and choral works of Ukrainian composers of the second half of the XX century: ways of development). (Extended abstract of Candidate’s thesis), – Kharkiv: Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Art, 2011. – 20 p. (in Ukrainian).
4. Bjelik-Zolotarjova N. A. Operno-khorova tvorchistj ukrajinsjkykh kompozytoriv drughoji polovyny XX st.: shljakhy rozvytku. (Opera and choral works of Ukrainian composers of the second half of the XX century: ways of development). (Candidate’s thesis), – Kharkiv: Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Art, 2011. – 275 p. (in Ukrainian).

5. Belyaev I. I. Problemy interpretatsii operno-khorovykh stsen v ukrainskoy sovetskoy istoriko-patrioticheskoy opera. (Problems of interpretation of opera and choral scenes in the Ukrainian Soviet historical and patriotic opera) (Extended abstract of Candidate's thesis), – Kyiv: National P. I. Chaikovsky Music Academy of Ukraine, 1989. – 20 p. (in Russian).
6. Butenko L. M. Operno-khorove vykonavstvstvo (Opera and choral performance). – Odessa: The Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music, 2002. – 266 p. (in Ukrainian).
7. Butenko L. M. Funkcija khoru v dramaturhiji suchasnogho opernogho spektaklju. (The function of the choir in the drama of modern opera performance). (Extended abstract of Candidate's thesis), – Kyiv: National P. I. Chaikovsky Music Academy of Ukraine, 2001. – 16 p. (in Ukrainian).

Information about the author

Tetiana Ivanivna Kyselova, a postgraduate student at the Department of Ukrainian and Foreign Music History, Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts

Address: 61003, Kharkiv, Ukraine, Maidan Konstytutsii 11/13

E-mail: kisel tanya@ukr.net

ORCID: 0000-0002-6643-7614

КИСЕЛЬОВА Т. І. ¹

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

ЕТАПИ ВИКОНАВСЬКОГО МОДЕЛЮВАННЯ ХОРОВИХ СЦЕН В ОПЕРІ (НА ПРИКЛАДІ «LA JUIVE» Ф. ГАЛЕВІ)

Аннотація

Мета дослідження: – визначити етапи виконавського моделювання хорових сцен в опері на прикладі «La Juive» Ф. Галеві.

Методологія дослідження: базується на системному підході, застосуванні термінологічного, інтонаційно-драматургічного, структурно-функціонального методів та жанрового аналізу.

Наукова новизна полягає в тому, що в даному дослідженні вперше у вітчизняному хорознавстві сформульовано етапи виконавського моделювання хорових сцен оперного твору та розкрито їх змістову сутність. У висновках підсумовані результати дослідження і визначені етапи виконавського моделювання хорових сцен в оперному творі, зокрема, співпраця хормейстера з диригентом-постановником і режисером щодо моделювання виконавської версії оперного твору; дорепетиційна робота хормейстера; репетиційна робота з хором у класі; задавання хорових побудов опери диригенту-постановнику; сценічний етап; прогони оперної вистави у костюмах; заключний етап – прем'єра.

Ключові слова: опера, оперний хор, хорові сцени, виконавське моделювання.

Інформація про автора

Кисельова Тетяна Іванівна, аспірант кафедри історії української та зарубіжної музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

Адреса: 61003, Харків, Україна, Майдан Конституції 11/13

E-mail: kisel tanya@ukr.net

ORCID: 0000-0002-6643-7614

P. A. KORDOVSKA ¹,

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

THE COMPOSER'S CREATIVE INDIVIDUALITY IN THE CONDITIONS OF THE PROJECTIVITY (BASED ON SALVATORE SCIARRINO'S WORKS)

Abstract

The objective of the paper is to reveal the modern specifics of the composer's creativity individualization process in the conditions of the projectivity based on Salvatore Sciarrino's works.

Research methods used in the paper include historiographic, analytical and etymological approaches as well as interdisciplinary approaches like intertextuality and deconstruction.

Results. The paper examines the works by the Italian composer Salvatore Sciarrino (b. 1947) in terms of the conditions of the projectivity. The projectivity is considered as an attribute of the modern era. Based on a review of a number of works by the composer (*Quando ci risvegliamo*, *Efebo con radio*, *Luci mie traditrici*, *Lohengrin*) the projectivity markers in Sciarrino's works are revealed. It is concluded that the project essence of the era, which is firmly entrenched in the minds of recent generations, is realized due to the presence of purpose not only in individual projects but also in the work of the composer as a single text. Gradual pursuit of this goal contributes to the formation of the composer's individuality in the conditions of the project activities, and its detection at the stage of analytical understanding of the composer's work opens the new ways to understand the contemporary music.

Scientific novelty. The paper attempts to consider the creative individuality of the composer in the conditions of the projectivity for the first time.

Practical significance. The results of the paper can be used in theoretical research in the field of musicology concerned with avant-garde and post-avant-garde music.

Keywords: project; projectivity; projectivity markers; Salvatore Sciarrino; composer's individuality; dialogicality; intertextuality; deconstruction.

For citation: P. A. Kordovska. The Composer's Creative Individuality in the Conditions of the Projectivity (Based on Salvatore Sciarrino's Works) // European Journal of Arts, 2021, №4. – C. 53–63. DOI: <https://doi.org/10.29013/EJA-21-4-53-63>

Introduction

In the first quarter of the 21st century the European modern music got an intensive assimilation in the artistic space of Ukraine. The openness of the Ukrainian art to renewal was characteristic for the last decades. It has contributed to the active concert involvement of the works by the contemporary Western European composers. This fact, in turn, formed the need for the analytical understanding of the European modern music and created conditions for its introduction into the Ukrainian scientific discourse. The names of the composers, who had been already well known all over the world (but for some time remained *terra incognita* not only for the Ukrai-

nian listeners, but partly for the Ukrainian community of the professional musicians), appeared in the concert programs, and later in the explorations of the scientists.

A striking example of such a discovery is the work of modern Italian composer Salvatore Sciarrino (b. 1947), who is regarded as one of the prominent representatives of the European post-avant-garde. A native of Sicily, a self-taught and multifaceted person, he is one of the most famous European composers of nowadays. The artist's works include operas, symphonic, chamber-instrumental and vocal pieces, as well as experimental electronic music. Sciarrino successfully combines composition, conducting, teaching and writing of the theoretical works. Formerly,

the artist held the position of the artistic director of *Teatro Comunale di Bologna* (1978–1980), taught at the music academies of Milan (*Conservatorio di Musica 'Giuseppe Verdi'*, 1974–1983), Perugia (*Conservatorio di musica 'Francesco Morlacchi'*, 1983–1987) and Florence (*Conservatorio di musica 'Luigi Cherubini'*, 1987–1996). The composer has a significant number of awards, continues his composing activities and teaches at the summer master classes at the *Accademia Musicale Chigiana*¹.

Sciarrino has been active since the early 1970s. However, his works first appeared on the Ukrainian stage only in the late 1990s. The acquaintance of the Ukrainian audience with Sciarrino's music took place mainly within the framework of the music festivals. Thus, in Ukraine the composer's works were performed for the first time at *The Contrasts International Contemporary Music Festival* (Lviv) [2], where in 1998, 2001 and 2013 Swiss flutist Hans Balmer and German flutist Martin Fahlenbock presented a number of the instrumental works by Sciarrino. Later, the Ukrainian 'Sciarriniad' was continued by *The International Festival of Modern Art 'Two Days and Two Nights of New Music'/2D2N* (Odessa, 2004), the music program of *The International Arsenal Book Festival* (Kyiv, 2014) [3], *The International Classical and Contemporary Music Festival 'Kharkiv Contemporary'* (Kharkiv, 2015) and other festival and concert projects. Actually, in Ukraine instrumental works by Sciarrino were firstly performed by invited European musicians, and later by their Ukrainian colleagues (pianists Denys Bocharov and Antonii Baryshevskyi, a double bassist Nazarii Stets, chamber and such instrumental ensembles of modern music as *Sed Contra*, *ConstantY*, *Ukho Ensemble*, etc.).

For some time, the Ukrainian premieres of Sciarrino's works were not noticed among the general flow of the modern music and were mostly perceived by the audience as interesting but ordinary examples of the modern music art. Nevertheless, it became the preparatory 'bridgehead' for the next, milestone step on the way to the integration of Sciarrino's music into the Ukrainian art space. Such an event was the staging of Sciarrino's opera *Luci mie traditrici*, which took place in 2018 at the stage of *Taras Shevchenko National Opera and Ballet Theatre of Ukraine* thanks to the efforts of the *Ukho Music Agency*. A performance featuring four guest soloists from France,

Austria and Canada (Esther Labourdette, a soprano; Rupert Bergmann, a bass-baritone; Stephan Olry, a tenor; Michael Taylor, a countertenor) and musicians from the *Ukho Ensemble* under the direction of an Italian conductor Luigi Gaggero, caused a wide resonance among the representatives of the Ukrainian art community, which responded with a number of the reviews [4; 5; 6] and finally consolidated the recognition of Sciarrino's works within the Ukrainian art space.

The opportunity of distinguishing the new composer's 'voice' of Sciarrino provoked the inclusion of his figure into the sphere of some Ukrainian musicologists interests. Within the framework of the Ukrainian art criticism, the works by Sciarrino are mentioned in the papers by Olena Berehova [7], Iryna Tukova [8] and other scholars, who rely primarily on foreign researches. However, we do not currently know about the existence of the special Ukrainian studies devoted to the composer's works. At the same time, the works by Sciarrino have been in the lens of musicological research by scientists from all over the world for more than twenty years. During this time, several monographs were published, the authors of which devoted their researches to various aspects of the scientific understanding of the composer's creative figure, such as the systematization of the creativity (Giuliani [9], 1999), the specifics of the dramatic in his vocal and theatrical works (Vinay [10], 2010), the stylistic features (De Benedictis & Dotto [11], 2017), etc.

Sciarrino's works also regularly become the subject of the research in the field of the exploratory musicology. Such works include the dissertation research of the Italian scientist Matteo Cesari [12], 2015, devoted to the interpretation of time in the works by the modern composers, and the research of Lovorka Ivanković [13], 2013, which is concerned with the ways of rethinking of the music created before 1600 by the modern composers. A part of the dissertation researches devoted to the works by Sciarrino belongs to the vocal and instrumental performers, who summarize their own experience of performing and understanding Sciarrino's works in their scientific papers. Such is, in particular, the dissertation of the Italian singer Carola Gay [14], 2005, devoted to the study of the peculiarities of the drama in Sciarrino's operas. A number of similar works are continued by the

¹ Biographical information, list of works, discography and bibliography, including selected scientific and journalistic texts, devoted to the works by Sciarrino, are presented on the composer's official website [1], which is created by professor Giulio D'Angelo (Conservatorio di Musica 'Giuseppe Tartini', Trieste).

dissertation of the American flutist Megan Lanz [15], 2010, in which the stylistic specificity of Sciarrino's work is studied on the basis of his works for flute.

The perspective that musicologists choose for their dissertations specifically devoted to the work by Sciarrino is often associated with the aesthetic paradigm of the poststructuralism of the 1970s and 1980s. Thus, the Italian researcher Carlo Carratelli [16], 2006, inscribes the works by Sciarrino to the music poststructuralism and classifies the artist as 'a composer-researcher' ('il compositore-ricercatore'), characterizing Sciarrino's creative method by using the term 'an ecology of listening' ('l'ecologia dell'ascolto'). This perspective of studying the composer's works is continued in the doctoral dissertation research of the Russian musicologist Svetlana Lavrova [17; 18], in which the projections of the basic concepts of the poststructuralist philosophy in the music of the post-serialism are considered. Basing on the theoretical positions represented by Sciarrino in his works *Carte da suono* [19] and *Le figure della musica* [20] and understanding the composer's works through the theory of the concept as an approach for analyzing the philosophical and musicological discourses, Lavrova describes 'a conceptsphere' of the composer's works, which, according to the researcher, forms the basis of individual Sciarrino's method of composition.

It can be noted that in general in the world musicology there is a certain continuity of the perspectives on the study of the work by Sciarrino (philosophical, dramatic, stylistic ones, etc.). However, despite the multiplicity of the effective approaches to the study of the artist's works, the key to his compositional individuality has not been found yet. As a review of the scientific papers has shown, in most cases the basis for the researcher's position is Sciarrino's own theoretical works. Of course, Lavrova's reasoning about the urgent role of 'primary sources' for understanding the composer's aesthetics seems quite justified and natural. According to the researcher, the verbal texts of composers Sciarrino and Lachenmann, whose works are the material of her research, 'allow to give their music an adequate interpretation which facilitates its understanding' [21, P. 17]. Indeed, Sciarrino's comments presented in his theoretical works, in the prefaces to the scores and on the composer's official website shed some light on the circumstances of the creation and the concept of his works, but sometimes they only conceal the composer's cipher in the authorial metaphors and reflections. It seems that the composer himself allegedly gives

hints on the subject of the discussion in the context of the study of his works. On the one hand, this approach simplifies the interpretation of the modern music, but on the other hand, in some way it narrows the focus of finding patterns for the functioning of the contemporary music art.

Attempts of understanding the specifics of Sciarrino's creative individuality drew our attention to the fact how accurately his works resonate with the slightest changes in the modern cultural space. In our opinion, *the projectivity* can be considered as one of the most characteristic features of the modern era, which has embraced society at all levels, from the methods of implementing ideas in any field to the way of mindset. Modern composers, whatever their aesthetic beliefs are, cannot avoid the influence of the socio-cultural conditions of the era in which they are destined to create. In view of this, it seems quite justified to try to comprehend the composer's work taking into account the realities of the time. In no way rejecting the legitimacy and effectiveness of established analytic methods of understanding the music text, this paper attempts to consider the creative individuality of the composer in the new conditions of art, in particular, as the author of the musical projects. **The purpose** of this article is to reveal the modern specifics of the composer's creativity individualization in the conditions of the projectivity based on Sciarrino's works.

The Projectivity as the Attribute of the Modern Art

Nowadays, the concept of *the project* is extremely widely used in the different types of the texts. Because of this, the term is overgrown with so many semantic connotations that there is a need to determine its meaning. From the perspective of our study, the project is primarily a historically determined concept which illustrates the turning point that occurred in the human mind of the 20th century and finally established as a marker of the post-avant-garde era (1970–1980).

In the 1930s, the French philosopher and art critic Gaston Bachelard [22] argued that the modern science is based on the project. Agreeing with his opinion, we can assume that other areas of the contemporary human activity, including art, are based on the project as well. According to the Ukrainian philosopher Serhiy Krymskyi, the project thinking determines 'the methodological landscape of the modern civilization' [23, P. 134]. As the philosopher notes, the project which 'acquires an integrated status and begins to compete with traditional means of cognition' [23, P. 135], becomes the most important

characteristic of the modern artistic consciousness. The idea of the projective state of the culture in the context of research on the design aesthetics is developed by the Ukrainian painter and art critic Victor Sydorenko [24], who contraposes the culture of the project with the preceding culture of the canon. According to the researcher, the transition from the culture of the canon to the culture of the project began in the Renaissance and finally ended in the late 19th or the early 20th century.

In order to determine the key characteristics of *the project* term, it would be appropriate to first turn to its etymological analysis. The most linguists hold the opinion about the Latin origin of this appellation from the word *prōjectus*, which, in turn, comes from the word *jacio* (Latin *throw*) [25]. In the Latin-Russian dictionary by Dvoretzky [26] we also can find the verb *projecto* (a combination of the prefix *pro-* and the enhanced verb *jacio*), which is translated as *go forward* (Russian *знать вперед*). Thus, the linguistic source of this term contains an emphasis on the moment of initiative, the beginning of a certain activity and a clearly defined vector of the project or project activity, which is always directed 'forward', i.e. in the future. This is quite natural, because the purpose of the project is always beyond of its frames.

The modern connotations of *the project* term differ significantly from its etymological sources. The most objective and generalized definitions, which include description of the constant and unchanging project components, are given in the relevant international regulations. Thus, the Project Management Institute (PMI) in *A Guide to the Project Management Body of Knowledge* [27] defines a project as a temporary undertaking aimed at creating a unique product, service or result. In this definition, the emphasis is primarily on the final result of the project, the main characteristic of which is uniqueness and no replication of the previously created model. In the project management standard presented by the International Organization for Standardization (ISO 21500: 2012)¹, a project is defined through interrelated categories of time, action and purpose.

In the researches on project management, the key is the metaphorical concept of *the Iron Triangle*, or *the Triple Constraint*, which illustrates the relationship between the main criteria of the project: the time allotted for its implementation, the total cost and the quality of

performance [29]. In addition to the classic *iron triangle*, modern project management uses its various variations and modifications. According to the Australian researchers Julien Pollack, Jane Helm and Daniel Adler, the authors of the article *What is the Iron Triangle, and how has it changed?* (2018) [30], which examines the evolution of scientific approaches to the interpretation of the concept of *the iron triangle*, the time and the cost have always remained to be unchanged criteria for the project analysis; at the same time, a category of the project quality has been in doubt among researchers for several decades. Pollack and his co-authors give examples of the numerous attempts to rethink the third criterion, in particular, its recognition as subjective opposed to the other two, its division into subcomponents (product quality and process quality), etc.

Due to the diversity of *the iron triangle* options, we consider it possible to offer our own model of the project parameters ratio, which would be acceptable for analytical understanding of the works of art. Leaving the category of time unchanged, we consider it appropriate to replace the concept of *the cost* with the concept of *the resources* as one that covers a much wider range of opportunities which allow project participants to achieve the goal. In this context the theory of the French sociologist Pierre Bourdieu [31] on the types of capital (economic, cultural, social and symbolic ones) is compatible with our understanding of the resources concept.

Based on Bourdieu's classification, we try to imagine the range of capabilities of the art project stakeholders (an author, a performer, a customer and a recipient) as a set of four types of capital, which contribute to the achievement of the project goal. Thus, in our opinion, an author (a composer) can operate with all kinds of the capital: economic (financial stability, which allows them to devote themselves to pure creativity), cultural (education, cultural background, professional skills and creativity), social (social connections with artistic community, festival organizers, performers, potential customers, sponsors etc., who can influence the creation of a musical work as an art product) and symbolic ones (the image of the author, their publicity and individual compositional style). For a performer, cultural capital, among others, must include the congeniality to an author of the music. This statement is also true for the customer, although

¹ Guidance on project management: «A project consists of a unique set of processes consisting of coordinated and controlled activities with start and end dates, performed to achieve project objectives» [28].

in this case the need for economic capital to implement the creative ideas of the author and performer comes to the fore. In turn, the cultural capital of the recipient of a contemporary art work should include some listening/viewing experience. Of course, the proposed model is not exhaustive, but, in our opinion, illustrates the compliance of modern artistic realities with the project spirit of the era and focuses on ways to achieve the goal of the project as its main category.

Thus, we can reach an inference that the main criterion of the project is the goal and the ways of its implementation. Awareness of these most generalized and immanent features of the project should contribute to the formation of criteria for correct application of this concept in the art. In view of this, we consider the definition of art critic Dmitry Pogorelov [32] as the most corresponding. Researcher defines the project as 'fixation of conceptual connections, organization and certain relations between different subjects and objects of reality to achieve a certain goal' [32, P. 194]. This definition not only reveals the key features of the project (goal-setting and effectiveness), but also pays attention to dialogicality as another aspect of the project as a marker of modernity.

Within the musicological scientific discourse, the concepts of *the project* and *the projectivity* have also been implemented. In a significant part of musicological papers the definition of the music project mostly appears as a format for the implementation of management and sound design tasks [33], a component of the music industry (Loginov [34]), etc. Of course, these interpretations make sense in certain issues, especially since nowadays the main criterion for determining an artistic phenomenon or an event as a project is often its self-nomination. Nevertheless, it seems to us that the project and the projectivity is a concept that not only covers all the aforementioned phenomena, but also allows us to look at the contemporary music art in a new perspective.

The above-indicated considerations allow us to offer a methodological approach based on the awareness of the project as a key attribute of the post-avant-garde era. According to this approach, the understanding of the modern composers' works should take into account a set of signs of the times, which can be defined as a network of *the projectivity markers*. Having outlined the projectivity markers, which is characteristic of Sciarrino's works,

we hope to find the key to the specifics of the individualization of composer's creativity in modern conditions.

The Projectivity Markers in Salvatore Sciarrino's Works

In Sciarrino's works, the project spirit of the modern era is manifested on several levels. In our opinion, one of the first features, which catches the eye during attempts to characterize the works by Sciarrino, is its specific dialogicality. According to Mikhail Bakhtin any text as a 'coherent sign complex' [35] is dialogical in nature and, like every statement, has its addressee. An addressed art work in the modern culture becomes one of the possible formats of relations between subjects and objects that arise as a result of project activities as a means to achieve a certain goal. This approach corresponds to the nature of the project, the purpose of which always goes beyond it and therefore involves entering into a dialogue with the subjects and objects of the surrounding reality.

The dialogicality is one of the first markers of the projectivity, which is almost intuitively understood in the works by Sciarrino. The implementation of the dialogue strategy in the composer's works is quite multi-vector. First, the marker of the dialogicality is manifested in the personal addressability of his works' title complexes. Thus, 106 of 265 works, presented on the official Sciarrino website as of October 2021, have a dedication to a specific addressee in the title complex. In total, the objects of composer's dedications are 85 people and 3 musical collectives.

The first group of the dedications includes works addressed to the Sciarrino's family (including his brother Giovanni Sciarrino), his teacher (one of the pioneers of Italian electronic music Franco Evangelisti), his student (a composer and double bassist Stefano Scodanibbio), and many friends (such as members of the Pollini family, including an outstanding pianist Maurizio Pollini, his son Daniel and his wife Marilisa, whose name is mentioned in the dedication to the opera *Luci mie traditrici* with words of gratitude: 'a Marilisa Pollini che ha salvato la vita'¹).

In Sciarrino's works the number of the dedications which can be identified as pragmatic is small. These include pieces dedicated to the representatives of the Italian publishing house *Ricordi* (in particular, the managing editor Marco Mazzolini), which had the exclusive right to publish the composer's scores from 1969 to 2004. Much more dedications are addressed to the performers

¹ 'to Marilisa Pollini who saved my life.'

of Sciarrino's works. Among them are pianists Bruno Canino, Antonio Ballista and Massimiliano Damerini, violinists Salvatore Accardo and Marco Rolliano, flutists Roberto Fabbri and Mario Caroli, and many others, mainly Italian musicians, most of whom participated in premiere performances of Sciarrino's works.

Analysis of the title complexes in Sciarrino's works allows us to distinguish another one type of the personal dedications. Thus, numerous dedications addressed to his colleagues, composers of the European avant-garde Sylvano Bussotti, Pierre Boulez, Luigi Nono, Gérard Grisey, György Kurtág and others, seem to us not so much a sign of respect but the consanguinity manifestation or the personification of Sciarrino's creativity coordinates. One way or another, the analysis of the dedications presented in Sciarrino's works, makes it possible to assess the range of composer's social connections in terms of the social capital resources (according to Bourdieu).

The other side of the dialogicality, which can be found in Sciarrino's work, lies in his involvement to the activities of the European music festivals. Many of Sciarrino's works were either commissioned or initiated by the festivals management to be performed during European music festival programs, including European festival projects, such as *Schwetzingen Festspiele* (Baden-Württemberg, Germany), *Warszawska Jesień* (Warsaw, Poland), *Salzburger Festspiele* (Salzburg, Germany), *Beethovenfest* (Bonn, Germany), as well as Italian festivals, such as *Festival di Nuova Consonanza* (Rome), *Festival dei Due Mondi* (Spoleto), *Festival Internazionale di Musica Contemporanea* (Brescia), etc. Such festival activity completely correlates with the national traditions of the composer's homeland. It can be assumed that such a rich festival tradition should promote active integration of the modern music into the artistic space, as festival organizers feel a constant need to expand the repertoire, which encourages them to collaborate with the modern composers' community.

Elena Shirokova, the author of the dissertation research *Music Festival in the Dialogue of Cultures*, defines a music festival as 'one of the main forms of contact between the performers and the audience' [36, P. 3]. Researcher emphasizes the dialogical nature of the festival and considers the modern music festival as a project. Agreeing with the researcher's opinion on the project nature of the festivals and the importance of communicative relations which arise within the festival practice between a performer and a spectator (a listener) as two

subjects of communication, we should still draw attention to a composer as the third subject of Boris Asafyev triad 'the composer – the performer – the listener' [37]. Involved in a festival project as an author commissioned to write a particular music piece, a composer not only finds himself included in the classic iron triangle with a clearly defined time limit, appropriate resources and a kind of more or less rigid technical task, but also receives perhaps the most clearly defined potential target audience consists of listeners interested in contemporary music and prepared for the perception of the most radical creative experiments. Using the statement of Olena Ponomarenko, who defines a festival as 'a symptom of the modernity with its characteristic growth of communicative relations' [38, P. 70], a certain focus of targeting, which arises in the works of modern composers included in the dialogue with a specific 'festival' audience, can be recognized as symptomatic.

Constant interaction of Sciarrino's works with the artistic texts of previous eras can also be characterized as a marker of dialogicality. Appeal to the music of the past, which is generally symptomatic of the 20th century art, is increasingly taking place within the process of classical music actualization in the nowadays artistic realities. The modern artistic environment minimizes the dictatorship of the norm. That period when according to Peter Sloterdijk 'the classical authors hovered, like secular gods, above those who had been born after them, kept aloft in an aura of heroic inaccessibility by an ardently worshiping culture' [40, P. 3] had passed long time ago. Instead, the turn of the 20th and 21st centuries became a time of experiments including experimental dialogues of contemporary artists with previously 'untouched' artistic artifacts.

Sciarrino often turns to dialogue with classical music. His work includes his own *cadenze* and *fioriture* to Mozart's pieces (in particular, to flute and violin concertos, as well as operas *Don Giovanni* and *Così fan tutte*), transcriptions and arrangements of works by the Renaissance and Baroque composers (Guillaume de Machaut, Carlo Gesualdo, Alessandro Scarlatti, Domenico Scarlatti, Johann Sebastian Bach, and others), as well as original compositions created by rethinking of famous works (for example, Sciarrino's piano work *De la nuit* is built on the elements of the themes from the cycle *Gaspard de la nuit* by Ravel, and the ballet *Morte a Venezia* is based on the music by Johann Sebastian Bach). In the orchestral work *Quando ci risvegliamo* (*When we awake*, 2015) Sciarrino manages to construct a peculiar platform

within which the dialogue of artistic texts of distant epochs becomes possible. This piece, which was commissioned by *Beethovenfest* in Bonn and was first performed as part of *the European cycle* in 2015, is a kind of homage to Beethoven: in this work composer resorted to a rethinking of Beethoven's *Fantasy for piano, vocal soloists, mixed chorus, and orchestra*, Op. 80. Its title appeals to the almost eponymous drama *Når vi døde vågner* (*When we, the dead, wake up*) by Henrik Ibsen, which can be interpreted as the key to understanding the concept of Sciarrino's musical work. Such semantic multilayeredness of the modern music makes it quite difficult for the listener to perceive. However, realizing art projects, one way or another related to the actualization of the classics, modern composers do not aim to promote it in the didactic or educational aspects. Instead, the appropriate level of cultural training and experience of artistic texts perception should allow a hypothetical recipient to read various 'dialogic overtones' (Bakhtin) of the new piece.

The concept of the dialogicality is closely related to the concept of the intertextuality, which is researched by the theorist of poststructuralism Julia Kristeva [41] in terms of dialogue of texts (intertextual dialogue). And although, according to Roland Barthes [42], any text is an intertext, the variety of means by which the authors of art texts achieve its openness in the 20th and 21st centuries, allows us to interpret the intertextuality as a separate projectivity marker in contemporary art.

Among Sciarrino's works, intertextuality is vividly manifested in *Efebo con radio* (1981). In this piece the author uses the sound of a symphony orchestra and a voice to model the sound space of the radio with its noise, sound interference, almost Babylonian multilingualism, and spontaneous switching between the stations. The intonation material of the work consists of the quotations from the popular American and French pop songs of the second third of the 20th century, fragments of the Italian radio programs texts and an imitation of the radio broadcast noise. Turning the handle of an old analog receiver, the young man mentioned in the title of the work 'travels' through the sound worlds, recognizes 'self', gets acquainted with 'other', and forms his own linguistic and cultural identity. The performer of a voice part always represents one or another radio station, transforming into a pop star, an announcer, and an actor of a radio play. In turn, the sound of the orchestra's instruments combines the music fragments that accompany a radio broadcast or accompany a song that sounds on the radio waves, and the techni-

cal noise and interference associated with the principle of operation of the analog receiver. Working with numerous quotations and organically implementing them into the structure of his work's sound space, Sciarrino builds his own conceptual text, in which a set of 'other's' utterances becomes an existential metaphor.

The project character of thinking, characteristic of the modern era, resulted in the destruction of established, formed for centuries canons. To a large extent, this process is manifested in the aesthetics of the avant-garde and the post-avant-garde, in which the category of the text uniqueness become a principal feature (in contrast to postmodernism, which masterfully uses all possible existing forms). Genre and style canons, which had underwent changes, transformed, but still remained steadfast in 'the power of the keys' (Lev Shestov [43]) over several epochs, were destroyed in the 20th century. The artistic text, which were previously commonly perceived in its entirety, has undergone the deconstruction (Jacques Derrida [44]), which has resulted not only in a rethinking of tradition, but also in a deeper discovery of the essential characteristics of the text and its new facets. The deconstruction as a marker of the projectivity finds various manifestations in Sciarrino's works. Both genre models (for example, the genre of piano sonata) and separate elements of musical language undergo deconstructions. One of the clearest examples of such an approach is the opera *Luci mie traditrici* (*Oh My Betraying Eyes*), created by the composer in 1998. The image of the main character, the Duke Malaspina, was based on the tragic life and love story of the Italian Renaissance composer Carlo Gesualdo, Prince of Venosa (Carlo Gesualdo da Venosa, 1566–1613), who, detecting his wife's adultery and using the laws of honor at the time, ordered to his servants to kill both the traitress and her lover. As a musical marker of the depicted era, Sciarrino chooses the *Elegy* by the French composer Claude Le Jeune (c. 1528/30–1600) on Estienne Durand's poem *Qu'est devenu ce bel œil* (*What has become of those lovely eyes*), which appears in the opera for 4 times (in the Prologue and 3 instrumental Intermezzo), each time acquiring new qualities through a gradual loss of the integrity, illustrating the transformations occurring in the mind of the protagonist of the opera. The theme of Le Jeune's *Elegy* is subject to the deconstruction, the result of which is the inclusion of the quoted text in a new context and the acquisition of the new multilevel semantics. The appeal to the deconstruction helps the composer to reveal the type of hero characteristic of modern opera (a person who is in a state of

psychological crisis). Sciarrino models his work, operating on the multidimensionality of meanings and their projections characteristic of post-avant-garde art.

Describing Sciarrino's creative method as 'the ecology of listening' ('l'ecologia dell'ascolto'), Carratelli [16] aptly emphasizes its immanent auditory nature as one of the important criteria of Sciarrino's music. The sound and the processuality of its three stages existence becomes the most important quality of Sciarrino's music. In our opinion, this desire to free the sound from any conventions and assert its self-worth is the main goal of the entire creative path of the composer as a single great art project. One of the main milestones on this path is the opera *Lohengrin* (1984), commissioned by the national public broadcasting company of Italy RAI (*Radiotelevisione italiana*). Its genre is defined by Sciarrino as the 'invisible action' ('azione invisibile'). 'These sounds are already theatre. They ask for no illustration, nor do they ask to be dressed out with images: they have their own image,'¹ the composer wrote in the preface to the score [45]. His 'azione invisibile' can be perceived both as a continuation of the line of genres traditional for the Italian musical theater of the 17th–18th centuries ('azione sacra', 'azione sepolcrale', 'azione sceica') and as an apt metaphor of music in the set of its immanent characteristics. Indeed, what else is music if not an 'invisible action'? In such a context all Sciarrino's works appear as a search of this lost knowledge. The apology of music in its pure, 'distilled' form is one of the most important features of the composer's works. He returns to a sound as a precious substance that is valuable in itself, outside of any context.

Conclusion

The modern world dictates to artists its conditions, which are often radically different from previous ep-

ochs. The projectivity as a characteristic feature of the modern era is reflected in all spheres of life, including the music art. Nowadays, concert programs, opera productions, creation of music, audio and video recordings, etc., could be recognized as *the projects*. However, considering this phenomenon only from the point of view of the certain initiatives implementation provoked by the challenges of the time (image, financial, ideological ones, etc.) would be unjustifiably one-sided approach. The projectivity as an attribute of the epoch penetrates into the essence of artistic processes. The crucial projectivity markers (the presence of a goal which goes beyond the project, the uniqueness, the openness, the dialogicality) simultaneously become the key parameters of both individual samples of the musical creativity and the modern composers' mindset in general.

It would be seen that in the conditions of total projectivity the composers should find it difficult to form and preserve his own creative individuality. A kaleidoscope of individual projects with their particular technical tasks, deadlines and stakeholders disperses the artist's attention, distracts him from his own 'overriding goal'. However, the project essence of the epoch, which has firmly entered the mindset of recent generations, is realized due to the presence of purpose not only in individual projects, but also in the entire work of the composer as a single text. Gradual, perhaps even subconscious and undeclared pursuit of this goal contributes to the formation of the composer's individuality even in the conditions of the project activities, and its detection at the stage of analytical understanding of the composer's work opens the new ways to understand the contemporary music.

References

1. Salvatore Sciarrino official website [Electronic resource]. URL: <https://www.salvatoresciarrino.eu/index.php?lan=ita/> (Access date 01/11/2021) (in Italian).
2. Kontrasty. Mizhnarodnyi festyval suchasnoi muzyky. (The Contrasts International Contemporary Music Festival) [Electronic resource]. URL: <http://www.polinst.kyiv.ua/storage/kontrasti2015-buklet.pdf/> (Access date 05/11/2019) (in Ukrainian).
3. Knyzhkovyi Arsenal 2014 roku (The Book Arsenal of 2014). Mystetskyi arsenal. [Electronic resource]. URL: <https://artarsenal.in.ua/uk/knyzhkovyj-arsenal/arhiv/2014-2/> (Access date 05/11/2019) (in Ukrainian).
4. Idrisova S. Ihry umovnosti: film 'Forma vody' ta opera 'Moie zradlyve svitlo'. (Conventional games: the film 'The Shape of Water' and the opera 'Oh My Betraying Eyes'). Moderato [Electronic resource]. URL: <https://moderato>.

¹ 'Questi suoni sono già teatro. Non chiedono illustrazione, né di essere rivestiti d'immagine: essi hanno la propria immagine' [47].

- in.ua/events/igri-umovnosti-film-forma-vodi-ta-opera-moye-zradlive-svitlo.html/ (Access date 08/09/2021) (in Ukrainian).
5. Morozova L. Try opery, shcho maly znachennia (Three operas that mattered), Korydor. [Electronic resource]. URL: <http://www.korydor.in.ua/ua/opinions/10775.html> (Access date 08/09/2021) (in Ukrainian).
 6. Nazarov N. Podii holosu: 'Moie zradlyve svitlo' Salvatore Sharrino. (Voice events: 'Oh My Betraying Eyes' by Salvatore Sciarrino), Asotsiatsiia Yevropeiskykh Zhurnalistiv. [Electronic resource]. URL: <http://aej.org.ua/news/1815.html> (Access date 08/09/2021) (in Ukrainian).
 7. Berehova O. Dialoh kultur: obraz Inshoho v muzychnomu universumi (The dialogue of cultures: the image of the Other in the musical universe). – Kyiv: Instytut kulturolohii NAM Ukrainy, 2020. – 304 p. (in Ukrainian).
 8. Tukova I. Zvukoposhukova tendentsiia u kompozytorskii praktytsi druhoi polovyny XX – pochatku XXI stolittia (Sound search trend in the compositional practice of the second half of the XX – beginning of the XXI century), Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho. – No. 3(44). 2019. – P. 56–69. (in Ukrainian).
 9. Giuliani R. Salvatore Sciarrino. Catalogo delle opere – Musiche e scritti – Discografia – Nastrografia – Videografia – Bibliografia (Salvatore Sciarrino. Catalog of works – Music and writings – Discography – Nastrography – Videography – Bibliography), – Milano: Ricordi, 1999. – 240 p. (in Italian).
 10. Vinay G. Immagini, gesti, parole, suoni, silenzi. Drammaturgia delle opere vocali e teatrali di Salvatore Sciarrino (Images, gestures, words, sounds, silences. Dramaturgy of vocal and theatrical works by Salvatore Sciarrino). – Milano: Ricordi, Accademia di Santa Cecilia, 2010. (in Italian).
 11. De Benedictis A. I. & Dotto G. (ed. by). L'Incantesimo del Suono. Salvatore Sciarrino (The Enchantment of Sound. Salvatore Sciarrino). Mantova: Corraini Editore, 2017. (in Italian).
 12. Cesari M. Déchiffrer les horloges: l'interprétation du temps dans L'orologio di Bergson de Salvatore Sciarrino et Carceri d'Invenzione IIb de Brian Ferneyhough (Reading the Clocks: The Interpretation of Time in L'orologio di Bergson by Salvatore Sciarrino and Carceri by Invenzione IIb by Brian Ferneyhough). Conservatoire national supérieur de Paris, 2015. – 326 p. (in French).
 13. Ivanković L. Alte Musik in der neuen Musik. Studien zur Rezeption der Musik um 1600 bei Salvatore Sciarrino und Klaus Huber. (Old music in the new music. Studies on the reception of music around 1600 by Salvatore Sciarrino and Klaus Huber). – Graz: Kunstuniversität Graz, 2013. – 97 p. (in German).
 14. Gay C. Lo specchio dello specchio. Drammaturgia e vocalità in due opere di Salvatore Sciarrino: 'Luci mie traditrici' e 'Lohengrin'. (The mirror of the mirror. Dramaturgy and vocal style in two works by Salvatore Sciarrino: 'Luci mie traditrici' and 'Lohengrin'). Università di Milano, 2005. – 193 p. (in Italian).
 15. Lanz M. R. Silence: Exploring Salvatore Sciarrino's style through L'opera per flauto, University of Nevada, 2010. – 90 p.
 16. Carratelli C. L'integrazione dell'estesico nel poietico nella poietica musicale post-strutturalista: il caso di Salvatore Sciarrino, una 'composizione dell'ascolto'. (The integration of the aesthetic into the poietic in post-structuralist musical aesthetics: the case of Salvatore Sciarrino, 'a composition of listening'). Trento University, University Paris Sorbonne, 2006. – 409 p. (in Italian).
 17. Lavrova S. Proekcii osnovnykh konceptov poststrukturalistkoj filosofii v muzyke postserializma (Projections of the Basic Concepts of Poststructuralist Philosophy in the Music of Post-serialism). Kazanskaia gosudarstvennaia konservatoriia im. N. G. Zhiganova, 2016. – 200 p. (in Russian).
 18. Lavrova S. Sal'vatore Sharrino i drugie. Ocherki ob ital'janskoj muzyke konca XX – nachala XXI veka (Salvatore Sciarrino and others. Essays on Italian music of the late XX – early XXI century), – Sankt-Peterburg: Akademiya Russkogo baleta imeni A. Ya. Vaganovoj, 2019. – 230 p. (in Russian).
 19. Sciarrino S. Carte da suono scritti (1981–2001) (Sound Cards (1981–2001)). – Palermo: CIDIM–Novecento, 2001. – 462 p. (in Italian).
 20. Sciarrino S. Le figure della musica da Beethoven ad oggi (The figures of music from Beethoven to today). – Milano: Ricordi, 1998. – 264 p. (in Italian).
 21. Lavrova S. 'Logika smysla' novoj muzyki. Opyt strukturno-semioticheskogo analiza na primere tvorchestva Hel'muta Lahenmanna i Sal'vatore Sharrino. ('The Logic of Meaning' of New Music. The Experience of Struc-

- tural-Semiotic Analysis on the Example of the Work of Helmut Lachenmann and Salvatore Sciarrino). – Sankt-Peterburg: Izdatel'stvo Sankt-Peterburgskogo universiteta, 2013. – 280 p. (in Russian).
22. Bachelard G. *Le Nouvel Esprit Scientifique (The New Scientific Spirit)*. Presses Universitaires de France, 2013. – 192 p. (in French).
 23. Krymskyi S. *Proekt i proektuvannia v suchasni tsvylyzatsii (Project and projecting in modern civilization)*, *Zapyty filosofskykh smysliv*, – Kyiv: Parapan, 2003. – P. 134–147. (in Ukrainian).
 24. Sidorenko V. *Genезis proektnoj kul'tury (The genesis of the project culture)*. *Voprosy filosofii*, 1984. – P. 86–99.
 25. Chernyh P. *Istoriko-jetimologicheskij slovar' sovremennogo russkogo jazyka (Historical and etymological dictionary of the modern Russian language)*. – Vol. 2. – Moskva: Russkij jazyk, 1999. – 559 p. (in Russian).
 26. Dvoreckij I. H. *Latinsko-russkij slovar' (Latin-Russian dictionary)*, – Moskva: Russkij jazyk, 2000. – 846 p. (in Russian).
 27. *A guide to the project management body of knowledge (PMBOK guide)*, Project Management Institute, Sixth edition, Newtown Square, PA: Project Management Institute, 2017. – 579 p.
 28. *Guidance on project management (ISO 21500:2012)*. International Organization for Standardization. [Electronic resource]. URL: <https://www.iso.org/standard/50003.html/> (Access date 12/10/2020).
 29. Atkinson R. *Project management: cost, time and quality, two best guesses and a phenomenon, its time to accept other success criteria*, *International journal of project management*. – Vol. 17 (6). 1999. – P. 337–342.
 30. Pollack J., Helm J. & Adler D. *What is the Iron Triangle, and how has it changed?* *International Journal of Managing Projects in Business*. – Vol. 11(2). 2018. – P. 527–547.
 31. Bourdieu P. *Ökonomisches Kapital, kulturelles Kapital, soziales Kapital, Soziale Ungeichheiten. (Soziale Welt, Sonderheft 2)*, – Goettingen: Otto Schwartz & Co., 1983. – P. 183–198. (in German).
 32. Pogorelov D. *Istoriko-ontologicheskie osnovanija dizajna. Chast' 1 (Historical and ontological foundations of design. Part 1)*. *Vestnik MGHPA*, – Moskva, – No. 4. – Vol. 2. 2019. – P. 192–206. (in Russian).
 33. Rahmaninova S. V. *Menedzhment i zvukorezhissura muzykal'nyh proektov: aktual'nye problemy nauki i praktiki (Management and sound engineering of musical projects: topical problems of science and practice)*, Rostov-na-Donu: Rostovskaja gos. konservatorija (akademija) im. S. V. Rahmaninova, 2012. – 283 p. (in Russian).
 34. Loginova E. *Ponjatje 'prodvizhenie'. Osobennosti prodvizhenija muzykal'nogo proekta v muzykal'noj industrii (The concept of 'promotion'. Features of promoting a musical project in the music industry)*. *Aktual'nye problemy hudozhestvenno-jesteticheskogo i npravstvennogo vospitanija i obrazovanija detej i molodezhi: tradicii i novatorstvo*, 2020. – P. 326–330. (in Russian).
 35. Bakhtin M. *Jestetika slovesnogo tvorcestva (Aesthetics of verbal creativity)*, – Moskva: Iskusstvo, 1986. – 445 p. (in Russian).
 36. Shirokova E. *Muzykal'nyj festival' v dialoge kul'tur (The Music Festival in the Dialogue of Cultures)*, – Sankt-Peterburg, 2013. – 23 p. (in Russian).
 37. Asafyev B. *Muzykal'naja forma kak process (The musical form as a process)*. – Leningrad: Muzyka, 1971. – 375 p. (in Russian).
 38. Ponomarenko O. *Muzychni festyvali u systemi kulturnoho zhyttia Italii. (The music festivals in the system of cultural life of Italy)*. *Kultura i suchasnist*. – Vol. 1. 2017. – P. 66–71. (in Ukrainian).
 39. Ponomarenko O. *Temporary Space of Musical Venice (On The Example of Functioning of the International Festival of Contemporary Music of the Venice Biennial)*. *European Journal of Arts*. – No. 2. 2021. – P. 46–52.
 40. Sloterdijk P. *Thinker on Stage: Nietzsche's Materialism (translation by J. O. Daniel)*. – Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989. – 106 p.
 41. Kristeva J. *Bakhtine le mot, le dialogue et le roman (Bakhtin, the word, the dialogue and the novel)*. *Critique*, – Vol. 23. – No. 239. 1967. – P. 438–465. (in French).
 42. Barthes R. *De l'oeuvre au texte (From work to text)*. *Le Bruissement de la langue*, – Paris: Seuil, 1984. – P. 69–77. (in French).
 43. Shestov L. *Potestas clavium (Vlast' kljucej) (Potestas clavium (Power of the keys))*. – Moskva: AST; Hranitel', 2007. – 348 p. (in Russian).

44. Derrida J. De La Grammatologie, – Paris, Les Éditions de Minuit, 1967.– 445 p. (in French).
45. Sciarrino S. Lohengrin: azione invisibile per solista, strumenti e voci, – Ricordi, 1984.– 131 p. (in Italian).

Information about the author

Polina Anatoliivna Kordovska, a postgraduate student at the Department of Interpretology and Music Analysis, Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts
Address: 61003, Kharkiv, Ukraine, Maidan Konstytutsii 11/13
E-mail: polina.kordovskaya@gmail.com
ORCID: 0000-0002-9955-6804

КОРДОВСЬКА П. А.¹

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

ТВОРЧА ІНДИВІДУАЛЬНІСТЬ КОМПОЗИТОРА В УМОВАХ ПРОЄКТНОСТІ (НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОСТІ САЛЬВАТОРЕ ШАРРІНО)

Анотація

Мета дослідження: – на прикладі творчості Сальваторе Шарріно виявити сучасну специфіку процесу індивідуалізації композиторської творчості в умовах проєктної практики.

Методологія дослідження: включає історіографічний, аналітичний та етимологічний методи, а також такі міждисциплінарні методи, як інтертекстуальний підхід та метод деконструкції.

Результати. У статті розглянуто твори італійського композитора Сальваторе Шарріно (нар. 1947) з точки зору проєктних умов сучасності. Проєктність розглядається як атрибут сучасної епохи. На основі огляду низки творів композитора (*Quando ci risvegliamo*, *Efebo con radio*, *Luci mie traditrici*, *Lohengrin*) виявлено маркери проєктності у творчості Сальваторе Шарріно. У висновку підсумовано, що проєктна сутність епохи реалізується за рахунок присутності мети не лише у окремих проєктах, але й у всій творчості композитора як у єдиному тексті. Поступове слідування цій меті сприяє формуванню композиторської індивідуальності в умовах проєктної діяльності, а виявлення її на етапі аналітичного осмислення композиторської творчості відкриває нові шляхи до розуміння новітньої музики.

Наукова новизна. У дослідженні вперше здійснено спробу розглянути творчу індивідуальність композитора в умовах проєктності.

Практичне значення. Результати дослідження можуть бути використані в подальших музикознавчих дослідженнях, пов'язаних із науковим осмисленням новітньої музики.

Ключові слова: проєкт; проєктність; маркери проєктності; Сальваторе Шарріно; композиторська індивідуальність; діалогічність; інтертекстуальність; деконструкція.

Інформація про автора

Кордовська Поліна Анатоліївна, аспірантка кафедри інтерпретології та аналізу музики, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського
Адреса: 61003, Харків, Україна, майдан Конституції, 11/13
E-mail: polina.kordovskaya@gmail.com
ORCID: 0000-0002-9955-6804

ЛЮБИМОВА А. Я. ¹¹ *Национальная музыкальная академия Украины им. П. И. Чайковского, г. Киев, Украина*

БЫТОВАНИЕ НАРОДНОЙ ПЕСЕННОЙ КУЛЬТУРЫ В РАЙОНЕ ДНЕПРОВСКИХ ПОРОГОВ В XXI ВЕКЕ

Аннотация

Цель исследования: дать общую характеристику сельским песенным традициям территорий степной Украины, сконцентрированных вдоль днепровских порогов, обозначить степень сохранности главных жанровых пластов по состоянию на начало XXI века.

Методы исследования: исторический, позволяющий проследить эволюцию развития традиционной культуры; географический, с помощью которого устанавливаются границы распространения отдельных структурных и стилевых явлений песенной культуры; методы полевых исследований и интервьюирования, позволяющие получить информацию непосредственно от носителей традиции; метод моделирования, дающий возможность комплексно представить структуру обрядового действия; методы анализа и синтеза, а также сравнения и обобщения, благодаря которым выявляются общие и индивидуальные тенденции бытования песенной культуры в пределах изучаемой территории в сравнении с соседними и отдаленными местностями.

Результаты исследования: выявлены жанры традиционной песенной культуры, бытующие на территории вдоль днепровских порогов, сохранившиеся в памяти местных жителей вплоть до первых десятилетий XXI века; дается характеристика жанровых песенных групп, обозначены проблемы их сохранения и развития либо угасания.

Научная новизна обусловлена почти полным отсутствием научной этномузыкаловедческой литературы, описывающей очерченный регион, и данных для ареальных исследований, что объясняется крайне малой его полевой изученностью (до последнего времени).

Практическая значимость: результаты изучения традиционной песенной культуры степной Украины дают возможность расширить знания этномузыкологов о малоизвестном регионе, заполнить «пробелы» в этномузыкаловедческих картах, установить современные закономерности сохранности определенных жанров.

Ключевые слова: сельские музыкальные традиции Украины, зона днепровских порогов, песни зимнего обрядового цикла, свадебные песни, традиционные лирические песни, традиции позднего формирования.

Для цитирования: Любимова А. Я. Бытование Народной Песенной Культуры в районе Днепровских Порогов В Хxi Веке // European Journal of Arts, 2021, №4. – С. 64–70. DOI: <https://doi.org/10.29013/EJA-21-4-64-70>

Вступление

Традиционная культура села, в том числе и интересующая нас песенная культура, формируется под влиянием социальных, географических, исторических и даже политических факторов. Они закладывают основу и пути последующего развития. Поэтому изучение песенной культуры народа не может обходиться без комплексного понимания всех воздействующих на нее факторов. Коротко прокомментирую те из

них, которые повлияли на формирование культуры степной зоны Украины, а именно – сектора, расположенного вдоль Днепровских порогов.

Географический

Географический фактор. Наше исследование касается той части территории Украины, которая расположена на берегах реки Днепр в зоне необычных горных образований в ее русле, называемых днепровскими порогами. До начала XX века они выступали над поверх-

ностью водной глади и препятствовали судоходству. Пороги растянулись на 90 км от Лоцманской Каменки (Днепропетровская обл.) до Запорожья. По своим географическим особенностям очерченная местность была благоприятна для проживания: полноводные реки, изобиловавшие рыбой, разнообразие плодовых деревьев и злаков издавна привлекали кочевое население.

Исторический:

Исторический фактор. Долгое время здесь практически не было постоянных жителей, зато «степи испокон веков привлекали к себе таборы кочевых племен (гуннов, аваров, печенегов, тюрков, куманов, татар) [2. С. 256]. В XV – XVI веках эти вольные земли становятся местом зарождения украинского козацтва (козаки обустраивают тут свои зимовники, создают военные организации – запорожские Сечи). «Территория его формирования сначала охватывала земли современных Киевщины и Черкащины, а со временем расширилась на малозаселенные и незаселенные местности степной Украины. Днепропетровская область считает свои земли колыбелью украинского козацтва, поскольку пять из восьми существовавших Запорожских Сечей располагались на этой территории. Первая Сечь была основана на острове Томаковка» [10]. Несколько позднее из козаков выделились люди, взявшие на себя обязанность сопровождать суда во время их переправы через Днепровские пороги. Профессия получила название «лоцман». Лоцманы были востребованы до начала XX века – до затопления этого участка и повышения уровня воды с помощью дамбы Днепровской гидроэлектростанции (ДнепроГЭС).

Со времен российской императрицы Елизаветы Петровны (1741–1761) территория вдоль Днепровских порогов, а также прилегающие к ней земли активно заселялись как славянами та и представителями других этнических групп, что привело к смешению культурных традиций в одной местности.

Социальный:

Социальный фактор. Описанная выше территория сегодня представляет собой большой промышленный и культурный центр Украины с административным центром – городом Днепр. При этом распределение сельского и городского населения с каждым годом изменяется. Практически все взрослое население переезжает в города (по статистическим данным за 2008 год сельское население составляет 19,82%, а городское – 80,18%), из-за чего носителей традиционной культуры становится меньше.

История исследований

История исследований. Территория, богатая историческими и культурными событиями, всегда привлекала исследователей. Так, ее первые научные описания были осуществлены Г. Бопланом еще в первой половине XVII века. Позднее, в XIX – начале XX столетий этот регион привлек внимание А. Афанасьева-Чужбинского, В. Бабенко и целой плеяды местных деятелей – Н. Маркевича, И. Манжуры, Г. Залюбовского, Я. Новицкого, Д. Яворницкого: каждый из них в большей или меньшей степени описывал народную культуру, быт, обычаи, песни, но систематического исследования *музыкального наследия* не проводилось.

В XX веке интерес к местной музыкальной культуре практически отсутствует, однако в 1990-х годах ситуация переменялась: проводятся фольклорные экспедиции, систематические и обстоятельные. В XXI веке наиболее активными исследователями стали сотрудники Лаборатории фольклора и этнографии, созданной в 2016 году при Днепропетровской академии музыки им. М. Глинки, к которой принадлежит и автор. Все же этномузыковедческие исследования этой территории достаточно скудны, по сравнению с более северными частями Украины. Имеющиеся материалы в большинстве случаев хранятся в частных коллекциях, что ограничивает к ним доступ. Львиная доля всех существующих записей песенной традиции выполнена уже упомянутой лабораторией и ее фонды открыты для всех желающих. Поэтому автор поставила перед собой задачу – дать общую характеристику сельским песенным традициям территорий степной Украины, сконцентрированных вдоль днепровских порогов, обозначить степень сохранности главных жанровых пластов по состоянию на начало XXI века.

Основной раздел

Среди традиционных песенных жанров, сохранившихся на изученной территории, основными являются три жанровых разряда:

- 1) песни, сопровождающие зимний (рождественско-новогодний) обрядовый комплекс;
- 2) песни, обслуживавшие свадебный обряд;
- 3) группа необрядовых песен, объединенная общим понятием «песенная лирика» (чаще поздней мелостилистики).

Календарно-обрядовый пласт

Календарно-обрядовый пласт песенного фольклора на территории вдоль Днепровских порогов представлен исключительно песнями, сопровождающими

зимние обходы дворов. Их и в наше время еще можно записать почти в каждом населенном пункте современной Днепропетровской области. В народе они, в соответствии с датой проведения обрядов, называются *колядки* (7 января, утро) или *щедривки* (13–14 января).

Зимние обряды, сложившиеся в регионе, представляет собой достаточно цельную картину, несмотря на то, что носители традиции имеют исторические корни в различных регионах Украины (переселения XVIII–XX веков). Основным обычаем – обход дворов разными возрастными группами в соответствии со временем суток (иногда с ряженьем), требование вознаграждения за щедровку. Песенный репертуар отличался в зависимости от группы и возраста исполнителей. Среди детских коллективов были распространены небольшие стишки, которые хором громко скандировались на улице перед окном дома. В этномузыкологии подобную форму принято называть композицией-примитивом¹. Она представляет собой одноэлементную попежку четырехдольного ритма (очень редко – трехдольного), тиражированную в зависимости от длины текста. Объем щедривок колеблется в пределах от 4-х до 15-ти строк и зависит исключительно от фантазии исполнителей. Мелодия чаще всего охватывает небольшой диапазон – в пределах секунды или терции. Изредка можно встретить более развернутые мелодические построения – в пределах квинты – сексты [11, 18, 19].

Еще одной разновидностью детского коллектива были группы девочек, которые проводили обряд «вождения Меланки» – «*меланкуванья*» (местное название)². Меланковые напевы имеют шестислоговую структуру (у нее есть два ритмических варианта: 121212 и 121111³) с произвольным количеством строк в композиции, тиражирующей избранную однострочную фигуру. Мелодические особенности *меланок* отличаются от детских форм-примитивов: их диапазон шире (квинта или секста), четко выделяется плавная мелодическая линия. Фактура – чаще всего монодия с эпизодическими проявлениями гетерофонии. Несмо-

тря на большую развитость, этномузыковеды также относят подобные напевы к группе примитивов [6, § 6.3].

Реже встречается правобережный тип «*меланкуванья*» со строфической песней «*Ой учора ізвечора*» в ее средненадднепрянских вариантах [13, С. 237; 15, С. 18, примеры 2, 3; 7, карта А14].

Взрослые коллективы *колядников/щедрильников* были либо мужские, либо смешанные (мужчины и женщины). Мужчины по обычаю имели право обходить дворы после полуночи 14 января. Репертуар взрослых групп более разнообразен и композиционно усложнен. Форма песен – строфическая (одно- или двухстрочная), с рефреном или без него. Ритмическая основа – четырехдольная фигура (диспондей), которая повторяется дважды. Количество слогов в силлабической группе может варьироваться в пределах 4–8 слогов за счет приема ритмосиллабического дробления [6, С. 189, карта А12]. Рефрен расположен после смысловосущего стиха (встречаются одиночные примеры, когда рефрен обрамляет стих, создавая арочную композицию). В песнях взрослого репертуара диапазон мелодии шире, фактура многоголосная с развитыми линиями партий.

Кроме обрядов, берущих свое начало в языческой культуре, отметим и традиции проведения Рождества (православные христиане празднуют его 7 января). Вечером 6 января принято было носить крестным родителям «*вечерю*» (ужин). Полноценная традиция рождественского обхода дворов тут не сохранилась или же не получила распространения, но современный репертуар опрошенных респондентов включает в себя христианские колядки книжного происхождения.

Свадебный обряд

Свадебный обряд на исследуемой местности еще в 70-х годах прошлого века находился в активной, «цветущей» фазе. В то время проводились свадьбы в соответствии со старыми обычаями. Современные экспедиции не позволили нам зафиксировать полноценный ход действия, но по имеющимся данным возможно реконструировать его основные этапы.

¹ Тут и далее классификация выполнена по типологии, разработанной И. Клименко и описанной в ее монографии [6, С. 67].

² Меланкуванья проводится 13 января, в день Св. Мелании. Существует несколько разновидностей обрядового действия, функции и состава участников. На территории днепровских порогов встречались: 1 – только девичий состав, исполняющие песни без ритуальных постановок; 2 – девичий состав, в который входил один мальчик, переодетый «Меланкой» – девочкой, в некоторых случаях он мог безобразничать (исполнять так называемые ритуальные бесчинства).

³ Принятая в отечественной науке (по инициативе К. Квитки) запись ритмической формулы, в которой цифре 1 соответствует восьмая музыкальная длительность, а цифре 2 – четвертная музыкальная длительность.

Свадебное действие разделялось на несколько частей: *сватанья* (предложение замужества), собственно свадьба, распisanная по дням (минимум три дня) и послесвадебная часть (*Кури* или *Цыганы*, чаще всего такие гуляния длились до недели).

Из ярких, укоренившихся в памяти респондентов фрагментов обряда выделим выпекание и украшение традиционных хлебов («*коровай*», «*шишки*», «*дывень*», а также «*сова*» и «*борона*» до сих пор, в большей или меньшей степени, являются неотъемлемым свадебным атрибутом); обход дворов с приглашением на свадьбу; «*дивич-вэчир*» (собрание подруг накануне свадьбы); выкуп невесты, а также «*Куры*» или «*Цыганы*» (с ними связаны наиболее живые воспоминания).

Каждый этап обряда был насыщен традиционными песнями, в которых закладывался особый магический смысл. Их исполняли участники свадьбы – *дружки*, *бояре*, *свашки*. Молодожены по традиции петь не должны, их роль пассивна.

В изученных локальных репертуарах почти повсеместно встречаются четыре напева так называемого среднеднепровского набора (определение И. Клименко [6, С. 264]), а также единичные образцы других мелоформ. Количественно главную роль играли напевы тирадной формы (с возможностью наращивания (тиражирования) песенных строк). Они обслуживают активную ритуальную часть свадьбы. Основную долю текстов взяли на себя мелодии с шестисложной основой в 6-дольном ритме (код Т6) и более редкостные мелодии со стиховой основой 5+3 (код Т53¹).

Другая группа мелодий отличается лирическим содержанием текстов. Они распеваются в соответствующем этой функции мелодическом стиле. Это формы строфического строения. Одну из них, с производным от основы V53 стихом V{44}5² описал А. Терещенко [17]. Также производный, вторичный стих V{44₃}, распетый в трехкратном повторе, образует другую, очень известную в Украине и Белоруси трехстрочную форму [4, ПЕ8²].

Лирика

Основу репертуара всех опрошенных респондентов составляли внеобрядовые песни, так называемая песенная лирика или «обычные песни». На территории днепровских порогов представлены две их разновидности (по классификации А. Иваницкого) –

социальные, к которым следует отнести козацкие, чумацкие, рекрутские или солдатские песни, а также **бытовые**, в центре внимания которых – любовная тематика, социальное неравенство или нелегкая судьба человека. Эти песни, связанные прежде всего не с событиями или объектами, а с чувствами, настроениями, переживаниями человека, складывались в Украине, начиная примерно с XVI века. Период традиционного «лирического» творчества продолжался до начала XX века, потому эти песни несут в себе стилистику очень разных эпох. В отличие от других песенных пластов украинского фольклора, лирические песни выделяются более индивидуализированными поэтическими образами. Лирические песенные традиции Надднепрянщины многоголосны – это всегда две или три партии с развитыми мелодическими линиями голосов. В некоторых образцах заметно гармоническое мышление, что объясняется их более поздним формированием под влиянием кантов (созданы не ранее XVIII века) и, позже, городской романсовой музыки.

Выводы

Изучив факторы, повлиявшие на формирование, развитие и сохранность до сегодняшнего дня традиционной культуры населения, проживающего на территории вдоль зоны днепровских порогов, можно сделать некоторые обобщения.

Специфическое историческое прошлое исследуемой территории (заселение в XVII–XVIII веках) и активный рост промышленных городов в XIX–XX веках повлияли на формирование здесь так называемой «традиционной культуры вторичного типа». Это привело к редукции обрядовых жанровых пластов, типичных для исторически ранних территорий Украины: в степной зоне сохранились только песни, сопровождающие зимний и свадебный циклы. Каждый из них представлен меньшим числом типовых песенных форм, чем на территориях старого заселения.

На первый план выступили жанры, сформировавшиеся в более поздний период – песенная лирика. Она составляет основу репертуара всех опрошенных респондентов. Эту группу можно разделить на две подгруппы. Важно, что сохранились социальные песни, бытовавшие в разное время в различных социальных сословиях (козацкие, чумацкие, рекрутские, солдатские). Вторую группу составляют бытовые песни,

¹ Ареалы распространения таких форм в Украине показаны в Атласе (7, карты А46, А52).

² Ее ареал показан в Атласе (7, карта А47).

повествующие об отношениях в семье и социальном неравенстве. Лирические песни чаще всего исполняются ансамблем в двухголосной (реже – трехголосной) фактуре. Они отличаются развитостью сюжета, разрастанием объема текста за счет включения эпитетов, метафор, сравнений. Мелодические линии каждой партии довольно сложны, диапазон широкий (октава и шире), ритмика включает рубатные фрагменты.

В настоящее время исполнение народных песен в быту практически утратило свою актуальность, но в памяти людей еще живы воспоминания о проведении обрядов и их песенном наполнении. Некоторой поддержкой для сохранения и передачи следующим поколениям многовекового багажа народного культурного наследия способствует активизация собирательской и исследовательской деятельности в этой местности.

Список литературы

1. Afanas'ev-Chuzhbinskij Aleksandr. Poezdka v Yuzhnyu Rossiyu. – Chast' 1. Ocherki Dnepra. – Sankt-Peterburg, 1861. – 468 s.
2. Bagalij Dmitro. Istoriya Slobids'koy Ukraini. – Harkiv: Del'ta, 1993. – 256 s.
3. Bilij Volodimir. Locmans'ki pisni / Dniprovs'ki locmani: narisi z istoriy ta istoriografij (Pam'yati Anatoliya Vasil'ovicha Bojka prisvyachuet'sya). – Herson, 2012. – S. 338–340.
4. Danilejko Irina. Osoblivosti ladovoy organizacij vesil'nih melomasiviv levoberezhzhya nizhn'oy Desni (Chernigivshchina). Melodiy triopornogo ladu v shestidol'nih kompozicijah. Problemi etnomuzikologiy. – Vip. 8. – Kiyv: NMAU im. P. I. Chajkovs'kogo, 2013. – S. 155–163.
5. Ivancik'kij Anatolij. Ukrayns'kij muzichnij fol'klor. Pidruchnik dlya vishchih muzichnih zakladiv. – Vinnicya. Nova kniga, 2004. – 320 s.
6. Klimenko Irina. Obryadovi melodiy ukrajnciv u konteksti slov'yano-balts'kogo rann'otradicijnogo melomasivu: tipologiya ta geografiya. – Kiyv: NMAU im. P. Chajkovs'kogo, – T. 1. Monografiya. 2020. – 360 s.
7. Klimenko Irina. Obryadovi melodiy ukrajnciv u konteksti slov'yano-balts'kogo rann'otradicijnogo melomasivu: tipologiya ta geografiya. – Kiyv: NMAU im. P. Chajkovs'kogo, – T2: Atlas. 2020. – 100 s. + DVD
8. Kolomiceva Anna. Refren yak odna z kompozicijnih oznak zhanru strojovih soldats'kih pisen'. Problemi etnomuzikologiy, vip. 10. 2015. – S. 124–139.
9. Kuzik Valentina. Lirichni pisni. Istoriya ukrayns'koy muziki – T. 1. 2016. – S. 241–252.
10. Lyubimova Anastasiya. Kozac'ki pisni yak chastina usnoy spadshchini Nizhn'oy Naddnipyryanshchini. Problemi etnomuzikologiy: – Vip. 14. – Kiyv: NMAU im. P. I. Chajkovs'kogo, 2019. – S. 129–140.
11. Narodni pisni suchasnoy Dnipropetrovshchini. – Vip. 2. Petropavlivs'kij rajon / Upor: Galina Pshenichkina, Anastasiya Lyubimova. – Dnipro: Lira. 2019. – 164 s., Not., il., Audiodisk.
12. Narodni pisni suchasnoy Dnipropetrovshchini. – Vip. 1. Tomakivs'kij rajon / Upor: Galina Pshenichkina, Anastasiya Lyubimova. – Dnipro: Lira. 2016. – 56 s. 8 foto, audiodisk.
13. Pshenichkina Galina. Geografichni mezhi regional'nih tradicij muzichnogo fol'kloru na teritoriy pravoberezhnoy Cherkashchini (za naspivami obryadovih cikliv). Disertaciya na zdobuttya kvalifikacijnogo stupenya kandidata mistectvoznavstva. Nacional'na muzichna akademiya Ukraini im. P. I. Chajkovs'kogo Ministerstva kul'turi, molodi ta sportu Ukraini, – Kiyv, 2020. – 150 c.
14. Sopilka Tetyana. Shchedrivki u pisennij tradicij Poltavshchini (za materialami ekspediciy 1998–2000 rokiv) // Problemi etnomuzikologiy: zbirnik naukovih statej / upor. O. Murzina. – Vip. 2. – Kiyv, NMAU im. P. Chajkovs'kogo, 2004. – S. 240–254.
15. Tereshchenko Oleksandr «Melanka» u peredstepovomu i stepovomu Pravoberezhzhi ta na Skhidnomu Podilli // Problemi etnomuzikologiy. – Vip. 11. – Kiyv: NMAU im. P. I. Chajkovs'kogo, 2016. – S. 28–49.
16. Tereshchenko Oleksandr. Kozackie pesni Kirovogradshchini / Sb. nauch. trudov Klajped's'kogo universiteta «Tradiciya_ir_dabartis» – Vyp. 13. 2018. – S. 115–140.
17. Tereshchenko Oleksandr. Central'noukrayns'kij vesil'nij melotip V4452 na terenah piznishogo zaselennya // Problemi etnomuzikologiy: zb. nauk. prac' / upor. O. Murzina. – Vip. 10. – Kiyv: NMAU im. P. I. Chajkovs'kogo, 2015. – S. 39–65.

18. Tereshchenko Oleksandr Chumac'ki pisni peredstepovogo Pravoberezhzhya. Kropivnic'kij: «Imeks-LTD», 2019.– 184 s.: s not., il.
19. Tyurikova Olena. Muzichnij fol'klor Donbasu: vesil'ni pisni.– Donec'k: Yugo-Vostok, 2005.– 440 s.
20. Tyurikova Olena. Muzichnij fol'klor Donbasu: kalendarno-obryadovi pisni Donec'koy ta sumizhnih oblastej.– Donec'k: Yugo-Vostok, 2009.– 341 s.
21. Yavornickij Dmitrij. Zaporozh'e v ostatkah stariny i predaniyah naroda.– Ch. I, II.– Dnepropetrovsk: «ART-PRESS», 2005.– 264 + 401 s., II. Diskografiya
22. Bozhichi. «Kotilasya yasna zorya z neba» / Pol'ovi zapisi gurtu Bozhichi. Uklad., anotaciya Susanni Karpenko, Illi Fetisova.– Kiyv: LAVINA MUSIC, 2004. 1 CD audio+video + Bukl.: anotaciya, teksti pisen'; II. LM CD423.
23. Bozhichi, [gurt avtentichnogo spivu]. «Poza Chasom». – Ukraine: Lavina Music, 2021. (Album).

Информация об авторах

Любимова Анастасия Яковлевна, аспирантка Национальной музыкальной академии Украины им. П. И. Чайковского, преподаватель ЦК «Теория музыки» Днепропетровской академии музыки им. М. Глинки
E-mail: natochka3110@gmail.com; Тел.: +380-097-095-40-49
ORCID: 0000-0003-1313-9047

A. I. LYUBIMOVA ¹

¹ Ukrainian National P.I. Tchaikovsky Academy of Music in Kyiv, Ukraine

EXPERIENCE OF FOLK SINGING CULTURE STUDIES IN THE AREA OF THE DNEIPER RIVER RAPIDS IN THE XXI CENTURY

Abstract

Purpose of the study: to give a general description of the rural singing traditions along the steppe Ukraine territories, concentrated at the Dnieper river rapids, and to indicate the level of the main genre layers preservation during the beginning of the 21st century.

Research methods: historical, allowing to trace the evolution of the traditional culture development; geographical, with the help of which the boundaries of the individual structural and stylistic phenomena of song culture distribution are established; methods of field research and interviewing, allowing to obtain information directly from the carriers of the tradition; a modelling method that makes it possible to comprehensively present the structure of a ritual action; methods of analysis and synthesis, as well as comparison and generalization, due to which the general and individual tendencies of the song culture existence within the studied territory are revealed, in comparison with neighbouring and remote areas.

Results of the research: genres of traditional song culture that exist on the territory along the Dnieper rapids, preserved in the memory of local residents up to the first decades of the 21st century, have been identified; the characteristic of genre song groups is given, the problems of their preservation and development or extinction are outlined.

The scientific novelty is due to the almost complete absence of scientific ethnomusicological literature describing the outlined region, and data for areal studies, which is explained by its extremely low field study (until recently).

Practical significance: the results of studying the traditional song culture of the steppe Ukraine make it possible to expand the knowledge of ethnomusicologists about a little-known region, fill in the “gaps” in ethnomusicological maps, to establish the modern patterns of certain genres preservation perspectives.

Keywords: rural musical traditions of Ukraine, the zone of the Dnieper river rapids, winter-time cycle ritual folk songs, wedding songs, traditional lyric songs, traditions of late folklore formation.

Information about the authors

Anastasia Yakovlevna Lyubimova, PhD Candidate at Ukraine P. I. Tchaikovsky National Academy of Music, Lecturer of “Theory of Music” at Dnipropetrovsk M. Glinka Academy of Music

E-mail: natochka3110@gmail.com; Phone: +3800-970-95-40-49

ORCID: 0000-0003-1313-9047

ЛЮБИМОВА А. Я. ¹

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

ПОБУТУВАННЯ НАРОДНОЇ ПІСЕННОЇ КУЛЬТУРИ НА ТЕРИТОРІЇ ДНІПРОВСЬКИХ ПОРОГІВ У ХХІ СТОЛІТТІ

Анотація

Мета дослідження: надати загальну характеристику сільським пісенним традиціям території степової України, сконцентрованих у межах дніпровських порогів, охарактеризувати ступінь збереженості головних жанрових пластів станом на початок ХХІ століття.

Методи дослідження: історичний, який дозволяє прослідкувати еволюцію традиційної культури; географічний, за допомогою якого встановлюються межі розповсюдження окремих структурних та стилєвих явищ пісенної культури; метод польових досліджень та інтерв'ювання, який дозволяє отримати інформацію безпосередньо від носіїв традиції; метод моделювання, що дозволяє комплексно представити структуру обрядового дійства; методи аналізу та синтезу, а також порівняння та узагальнення, завдяки яким виявляються загальні та індивідуальні тенденції побутування пісенної культури в межах досліджуваної території у порівнянні з сусідніми та віддаленими місцевостями.

Результати дослідження: віднайдені жанри традиційної пісенної культури, які побутують на теренах вздовж дніпровських порогів, що збереглися у пам'яті місцевих мешканців безпосередньо до перших десятиліть ХХІ століття; надана характеристика жанрових груп пісенних груп, визначені проблеми їх збереження та розвитку або вгасання.

Наукова новизна обумовлена майже повною відсутністю наукової етномузикознавчої літератури, що описує окреслений регіон, та відомостей для ареальних досліджень, що пояснюється вкрай обмеженим польовим дослідженням (до останнього часу).

Практична значущість: результати вивчення традиційної пісенної культури степової України дають можливість розширити знання етномузикологів про малодосліджену місцевість, заповнити «пробіли» на етномузикознавчих мапах, встановити сучасні закономірності збереженості певних жанрів.

Ключові слова: сільська музична традиція України, зона дніпровських порогів, пісні зимового обрядового циклу, весільні пісні, традиційні ліричні пісні, традиції пізнього формування.

Інформація про авторів

Любимова Анастасія Яківна, Аспірантка Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського, Викладач ЦК «Теорія музики» Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки

E-mail: natochka3110@gmail.com; Тел.: +380-097-095-40-49

ORCID: 0000-0003-1313-9047

МЕЛЬНИК В. Ю.¹¹ Харьковский национальный университет искусств имени И. П. Котляревского**«ИБЕРИЯ»: МУЗЫКА И. АЛЬБЕНИСА В ОБЪЕКТИВЕ К. САУРЫ****Аннотация**

Цель исследования: определить значимость культуры фламенко для манифестации испанской национальной идеи в творчестве И. Альбениса и К. Сауры.

Методы исследования: аналитический, компаративный, исторический, интермедиаальный.

Результаты исследования: охарактеризован конкретный опыт воссоздания символического образа Испании. Выявлены композиционные и драматургические особенности фильма К. Сауры.

Научная новизна: впервые выявлены принципы киновоплощения музыки И. Альбениса, прослежена актуализация культуры фламенко в условиях интермедиаального диалога.

Практическое применение: достижения данного исследования могут быть полезны для дальнейших интермедиаальных исследований, связанных с воплощением музыкальных образов на экране, а также расширят представления об испанской культуре. Факты из этого исследования также могут включаться в рефлексию музыкантов-практиков и педагогов, как вспомогательный материал для комплексного понимания стилевых особенностей испанской музыки.

Ключевые слова: испанская музыка, творчество И. Альбениса, фламенко, кинопоэтика К. Сауры.

Для цитирования: Мельник В. Ю. «Иберия»: Музыка И. Альбениса в объективе К. Сауры // European Journal of Arts, 2021, №4. – С. 71–77. DOI: <https://doi.org/10.29013/EJA-21-4-71-77>

Карлос Саура Атарес (род. 1932) – одна из величайших фигур испанского кинематографа, чья фильмография насчитывает более сорока фильмов. Многие из них номинировались на «Оскар», неоднократно отмечались наградами на фестивалях в Каннах и Берлине. Не обходя вниманием остросоциальные темы, режиссер питал особую любовь к народному искусству юга Испании. В одном из своих интервью он признавался: «Когда я увлекся фламенко, мне было 17–18, я был такой худенький. Я подумал: я такой стройный, такой подтянутый, я хочу быть танцором фламенко. Я пошел на занятия к знаменитой цыганской танцовщице. Она поставила пластинку, сказала: “Давай танцуй!” Она на меня смотрела исподлобья, а потом выключила музыку и сказала: «Карлос, лучше займись другим делом!»» [2].

Юношеский интерес К. Сауры к традиционной культуре со временем был реализован другим путем – в кинематографическом творчестве. Им были созданы фильмы: «Фламенко» (1955), «Севильяны» (1991), «Фламенко» (1995), «Фламенко сегодня» (2009),

«Фламенко, Фламенко» (2010). Очевидно, дебютная работа 1955 года не исчерпала все аспекты, которые были важны для режиссера. Он отмечал: «Сила фламенко в том, что оно родилось в месте, где встречаются культуры, и продолжает впитывать влияния. Поэтому, в отличие от остальной музыки, фламенко способно постоянно обновляться» [1]. К. Саура неоднократно обращался к этой культуре, воссоздавая ее своеобразие во многих ракурсах. Фламенко на разных этапах своего развития (в конкретных исторических формах) выступает главным героем в его работах, которые можно смело назвать летописью этого уникального явления. Видимо, метаморфозы, отражающие общекультурные процессы в Испании второй половины XX века – начале XXI, каждый раз расширяют пространство для новых осмыслений.

Кроме этого, обращаясь к великим произведениям прошлого, вступая в «творческий диалог» с Г. Лоркой, П. Мериме, М. де Фалья, И. Альбенисом и даже со Святым Писанием, К. Саура открывает их новые грани, пересказывая языком фламенко. Для своих работ

К. Саура собирает лучших представителей фламенко-культуры. Он приглашает к сотрудничеству Пако де Лусио, Маноло Сансулара, Кристину Ойос, Антонио Гадеса, Сару Барас, Росио Молину и многих других значимых личностей. Результатом этого процесса стали такие киношедевры, как «Кровавая свадьба» (1981), «Кармен» (1983), «Колдовская любовь» (1988), «Саломея» (2002), «Иберия» (2005).

Aurenivia Silva de Meneses, разбирая фламенкоцентричность искусства великого режиссёра, приходит к выводу: «Через Сауру и его подход к фламенко, кино дает нам наблюдения, выходящие за рамки того, что мы думаем об этой культуре» [9, 17]. Действительно, большинство работ К. Сауры – это попытка понять своеобразие фламенко, мотивы его развития, его коды. Но есть один образец, в котором режиссер средствами культуры испанских ромов говорит не о локальном явлении, а поднимает смысловую нагрузку киноленты до общенационального уровня – фильм «Иберия» [6]. При первом знакомстве кинолента «Иберия» (2005) производит впечатление разрозненной кино-сюиты, где в качестве саундтрека используются различные инструментальные аранжировки фортепианных произведений И. Альбениса, а визуальный ряд заполнен хореографией фламенко, исполненной в пространстве съемочного павильона, стилизованного под танцевальный класс.

В фильме есть множество намеков, заставляющих воспринимать киноленту как *Homage* великому композитору. Это и название фильма, отсылающее к конкретному музыкальному произведению, а также премьера «Иберии» К. Сауры, состоявшаяся спустя ровно 100 лет после издания одноименного цикла И. Альбениса. «Программирующую» функцию выполняет и серия коротких кадров в начале фильма. Эти значимые зарисовки с изображением деталей сценического оформления впоследствии будут оживать и развиваться. В их череду включен эпиграф, посвященный И. Альбенису, в котором объясняется выбор тех музыкальных произведений, которые, по мысли режиссера, являются наиболее значимыми: «Исаак Альбенис (1860–1909) писал музыкальные произведения, в которых упоминается Испания и ее регионы. Под общим названием «IBERIA» мы собрали те произведения, которые казались нам наиболее значимыми, используя их свободно и по своему усмотрению, но всегда с уважением к наследию одного из самых творческих композиторов, рожденных нашей страной».

Свое развитие эпиграф получает в отдельном номере «*Triana*», где К. Саура разворачивает в качестве фона документальную ретроспективу жизненного пути композитора. Хореография и аранжировка при таком взгляде воспринимаются как актуализация и подчеркивание заложенных композитором фольклорных мотивов. Но при более подробном анализе художественной структуры фильма становится понятным, что посвящение великому композитору – автору одноименного музыкального сочинения (музыкальной «Иберии») – остаётся лишь одной из многих других, более глобальных задач К. Сауры.

Кинолента состоит из восемнадцати отдельных музыкально-танцевальных номеров, которые, на первый взгляд, не связаны единой сюжетной линией. В ней отсутствует герой, за событиями жизни которого можно следовать. И художественная цельность кинофильма, на первый взгляд, достигается только благодаря использованию музыки одного композитора – пьес из фортепианных циклов И. Альбениса «Иберия», «Испанская сюита», «12 характерных пьес».

В начале мы словно попадаем в театральное закулисье: титры, перемежающиеся отдельными кадрами: монтаж сцены, последние приготовления съемочной группы; репетиции артистов; рояль и портрет самого автора музыки. Действие открывается под аккомпанемент пьесы *Evocation* (цикл «Иберия») в исполнении испанской пианистки *Rosa Torres Pardo*: все растворяется в текучей мелодии темы и перестает быть зримо телесным, царит только музыка... каданс... и несколько секунд паузы.

Все дальнейшее словно воскрешает жизненные впечатления Мастера, которые преобразил и запечатлел его гений. Так, следующий номер кино-сюиты – «*Aragon*» (цикл «Испанская сюита»). Хореография Хосе Антонио в духе арагонской хоты в сопровождении кастаньет дополняется музыкальной аранжировкой для гитары, бандурии, бас-гитары, скрипки и двух кахонов. Отметим, что состав музыкального ансамбля выбран в соответствии с традицией: оркестр гитаристов демонстрируется более разнообразно, функцию вокальной партии исполняет скрипка.

Миниатюра «*Bajo la palmera*» / «Под пальмой» («Испанская сюита») – подана как стилизация фортепианного оригинала под чувственную латиноамериканскую румбу. Соответствующее звучание достигнуто с помощью аранжировки: 2 скрипки, кларнет, флейта, гитара, фортепиано, контрабас, бу-

бен. Пикантности добавляет и хореографический дуэт *Patric de Bana* и *Aida Gomez*.

В «*Granada*» («Испанская сюита») – *Chano Domínguez* (фортепиано) и *Antonio Canales* (фламенко) признаются в открытой и безграничной любви к Гранаде – городу-памятнику средневековой архитектуры.

Пьеса «*Cordoba*» («Испанская сюита») решена в мавританском колорите, что подчеркнуто музыкально (обработка для арабских инструментов – блокфлейты, ребека, сетары, уду, бубна) и живописно (танцовщицы одеты в черные, синие и белые длинные платья, похожие одновременно на хиджаб и католическую рясу). Противоречие во внешнем виде имеет исторический подтекст, отсылая к временам, когда Испания была под арабским гнетом, а город *Cordoba* находился в центре конфликта.

Неожиданный контраст вносит джазовая обработка пьесы «*Cadiz*» («Испанская сюита»). В этом номере режиссер, словно восхищается неземной красотой девушек южной прибрежной провинции. Солистка *Marta Carrasco* гипнотизирует своей пластикой корпуса и магией рук, а мужской танцевальный кордебалет подчеркивает ее обаяние своим пристальным вниманием. В хореографии задействованы самые яркие элементы фламенко, как нельзя лучше создающие необходимый образ.

«*Triana*» (цикл «*Иберия*») – имя романского квартала в Севилье, признанного очагом фламенко. В то же время художественный образ, созданный К. Саурой, полностью соответствует характеру фортепианной пьесы, воссоздавая лёгкое настроение, лишённое оттенка обреченности, свойственного образам фламенко. В балетном дуэте, исполненном под сопровождение фортепиано, разнообразие поддержек перемежается нежными объятиями.

Следующая пьеса «*Torre bermeja*» (цикл «12 характерных пьес») прозвучала в авторском переложении для гитары известного исполнителя *Manolo Sansular*. «*Almeria*» («Испанская сюита») лишена своего первоначального академического звучания, приобретая в фильме выразительный романтический колорит. Эта метаморфоза происходит благодаря аранжировке: жанр севильяны, в котором написано фортепианное произведение, возвращается к звучанию фламенко-ансамбля; танцевальное сопровождение, с вплетенными в хореографическую канву хорошо узнаваемыми движениями, придает пьесе романский колорит.

Номер «*Corpus Sevilla*» («Иберия») также видоизменен в сравнении с оригиналом: маршеобразный характер фортепианного первоисточника акцентирован звучанием духового оркестра. Новая оркестровая окраска и значительно более сдержанный темп формируют отчетливое ощущение траурной процессии. В кульминационной зоне звучит в исполнении *Estrella Morento* традиционный вокальный жанр молитвы фламенко – *saeta*, где католические каноны реализованы в слове, а музыкальное оформление имеет ярко выраженный мавританский характер. Визуальный ряд наполняется скорбным колоритом: женщины, одетые в традиционный траурный костюм (главные признаки – мантилья и гребень), неспешно, но неотвратимо продвигаются шагом по кругу. Это художественное решение – образ траурного шествия – полностью оправдывает идею следования смерти за военными.

«*Rondeña*» («Иберия») приобретает медитативный характер в противовес жанровым особенностям фортепианного оригинала. Это ощущение достигается благодаря исполнительскому составу (трио: фортепиано, скрипка, виолончель), пластике движений танцовщицы и «магическому» белому цвету ее платья.

Следующая пьеса «*Albcin*» (район Гранады) задействована в фильме дважды, что подчеркивает особое отношение режиссера либо к первоисточнику, либо к самой территории. Первый раз это произведение появляется во фламенко-обработке: традиционный ансамбль сопровождается танцем, исполненным танцовщицей *Sara Baras*. События разворачиваются у костра. Благодаря атрибутивным элементам культуры, К. Сауре удается воссоздать бытовой романский фламенко-колорит. Задача же второго «*Albcin*» совсем иная. Номер сопровождается симфоническим оркестром, в звучании которого угадываются отрывки из фортепианного оригинала. Танцовщица предстает обнаженной за полиэтиленовой кулисой, где ее мастерство позволяет свободно вплетать в хореографическую канву движения, которые органично задействуют игровой занавес. Режиссер вынуждает зрителя таким образом как бы ощутить недостаток воздуха, и, в высшем смысле, свободы жизни.

Название «*El puerto*» («Иберия») также дважды фигурирует в киноленте. Первая интерпретация получила джазовую и фламенко аранжировку при максимальном сохранении оригинала. Авторский первоисточник расцветивается лишь за счет некоторых ритмических изменений: джазового синкопирования,

добавлению *palmas* (ритм-секция, исполняемая при помощи хлопков и ударов ногами) и *sajon* (разновидность этно перкуссии). Вторая версия номера «*El puerto*» решена исключительно во фламенко-стилистике: используется дуэт гитары и традиционного *cante* (особый способ вокализации, свойственной фламенко). К. Саура выбирает жанр *Solea* (один из древнейших) как особый основополагающий символ этой культуры [10]. В данный фрагмент вплетаются интонации из всех пьес цикла, что придает номеру функцию обобщения всего ранее звучавшего.

Zortzico – танец басков, который традиционно исполняется под звуки блокфлейты и барабана. «*Zortzico*» И. Альбениса («Испанская сюита») в киноварианте К. Сауры сохраняет все признаки первоисточника. «*Asturias*» («Испанская сюита») начинается контрапунктом: средний лирический раздел оригинала встречается с *zapateado* (ритмы, исполненные ногами) [5]; его сопровождает как бы репетиция предстоящего показа. Балетная фореография *Sara Baras* точно аккомпанирует виолончельной аранжировке, в ее постановке не осталась без внимания ни одно интонационное зерно и его развитие: все получило продолжение в жесте и было подчеркнуто ритмом дробей. Движения выверены, а ритмы исполнены в единой точной пульсации.

И, наконец, финал – «*Sevilla*» («Испанская сюита»), где торжествует праздник единства. Номер был исполнен с соблюдением всех жанровых канонов народного социального танца *sevillanas*, с задействованием максимального количества участников. Здесь музыкальные аранжировки возвращают фламенко-колорит, а образ дождя в кадре, словно смывает все тяготы, позволяя вновь взглянуть с надеждой в будущее.

Если исходить из определения «визуальной музыки», которая, по мнению С. Маценко, «коалиция средств, при помощи которых можно достичь новой трактовки, недостижимой в каждом отдельном случае» [3, 78], то возникает сомнение в однозначной «приуроченности» фильма к юбилейной дате. Как следует из вышеописанного, фильм не является всего лишь визуализацией одноименного фортепианного цикла И. Альбениса.

Каждая из картин кино-сюиты имеет самостоятельный характер. Подзаголовок, соответствующий названию одной из пьес И. Альбениса; декорации, не стремящиеся объединить номерную структуру в общую канву; полная смена танцевальных и музы-

кальных исполнительских составов на рубеже каждой зарисовки; отсутствие центрального героя, за событиями жизни которого увлекательно наблюдать – все это подчёркивает преобладание сюитного принципа в сочетании с концертностью. Можно предположить, что целостность, при отсутствии очевидной сюжетности, достигается лишь посредством выбора музыкального «одного пера». Но благодаря богатой, а, иногда даже смелой аранжировке, от первоисточника зачастую остаются лишь фрагменты, угадываемые в импровизационной стихии. Несмотря на пестроту общей композиции, в фильме есть ряд объединяющих, сквозных идей, помогающих воспринимать «Иберию» целостно. Первый завуалированный сюжетный компонент – образ женщины. Палитра отношений между условными героями, Он и Она, объединяет сразу несколько номеров, каждый из которых открывает разные грани женщины и любовных отношений. Например, героиня из «*Bajo la palmera*», «*Cadiz*» и «*Triana*» обворожительна, привлекательна и любовь только робкими шагами приближается к паре. Но вот уже в «*Almeria*» и «*Asturias*» робость растворяется в выразительной страсти, а героиня становится роковой, опасной и провоцирующей, Она ведет влюбленного мужчину к неминуемой трагедии. Вся линия презентации женского архетипа связана с органикой образа Кармен, который так плотно укоренился в восприятии всей прекрасной половины испанского населения.

Также режиссером затронут историко-политический аспект жизни Испании. Для этого избираются события, которые оказали наибольшее влияние на формирования самобытности испанской культуры. Речь идет о далеком и недавнем прошлом страны – арабском господстве и фашистской диктатуре, которые получили свое отражение в номерах «*Cordoba*» и «*Zortzico*». Первый эпизод демонстрирует испанский быт времен арабского завоевания 711–718 годов [8]. Тогда регион Кордоба держала оборону дольше всего, за что и понесла строжайшее наказание. Здесь, в отличие от других областей, мусульманское влияние оказало наисильнейшее давление, в результате чего насаждение арабских идеалов было более категорично и авторитарно. В эпизоде показано соседство разных культур и религий: их противостояние и примирение. Второй эпизод, гротескный портрет тоталитаризма пронизан максимальным ощущением несвободы: синхронные движения танцоров как четкое выполнения приказов подчиняется звучанию

барабана и флейты – традиционного «военного» музыкального состава. Однако в кадре словно рисуют образ «игры в солдатики», подчеркивая нелепость и абсурд военных действий.

К историко-бытовому композиционному блоку можно отнести зарисовки «*Torre Bermeja*» и «*El Puerto*». Они демонстрируют досуг, воплощенный языком традиционного искусства.

Объединяющим полем в фильме стало символическое воплощение духовности. Философская коллизия жизни и смерти, поданная сквозь призму христианского учения о душе, ее страданиях и искуплении, разрешается позитивно – торжеством оптимизма, который продемонстрирован в финальной сцене фильма. Линия, пронизанная духовными образами, объединяет пять эпизодов. Начиная с траурного шествия «*Corpus Sevilla*», где в кульминации звучит испанская молитва *Saeta*, Душа как будто освобождается из тела в эпизоде «*Rondeña*», но впоследствии в первом из двух эпизодов «*Albcin*» теряет крылья (танцовщица роняет шаль), а во втором – откупает грехи страданием. Утешение зрителю и участникам приносит дождь, который начинается в финальном номере «*Sevilla*» и смывает все преходящее, оставляя после себя лишь приятное ощущение вновь открытого пустого пространства и размышлений.

Все музыкальное оформление фильма поддерживает ту или иную концепцию, реализуемую в конкретном эпизоде. Широкая палитра задействованных инструментальных составов полностью себя оправдывала и создавала устойчивое основание для восприятия визуального ряда. Анализируя музыкальный компонент фильма, можно выделить следующие варианты обращения с композиторским первоисточником:

1) аутентичный – первоисточник исполнен соло на рояле, фортепиано или виолончели без дополнительных инструментов, и вмешательства в музыкальный текст И. Альбениса;

2) аранжировки для этно-ансамблей: в эту группу входят как фламенко аранжировки, так и ансамбли с народными видовыми инструментами;

3) фортепианные ансамбли.

Музыканты выступают полноценными участниками кинематографического действия: искренний и трогательный дуэт *Jose Segovia* (фортепиано) и *Antonio Canales* (фламенко) в «*Granada*», флирт танцовщицы *Aida Gomes* с саксофонистом *Jorge Pardo*

в «*Cadiz*», образ кукловода в тоталитарных жестких рамках солистки «*Zortzico*», которая одновременно играла на барабане и флейте.

Вступление фильма наполнено оттенком счастливого единения и особого творческого настроения от предвкушения общего дела. Само заглавие, выбранное режиссером, после осознания заложенных в фильме смыслов воспринимается скорее не как реверанс перед персоной великого соотечественника, а как историческая отсылка к целостности и могуществу духа Испании.

Выводы. Выход интермедиальности на авансцену гуманитаристики как эффективного приёма в исследовании художественного образа сегодня не оспорим. В диалоге разных видов искусства открываются, а иногда и рождаются новые смыслы. Фильм К. Сауры «Иберия», визуализируя музыку И. Альбениса, не только иллюстрирует образы, которые были запечатлены композитором, но и раскрывает иные смысловые подтексты. Исполнительские ансамбли, хореографическое оформление, визуальный ряд – все это способствовало созданию новой трактовки фортепианных произведений. Интермедиальный поиск, развернутый режиссером вновь поднял глубинные вопросы самоидентификации разнообразной испанской культуры. Музыкальный фольклор, который лег в основу композиторских произведений, обретает новую жизнь в киноварианте «Иберии». Существенно переосмысливается и программность музыки – выбор топонимов для названия номеров в фортепианных сюитах М. Альбениса. Их дальнейшее сохранение в киноверсии К. Сауры может рассматриваться как выражение идеи национальной консолидации, равно как и общая драматургия фильма иносказательно подает летопись прошлого страны, будучи кратким экскурсом в историю Испании. Оба художественных проекта: и фортепианные циклы И. Альбениса, и киносюита К. Сауры фактически реализуют единый замысел: символическое воссоздание национальной идеи, процесса ее формирования и напоминание об общей испанской идентичности, где локальное разнообразие соседствует с государственным единством. В попытке провести параллели и очертить испанское своеобразие в пространстве современного кинематографа полученные результаты далеко не исчерпывают потенциал интермедиальных исследований, оставляя простор для новых истолкований.

Список литературы

1. Karlos Saura. «Chelovek obyazan ne zabyvat'». [Elektronnyj resurs].– Rezhim dostupa: URL: <https://seance.ru/articles/karlos-saura-chelovek-obyazan-ne-zabyvat>
2. Karlos Saura: kinorezhisser priekhal v Moskvu kak fotograf [Elektronnyj resurs].– Rezhim dostupa: URL: <https://www.kommersant.ru/doc/370985>
3. Macenko S. Metamistectvo: slovník dosvidu terminotvorennya na mezhi literaturi j muzki.– L'viv: Apriori, 2017.– 120 s.
4. Carlos Saura en su homenaje en Sitges: “El cine es el arte total que une todas las artes”. [Elektronnyj resurs].– Rezhim dostupa: URL: <https://www.msn.com/es-us/noticias/otras/carlos-saura-en-su-homenaje-en-sitges-el-cine-es-el-arte-total-que-une-todas-las-artes/vp-AAPDkHp>
5. Castro Buendía G. Música e historia del Zapateado. Revista del Centro de Investigación Flamenco Telethusa. Cádiz – 7(8). 2014.– P. 22–37.
6. Iberia (Carlos Saura). 2005. [Elektronnyj resurs].– Rezhim dostupa: URL: <https://youtube.com/playlist?list=PL01E38FEDAAF1F865>
7. Lefere R. Carlos Saura: una trayectoria ejemplar.– Madrid: Visor Libros, 2011.– 293 p.
8. Martín F. Ríos Saloma La Reconquista. Una construccion historiografica Flamenco. [Elektronnyj resurs].– Rezhim dostupa: URL: <https://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/reconquista/historiografica.html>
9. Meneses Aurenivia Silva de. El flamenco como marco de una tradición cultural y lingüística del español.– Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Educação, 2013.– 48 p.
10. Montesinos A. B. Origin y Evolucion del Flamenco. [Elektronnyj resurs].– Rezhim dostupa: URL: https://books.google.com.ua/books?id=4eWeBAAAQBAJ&pg=PA164&dq=los+palos+flamencos+saeta+copla&hl=ru&sa=X&ved=2ahUKEwi_z-mW8M_tAhUql4sKHZa1BxYQ6AEwAXoECAAQAg#v=onepage&q=los%20palos%20flamencos%20saeta%20copla&f=false

Информация об авторах

Мельник Виктория Юрьевна, аспирант кафедры теории музыки, Харьковского национального университета искусств им. И. П. Коляревского, Харьков, Украина

Адрес: 61000, г. Харьков, Украина, пл. Конституции 11

E-mail: viki.melnik333@gmail.com; Тел: +38095-771-81-86

ORCID: 0000-0001-9730-1149

V. Yu. MELNYK¹

¹ *Kotlyarevsky Kharkiv National University of Arts*

“IBERIA”: MUSIC OF I. ALBENIS IN THE K. SAURA’S LENS

Abstract

Objective: to determine the significance of flamenco culture for the manifestation of the Spanish national idea in the works of I. Albeniz and C. Saura.

The methods: analytical, comparative, historical, intermediate.

Results: the specific experience of recreating the symbolic image of the national idea of Spain is characterized. The compositional and dramatic features of K. Saura’s film are revealed.

Результаты исследования: охарактеризован конкретный опыт воссоздания символического образа национальной идеи Испании. Выявлены композиционные и драматургические особенности фильма К. Саури.

Scientific novelty: for the first time the principles of the film embodiment of I. Albeniz's music are revealed, the actualization of flamenco culture in the conditions of intermedia dialogue is traced.

Practical significance: the achievements of this research can be useful for further intermedia research related to the embodiment of musical images on the screen, as well as expand the understanding of Spanish culture. The facts from this study can also be included in the reflection of practicing musicians and teachers, as an auxiliary material for a comprehensive understanding of the style features of Spanish music.

Keywords: Spanish music, creation of I. Albeniz, flamenco, film poetics of C. Saura.

Information about the author

Viktoriia Melnyk, Postgraduate student the Department of Music Theory I. Kotlyarevsky Kharkiv National University of Arts, Kharkiv, Ukraine

Address: 61000, Kharkiv, Ukraine, Sq. Constitution 11

E-mail: viki.melnik333@gmail.com; Tel.: +38095-771-81-86

ORCID: 0000-0001-9730-1149

МЕЛЬНИК В. Ю. ¹

¹ Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського

«ІБЕРІЯ»: МУЗИКА І. АЛЬБЕНІСА В ОБ'ЄКТИВІ К. САУРИ

Анотація

Мета дослідження: визначити значимість культури фламенко для маніфестації іспанської національної ідеї у творчості І. Альбеніса та К. Саури.

Методи дослідження: аналітичний, компаративний, історичний, інтермедіальний.

Результати дослідження: охарактеризований конкретний досвід відтворення символічного образу національної ідеї Іспанії. Виявлені композиційні та драматургічні особливості фільму К. Саури «Іберія».

Наукова новизна: вперше досліджено принципи кіно втілення музики І. Альбеніса, простежено актуалізацію культури фламенко в умовах інтермедіального діалогу.

Практичне застосування: досягнення даного дослідження можуть бути корисними для подальших інтермедіальних відкриттів, пов'язаних з втіленням музичних образів на екрані, також вони розширять уявлення щодо іспанської культури. Факти з цього дослідження також можуть бути використані у рефлексії музикантів-практиків та педагогів як допоміжний матеріал для комплексного розуміння стилевих особливостей іспанської музики.

Ключові слова: іспанська музика, творчість І. Альбеніса, фламенко, кіно поетика К. Саури.

Інформація про авторів

Мельник Вікторія Юрїївна, аспірант кафедри теорії музики, Харківського національного університету ім. І. П. Котляревського, Харків, Україна

Адреса: 61000, м. Харків, Україна, пл. Конституції 11

E-mail: viki.melnik333@gmail.com; Тел.: +38095-771-81-86

ORCID: 0000-0001-9730-1149

МИРОНЕНКО-МИХЕЙШИНА О. Ю. ¹

¹ *Национальной музыкальной академии Украины им. П. И. Чайковского, г. Киев, Украина*

РИТМЫ ПОЭЗИИ И ПРОЗЫ КАК СТРУКТУРНЫЕ МОДЕЛИ ВРЕМЕННОЙ ОРГАНИЗАЦИИ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ В. ЛЮТОСЛАВСКОГО 60-х – 90-х гг.

Аннотация

Цель исследования. Цель исследования заключается в характеристике особенностей и свойств временной единицы в произведениях В. Лютославского 60-х – 90-х годов. Актуальность темы работы обуславливается отсутствием целостного, системного исследования временной единицы и ее свойств в музыке В. Лютославского.

Методы исследования. Исследование основывается на компаративном, структурно-функциональном, системном, историческом методах, применение которых позволяет составить целостное представление о предмете исследования.

Результаты исследования. В результате исследования выявлена взаимосвязь между моделями ритмов поэзии и прозы, с одной стороны, и особенностями ритмики В. Лютославского, с другой. Установлено, что искусственный ритм стиха является художественной аналогией регулярного типа ритмики, свободный же ритм живой человеческой речи, воплощенный в литературной прозе, – нерегулярного и арегулярного. Переплетение и взаимодействие этих трех типов является одной из характерных особенностей временной организации произведений В. Лютославского. Выявлено, что регулярный тип встречается в традиционной метрической форме. Участки же композиции с нерегулярным и арегулярным типами ритмики структурируются на хроноструктуры – временные единицы разных объемов, внутренне цельные, однородные, обособленные, которые функционируют в форме синтаксических образований (масштабного уровня мотива, фразы, периода).

Научная новизна. Научная новизна заключается в выявлении и обосновании, по результатам аналитического исследования произведений В. Лютославского, трёх типов ритмики, которые могут сосуществовать в пределах единой композиции (а именно, – ритмики регулярной, нерегулярной, арегулярной), а также – в выяснении и определении типов временной единицы и её свойств. В научный обиход вводится понятие хроноструктуры и её разновидностей – хрономотива, хронофразы, хронопериода.

Практическая значимость. Выявленные особенности временной организации свойственны не только музыке В. Лютославского, но и многих его современников. Представленный в статье материал имеет практическую значимость для исследователей музыки XX века.

Ключевые слова: В. Лютославский, временная организация, временная единица, нерегулярность, периодичность, арегулярность.

Для цитирования: Мироненко-Михейшина О. Ю. Ритмы поэзии и прозы как структурные модели временной организации в произведениях В. Лютославского 60-х – 90-х гг. // European Journal of Arts, 2021, №4. – С. 78–86. DOI: <https://doi.org/10.29013/EJA-21-4-78-86>

Введение

В теоретических статьях В. Лютославского выдающегося польского композитора и дирижера, – а также в его «Записках» [3] красной нитью проходит идея воплощения в музыке ритма свободной, живой

человеческой речи. Композитор пишет: «Ритмика в определенной мере является моделью человеческой речи с её характерными нюансами, происходящими от изложенного содержания и от экспрессии, которая сообщается предложениям, словам и даже сло-

гам. Не стоит из-за этого думать, что музыка должна <...> в действительности передавать определенный однозначный смысл. Из речи заимствуются <...> её внутренний *habitus*, её чисто звуковые свойства и **способ, благодаря которому она протекает во времени**» (выделение – О.М.) [2, с. 43–44]. Так композитор комментирует особенности ритмики в партии первой скрипки из первой части Струнного квартета. В «Записках» В. Лютославский привлекает внимание к идее сходства ритма прозы и ритмики многоголосных алеторических секций *Ad lib.*: «Впечатляющее сходство между *стихами* и прозой, а также “пульсом” и “*ad lib.*”. Это наша эпоха – половина XX в. открывает во второй раз прозу» 7/1 [62] [3, С. 27].

Проблема воплощения стихотворного и речевого ритмов в музыке не является новой, раскрывается в трудах К. Дальхауза («*Satz* и *Periode*. К теории музыкального синтаксиса» [1]), Л. Кириной («Классический стиль в музыке», ч. 2 [9]), К. Ручьевской (учебник «Классическая музыкальная форма» [11]), Н. Афонинной («Малые формы в музыке Высокого Ренессанса и Барокко (формообразующая роль музыкального синтаксиса)» [6]). Соотношению слова и музыки посвящены также исследования Б. Асафьева [5], В. Васиной-Гроссман [7], В. Холоповой [12], В. Нечепуренко [10], В. Жарковой [8]. В данном исследовании переосмысливается опыт упомянутых музыковедов на ином, по своим свойствам и качествам, музыкальном материале – произведениях В. Лютославского, созданных после 1960 г. с применением техники контролируемой алеторики.

Музыка В. Лютославского зрелого и позднего периодов творчества представляет собой сложное переплетение различных систем ритма, которые взаимодействуют в пределах одного произведения. Результатом такого сосуществования становится образование новых свойств временной организации, которые являются малоизученными и недостаточно осмысленными в музыковедении. В частности, способы структурирования времени, средства и способы формирования временных единиц в музыке В. Лютославского до сегодняшнего дня не являлись предметом специальных исследований. Этим обуславливается **актуальность** данной темы. **Предметом** внимания является временная единица в произведениях Лютославского зрелого и позднего периодов творчества (согласно периодизации Ч. Б. Рае), её типы и формы, **целью** – характеристика её особенностей и свойств.

Исследование основывается на компаративном, структурно-функциональном, системном, историческом **методах**, применение которых позволяет составить целостное представление о закономерностях временной организации в музыке В. Лютославского.

Основная часть

Анализ инструментальных и вокально-инструментальных композиций В. Лютославского («Три поэмы Анри Мишо», Виолончельный концерт, Цепь I, Цепь III, Вторая, Третья, Четвертая симфонии) приводит к выводу о том, что в произведениях В. Лютославского сосуществуют классическая система тактового метра с другими типами временной организации – нерегулярным и арегулярным.

Нерегулярность – это понятие, которое, согласно В. Холоповой, охватывает явления переменного и смешанного такта, переменной доли, неквадратности, полиметрии в системе тактового метра [12]. Исследовательница предлагает по признакам регулярности и нерегулярности, а также их доминированию в определенной стилистической системе, дифференцировать отдельные исторические и стилистические формы ритма, в частности – в музыке различных музыкальных направлений XX века. В отличие от работы В. Холоповой, в данном исследовании термин «нерегулярность» применяется в противоположном значении – как обобщенное обозначение отсутствия тактового метра, но при этом – наличия стройного организованного взаимодействия временных единиц. Главная особенность нерегулярной ритмики заключается в том, что временные единицы разных уровней являются интонационными образованиями и функционируют в форме **синтаксических структур**. Также специфическим свойством нерегулярного типа ритмики является *периодичность* – как точная или вариантная повторяемость музыкального материала в процессе развертывании музыкального произведения: на разных уровнях организации музыкальной ткани (тематическом, мелодикоритмическом, звуковысотном, фактурном, тембровом, регистровом, гармоническом) и через **неодинаковые**, близкие по объемам временные промежутки. Если временные единицы в системе такта соизмеримы наименьшей кратной общей доле, то в нерегулярном типе ритмики такое соотношение между временными единицами отсутствует.

В функции временной единицы в произведениях Лютославского выступают такт, как атрибут регулярной ритмической системы, и пост-тактовое

образование, которое мы предлагаем называть хроноструктурой. Хроноструктуры – это синтаксические единицы масштабных уровней мотива, фразы, периода, которые являются внутренне целостными, структурно оформленными, автономными и выполняют времяструктурирующую функцию в условиях нерегулярной ритмической организации. В связи с тем, что их объем определяется объемом синтаксической структуры, выделяем такие формы хроноструктур: хрономотив, хронофраза, хронопериод (по аналогии как с доклассическим и постклассическим прозоподобным периодом, так и с классическим цезурированным периодом, главными признаками которых являются **внутренняя целостность и относительная завершённость**).

Особым свойством музыки В. Лютославского является то, что различные типы временных единиц свободно чередуются или вступают в полифоническое взаимодействие. В одновременности могут сосуществовать временные единицы одного типа (такты или хроноструктуры) или различных типов (такт и хроноструктура), образуя полиструктурную временную единицу.

Фактором, который отвечает за образование хроноструктур, является действие принципов повторности и обновления в звуковысотном, ритмическом, формообразующем, мелодическом, фактурном, тембровом, регистровом аспектах и так далее. Момент проявления действия повторности или обновления (в основном – вариантных) становится начальной границей новой временной единицы. Принципы повторности и обновления действуют на всех синтаксических уровнях (мотива, фразы, периода). Например, в цифрах 1–3 из Цепи I хронопериод образуется благодаря однородности тематического материала, инструментального состава (14 партий инструментов групп струнных, деревянных и медных духовых), фактурной организации (от унисона на тоне «a» происходит расширение, а затем сужение диапазона голосов к унисону на тоне «h»), а также – отделённости построения от дальнейшего развертывания генеральной паузой (♯ ♯). В последующем хронопериоде из ц. 3 излагается контрастирующий по характеру тематизма (появление у кларнетов коротких мотивов и фраз с триольным ритмом) и по фактурному оформлению (одноголосие вместо многоголосия) музыкальный материал. Благодаря тематической, тембровой, мелодикоритмической, регистровой, фактурной однородности построение является внутренне целостным.

Первый хронопериод не дробится на хроноструктуры меньшего масштаба, второй – сегментируется на хрономотивы (мелкие структуры с одним ритмическим акцентом, во взаимодействии которых также проявляется действие принципов контраста и подобия) и суммирующего характера хронофразы.

Кроме этого, в функции фактора образования хроноструктуры выступает предькт: генеральная пауза от 2-х до 6-ти секунд или участок композиции, где постепенно дробятся ритмические длительности, увеличивается или уменьшается динамика, количество голосов и темп. Предькт на уровнях фразы, периода, раздела формы подготавливает появление музыкального события, которое оформляется как хроноструктура определённого типа. Например, в Виолончельном концерте в цифрах 77–81 предьктовая зона имеет несколько волн: в ц. 77 (первая), в ц. 78 (вторая), в ц. 79 (третья) и в ц. 80–81 (четвёртая, самая продолжительная). На четвёртой волне все нотные длительности – 49 восьмушек – размещаются под одним ребром, которое выступает в роли дополнительного инструмента временного структурирования и графически обозначает целостный сегмент музыкального текста – хроноструктуру. Первые три волны по объемам можно определить как хронофразы, четвёртую – как хронопериод. Данные временные единицы одновременно вмещают более мелкие структуры – хрономотивы. Итак, как следует из примера, зона предькта может состоять из целого комплекса хроноструктур. Метризация (размер $\frac{1}{4}$), которая присутствует в приведённом примере, является условной, нарушается и нивелируется благодаря стремительному ускорению темпа (длина ребра соответствует объему музыкального материала, на который приходится *accelerando*), и тактике дирижёрских жестов, которые выполняют функцию маркировки акцента.

Также особыми факторами формирования хроноструктуры являются индивидуальная исполнительская фразировка, скорость, агогика. Например, в ц. 49–55 из Виолончельного концерта В. Лютославского помещена двойная нотная запись, в которой благодаря средствам исполнительской фразировки временной поток может структурироваться на хронофразы (по дирижерскому жесту *Ad lib.*, которому соответствует белый треугольник), или же – на условные переменные такты, которые в этом тексте уже не относятся к внеинтонационной искусственной системе тактового метра, а становятся результатом исполнительского интонирования, то есть – выступают в роли

хрономотивов и хронофраз (их продолжительность соответствуют объёмам между сплошными и пунктирными тактовыми черточками).

Особенностью функционирования хроноструктуры является то, что внимание слушателя постоянно перемещается с меньших по масштабу музыкальных событий на большие, с мелкого уровня сегментации на более крупный и наоборот. Это обуславливается нерегулярностью ритмического рисунка, особенностями контекста, в котором находится определённый фрагмент (то есть, зависит от предшествующего и последующего изложения), а также – скоростью исполнения в определённой интерпретационной версии (в частности, в зависимости от темпа, форма хроноструктуры может меняться из-за растяжения или сжатия во времени её объёмов).

Указанные особенности функционирования хроноструктуры не имеют места в системе тактового метра, в которой структура такта сохраняется при любых исполнительских отклонениях от зафиксированного в нотном тексте темпа, на участках темы – хода, в преддыктовых зонах. Кроме этого, такт при любых контекстуальных условиях остаётся неизмеримым наименьшей кратной долей и метрическим единицам высшего уровня, а соотношение сильной и слабой долей сохраняется как единое, общее, «сквозное» на всех масштабных уровнях. В условиях же нерегулярности функционирует не сильная доля, а **опорный момент времени**, который совпадает с начальной границей хроноструктуры. Относительно опорного момента времени музыкальный материал, который «заполняет» объём хроноструктуры, имеет свойство неопорного времени.

Интересный пример взаимодействия двух систем – тактовой и пост-тактовой – наблюдается в интродукции и в цц. 1–7 Виолончельного концерта. В отдельных эпизодах интродукции проявляется комплекс признаков системы такта: регулярное чередование сильной и слабой долей на тех участках, где монотонно повторяется мотив в партии солирующей виолончели (тон «*d*» шестнадцатой длительности и четвертная пауза), и двоичная пульсация. Однако, отсутствует в нотной записи тактовая черта – атрибутивный элемент тактометрической системы (как графический символ закономерного расположения сильных и слабых долей). В цц. 1–7 на монолог виолончели наслаиваются агрессивные реплики медных духовых, которые не имеют тактовой записи. Таким образом, полифони-

чески сочетаются два типа временных единиц – такт и хроноструктура (хронофраза), две ритмические системы – регулярная внеинтонационная, которая является художественным аналогом искусственного стихосложения, и нерегулярная интонационная, которая воплощает закономерности живой речи.

Третий тип ритмики, свойственный произведениям В. Лютославского 60-х – 90-х гг., предлагаем определить как арегулярный. К примеру, во второй части Второй симфонии зона преддыкта от ц. 101а до ц. 133 представляет последование сонорных микрополифонических сверхмногоголосных секций *Ad lib.* с неупорядоченным чередованием акцентов, которое создает эффект вибрации. Подобные фрагменту из Второй симфонии участки композиции – сонорные сверхмногоголосные микрополифонические пятна – не содержат метрические единицы (такты), или же – временные единицы (хроноструктуры, признаками которых являются, напомним, целостность, обособленность, структурная оформленность, связь с интонационным процессом). Вследствие их отсутствия, в таких фрагментах в роли единственного времяструктурирующего фактора выступает **акцент**. Такого типа построения имеют чрезвычайно дробный ритмический рисунок, сверхмногоголосный сонорный тип фактуры с характерными микротоновыми скольжениями. Важной особенностью также является отсутствие доминирующих в сверхмногоголосии голосов. Голоса внутри пласта непрерывно перекликаются, вступают в диалог, их реплики – очень экспрессивные и выразительные. Тематический материал связан с интонированием речевого типа, однако в условиях микрополифонии эта связь не прослушивается, голоса сливаются в единую звуковую «магму», во внутренней организации которой отсутствуют и метрические единицы, и временные единицы нерегулярного типа. В то же время данный фрагмент имеет границы, которые устанавливаются действием опорного и неопорного моментов времени, и является внутренне целостным интонационным образованием, то есть, обладает общими чертами хронопериода. Переход от одного такого хронопериода к другому происходит благодаря смене гармонии, ритмомелодического рисунка внутри секций, и соответствует разделению текста партитуры на цифры. Его своеобразными свойствами являются бесцезурность и неделимость на хроноструктуры меньшего масштаба, а специфика определяется особым типом ритмики. Основой данного типа ритмики выступает периодичность, которая действует,

однако, на микроуровне, выявляется в процессе (теоретического) анализа и фактически не прослушивается. Такую ритмику предлагаем обозначить как арегулярную, а хронопериод, внутреннее устройство которого управляется арегулярной ритмикой, – как арегулярный хронопериод. Итак, арегулярному типу ритма соответствуют внутренне целостные, относительно завершённые временные единицы – хронопериоды, которые имеют вариантную продолжительность и состоят из мелких мелодикоритмических формул – микроуровневых хрономотивов. Арегулярные хронопериоды присущи участкам с сонорным микротоновым сверхмногоголосием, внутри которых действует периодичность только в микромасштабе. Именно данный тип временной организации в наибольшей мере ассоциируется с идеей В. Лютославского о роли ритма прозы в обновлении ритмической сферы музыкального мышления.

Интересным образцом полифонического наложения нерегулярной и арегулярной ритмики является эпизод из цц. 76–77 Виолончельного концерта. Партия оркестра представляет собой цельный, однородный, микрополифонический сонорный пласт (10 партий), в котором асинхронно сочетаются голоса на *pp*. Такая инертная звуковая масса полифонически сочетается с мелодически выразительным монологом партии солирующей виолончели. Музыкальный материал партии виолончели чрезвычайно контрастен оркестровому многоголосию по типу интонирования, а также по ритмическим длительностям и динамике. Таким образом, в пределах одной временной единицы – хронопериода – сочетаются различные типы ритмики. Благодаря полифоническому взаимодействию нерегулярной и арегулярной ритмики создается художественный эффект политемповости.

Стремление композитора художественно воплотить в музыке закономерности человеческой речи, со всеми её нюансами, привело к проблеме создания адекватной партитурной записи. Каждая многоголосная алеаторическая секция подобна театральному диалогу, в котором персонажи свободно высказываются. Едва ли не самым сложным для композитора явился поиск такой партитурной записи, в которой «высказывания» всех инструментов – «персонажей оркестра» располагались бы независимо друг от друга во времени. Поэтому дополним чисто конструктивную характеристику свойств временной организации про-

изведений В. Лютославского некоторыми фактами из его творческой биографии.

Идеальной партитурой, по мнению В. Лютославского, является его Струнный квартет (1964 г.). На одной партитурной странице располагаются размещаются четыре прямоугольника, внутри которых находится музыкальный материал каждой партии. К примеру, в ц. 1 «персонажи» квартета вступают в диалог, их реплики являются обособленными, самостоятельными, достаточно продолжительными. В пределах целого раздела формы (ц. 1) «разговор» четырех инструментов помещается только на одной партитурной странице и напоминает «картину» из четырех прямоугольников. В статье «О ритмике и организации звуковысотности в технике композиции с применением ограниченного действия случайности» композитор отмечает: «Считаю, что мои оркестровые партитуры являются фальшивыми, так как не соответствуют звуковому результату <...>. Единственное произведение, которое правильно записано, это Струнный квартет (без вертикальной синхронизации). Подобная процедура невозможна для оркестровой партитуры. Запись чередующихся звуковых комплексов в вертикалях, которые не должны, конечно же, звучать одновременно, вводит в заблуждение многих исполнителей, дирижеров. Поэтому я вынужден применять многочисленные словесные комментарии» [2, С. 115].

Как отмечает Ч. Б. Рае [4, С. 103], идея создания такой совершенной партитурной записи принадлежала жене В. Лютославского Дануте Лютославской. Во время репетиций первый дирижер Квартета Вальтер Левин настойчиво попросил предоставить ему хотя бы черновую рабочую партитуру, однако Лютославский отказал ему. Тогда Данута Лютославская создала первую партитуру Квартета: нотную партию каждого голоса она наклеила на простую бумажную карточку и очертила каждый голос прямоугольной рамкой. Благодаря такому способу голоса были обособлены друг от друга и имели возможность независимо друг от друга, асинхронно, свободно, так же, как во время живого эмоционального диалога, разворачиваться во времени.

Выводы

Итак, особенным свойством временной организации в музыке В. Лютославского является свободное взаимодействие различных типов ритмики – регулярной, нерегулярной, арегулярной. Центральным элементом регулярной внеинтонационной системы ритма является такт, а нерегулярной, интонационной – хронострук-

тура. Функцию единственного времяорганизуемого начала в арегулярной системе ритма выполняет акцент. Термин хроноструктура и его производные – хрономотив, хронофраза, хронопериод – впервые обосновываются и применяются в терминологии нашего исследования, предлагаются для введения в понятийный аппарат общей теории ритма.

В произведениях В. Лютославского различные типы временных единиц взаимодействуют полифонически или же чередуются в процессе развертывания музыкального движения во времени. Доминирует во временной организации музыки В. Лютославского пост-тактовая нерегулярная система ритма, в которой временная единица является производной от оформ-

ления интонационных образований. Нерегулярного типа ритмика, на наш взгляд, является художественным воплощением живой человеческой речи. В условиях микромасштабности данный тип ритмики функционирует в особенной форме, которую предлагаем определить как ритмику арегулярного типа. Собственно идея отображения ритма прозы и послужила для В. Лютославского одним из импульсов для нахождения композитором новых, инновационных форм временного структурирования. Переплетение и сосуществование различных систем ритма в произведениях Лютославского является одной из ярких характерных особенностей временной организации в музыке композитора.

Список литературы:

1. Dahlhaus C. Satz und Periode: Zur Theorie der musikalischen Syntax. In: Zeitschrift für Musiktheorie – 9. 1978. – P. 16–26.
2. Lutosławski W. O muzyce: pisma i wypowiedzi. Oprac. Z. Skowron, – Gdańsk. 2011.
3. Lutosławski W. Zapiski. Opracow., koment. Z. Skowron. – Warszawa: WUW, 2008. – 125 p.
4. Rae Ch. B. Muzyka Lutosławskiego. – Warszawa: Wydawnictwo naukowe PWN. 1996. – 305 p.
5. Асафьев Б. В. Речевая интонация. – Москва; – Ленинград: Музыка, 1965. – 136 с.
6. Афонина Н. Ю. Малые формы в музыке высокого ренессанса и барокко (формообразующая роль музыкального синтаксиса): лекции. – Санкт-Петербург: Санкт-Петербургская гос. консерватория (академия) им. Н. А. Римского-Корсакова. Издательство Политехнического университета, 2006. – 168 с.
7. Васина-Гроссман В. А. Музыка и поэтическое слово: в 3 ч. Ч. 1. Ритмика. – Москва: Музыка, 1972. – 150 с.
8. Жаркова В. Б. Прогулки в музыкальном мире Мориса Равеля: в поисках смысла послания Мастера: монография. – Киев: Автограф, 2009. – 527 с.
9. Кирилина Л. В. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX веков: в 3 ч. – Москва: МГК им. П. И. Чайковского, 1996. – Ч. 2. Музыкальный язык и принципы музыкальной композиции. – 224 с.
10. Нечепуренко В. Ю. «Вокальна творчість Габрієля Форе: шляхи формування жанру *mélodie*»: дис. ... канд. мистецтвознав.: спец. 17.00.03 Муз. мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. – Київ, 2015. – 280 с.
11. Ручьевская Е. А. Классическая музыкальная форма. Учебник по анализу. – Санкт-Петербург: Композитор, 1998. – 267 с.
12. Холопова В. Н. Теория музыки мелодика, ритмика, фактура, тематизм. – Санкт-Петербург: Лань, 2002. – 368 с.

Информация об авторах

Мироненко-Михейшина Ольга Юрьевна, аспирантка IV курса Национальной музыкальной академии Украины им. П. И. Чайковского, г. Киев, Украина

Адрес: г. Киев, Украина,

E-mail: mimollka@ukr.net

ORCID: 0000-0002-7271-848X

O. Yu. MYRONENKO-MIKHEISHYNA ¹

¹ *Of the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, Kyiv, Ukraine*

RHYTHMS OF POETRY AND PROSE AS STRUCTURAL MODELS OF A TEMPORAL ORGANIZATION IN THE WORKS OF W. LUTOSŁAWSKI 1960s – 1990s

Abstract

Purpose of the study: The aim of the research is to characterize the features and properties of the temporal unit in the works of W. Lutosławski 60s – 90s. The relevance of the topic consists in the lack of a complex, systemic study of the time unit and its properties in the music of W. Lutosławski.

Methodology: The study is based on comparative, structural-functional, systemic, historical methods, the use of which allows to form a complex view of the research subject.

Research results: The study reveals the relationship between the rhythm patterns of poetry and prose, on the one hand, and the rhythm features of W. Lutosławski, on the other. It has been established that the artificial rhythm of verse is an artistic analogy of the regular type of rhythm, while the free rhythm of living human speech, embodied in literary prose, is an analogy of the non-regular and irregular rhythm. The interweaving and interaction of these three types is one of the characteristic features of the temporal organization of the works of W. Lutosławski. It is revealed that the regular type functions in the traditional metric form. Sections of the composition with non-regular and irregular types of rhythm are structured into chronostructures (the temporary units of different volumes, holistic, homogeneous, detached), which function in the form of syntactic formations (large-scale level of motive, phrase, period).

Scientific novelty: Scientific novelty consists in the identification and substantiation (according to the results of an analytical study of the works of W. Lutosławski) of three rhythm types that can coexist within a single composition (namely, rhythm of regular, non-regular, irregular), as well as in the clarification and determination of the types of temporal unit and its properties. The concept of chronostructure and its varieties (chronomotive, chronophrase, chronoperiod) is introduced into scientific use.

Practical significance. The revealed features of the temporal organization are characteristic not only for the music of W. Lutosławski, but also for many of his contemporaries. The material presented in the article has a practical importance for researchers of 20th century music.

References:

1. Dahlhaus C. Satz und Periode: Zur Theorie der musikalischen Syntax. In: Zeitschrift für Musiktheorie – 9. 1978. – P. 16–26. (in German).
2. Lutosławski W. About music: writings and statements. Oprac. Z. Skowron, – Gdańsk. 2011. (in Polish).
3. Lutosławski W. Zapioski. Opracow., koment. Z. Skowron. – Warszawa: WUW, 2008. – 125 p. (in Polish).
4. Rae Ch. B. Lutosławski's music. – Warszawa: Wydawnictwo naukowe PWN. 1996. – 305 p. (in Polish).
5. Asaf'ev B. V. Speech intonation. – Moskva; Leningrad: Muzyka, 1965. – 136 p. (in Russian).
6. Afonina N. Ju. Small forms in high renaissance and baroque music (the formative role of musical syntax): lectures. – Sankt-Peterburg: Sankt-Peterburgskaja gos. konservatorija (akademija) im. N. A. Rimskogo-Korsakova. Izdatel'stvo Politehnicheskogo universiteta, 2006. – 168 p. (in Russian).
7. Vasina-Grossman V. A. Music and poetic word: – Vol. 3 ch. – Ch. 1. Ritmika. – Moskva: Muzyka, 1972. – 150 p. (in Russian).
8. Zharkova V. B. Walks in the musical world of Maurice Ravel: in search of the meaning of the Master's message: a monograph. – Kiev: Avtograf, 2009. – 527 p. (in Russian).
9. Kirillina L. V. Classical style in music of the XVIII – early XIX centuries: – Vol. 3 ch. – Moskva: MGK im. P. I. Chaikovskogo, 1996. Ch. 2. Muzykal'nyj jazyk i principy muzykal'noj kompozicii. – 224 p. (in Russian).

10. Nechepurenko V. Yu. "Gabriel Faure's vocal work: ways of forming the *mélodie* genre": *dy` s. ... kand. my` stecztvoznav.: specz. 17.00.03 Muz. my` stecztvo / Nacz. muz. akad. Ukrayiny` im. P. I. Chajkovs` kogo.– Ky` yiv, 2015. – 280 p. (in Ukrainian).*
11. Ruch`evskaja E. A. *Classical musical form. Analysis textbook. Uchebnyk po analizu.– Sankt-Peterburg: Kompozitor, 1998.– 267 p. (in Russian).*
12. Holopova V. N. *Music theory melody, rhythm, texture, thematism.– Sankt-Peterburg: Lan, 2002.– 368 p. (in Russian).*

Information about the authors

Olha Myronenko-Mikheishyna, postgraduate student at the Theory of Music Department, Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, Kyiv, Ukraine

Address: Kyiv, Ukraine

E-mail: mimollka@ukr.net

ORCID: 0000-0002-7271-848X

МИРОНЕНКО-МІХЕЙШИНА О. Ю. ¹

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

РИТМИ ПОЕЗІЇ І ПРОЗИ ЯК СТРУКТУРНІ МОДЕЛІ ЧАСОВОЇ ОРГАНІЗАЦІЇ У ТВОРАХ В. ЛЮТОСЛАВСЬКОГО 60-х – 90-х рр.

Анотація

Мета дослідження. Мета дослідження полягає у характеристиці особливостей і властивостей часової одиниці в музиці В. Лютославського 60-х – 90-х рр. Актуальність теми розвідки зумовлюється відсутністю цілісного, системного дослідження часової одиниці та її властивостей у творах В. Лютославського.

Методи дослідження. Дослідження ґрунтується на компаративному, структурно-функціональному, системному, історичному методах, застосування яких дозволяє скласти цілісне уявлення про предмет дослідження.

Результати дослідження. В результаті дослідження виявлений взаємозв'язок між моделями ритмів поезії, прози та особливостями ритміки В. Лютославського. З'ясовано, що штучний ритм вірша є художньою аналогією регулярного типу ритміки, вільний ритм живого людського мовлення, втілений у літературній прозі, – нерегулярної та арегулярної. Переплетення та взаємодія цих трьох типів є однією з характерних особливостей часової організації В. Лютославського. Виявлено, що регулярний тип зустрічається в традиційній метричній формі. Ділянки ж композиції із нерегулярним та арегулярним типам ритміки структуруються на хроночарунки – часові одиниці різних обсягів, які є внутрішньо цілісними, однорідними, виокремленими та функціонують у формі синтаксичних структур (масштабного рівня мотиву, фрази, періоду).

Наукова новизна. Наукова новизна полягає у виявленні та обґрунтуванні на основі аналізу творів В. Лютославського трьох типів ритміки, які співіснують в межах однієї композиції (а саме, – ритміки регулярної, нерегулярної, арегулярної), а також – у з'ясуванні та визначенні типів часової одиниці та її властивостей. У науковий обіг введено поняття хроночарунки та її різновидів – хрономотиву, хронофрази, хроноперіоду.

Практичне значення. Виявлені особливості часової організації є закономірними не лише для творчості В. Лютославського, а й для багатьох його сучасників, тому представлений в статті матеріал має практичну значущість для дослідників музики ХХ ст.

Ключові слова: В. Лютославський, часова організація, часова одиниця, нерегулярність, періодичність, арегулярність.

Інформація про авторів

Мироненко-Михейшина Ольга Юріївна, аспірантка IV курсу Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського, м. Київ, Україна

Адреса: м. Київ, Україна

E-mail: mimollka@ukr.net

ORCID: 0000-0002-7271-848X

A. R. NEMERKO ¹¹ Ivan Franko National University of Lviv, Lviv, Ukraine

CANON FORM IN VOCAL AND CHORAL PIECES BY LVIV COMPOSERS OF THE XX IST CENTURY FOR CHILDREN

Abstract

Objective: to consider specific compositions in the canon form and the pieces of which canon is just a part. The goal of the research to supplement choir repertoire for children with canons differing in content and form (choir exercises, concert compositions); to offer more accessible and interesting material for the development of polyphonic singing for children as exemplified by vocal and choral pieces compiled by Lviv composers.

Methods: retrospect method; observation and selection; theoretical and analytical method; interpretation method.

Results: obtained while analyzing vocal and choral compositions, may be used to prepare concert performance of children's choirs. Comprehensive theoretical and analytical analysis of the pieces written in the canon form has enabled to considerably expand the knowledge of the vocal and choral creativity of Lviv composers.

Scientific novelty: the suggested article constitutes the first special study of the vocal and choral creativity of Lviv composers, where choral pieces for children in the canon form are analyzed for the first time in music studies. The principles of form development as well as peculiarities of the composition of those pieces are analyzed.

Practical significance: lies in the possibility of applying the results of the study in the practical activity of choir conductors and teachers of choir classes of different-level educational institutions (amateur groups, children's art schools, music schools) as well as for popular science lectures and master classes.

Keywords: canon; simple canon; Lviv composers; A. Shepel; M. Volynskyi; M. Datsko; B. Kotiuk; M. Hev.

For citation: A. R. Nemerko. Canon Form in Vocal and Choral Pieces by Lviv Composers of the Xx ist Century for Children // European Journal of Arts, 2021, №4. – C. 87–95. DOI: <https://doi.org/10.29013/EJA-21-4-87-95>

Introduction. Since the XIIth century the music of the Western world has been dominated by the French innovation which gave birth to the first samples of polyphonic vocal religious music. Very soon the many-voiced polyphonic music started prevailing in different European countries and came into existence both in religious and in secular contexts.

The tradition of polyphonic polyvocality appeared on the basis of one-voiced Catholic chorals. By its compositional structure canon constitutes a strictly followed imitation where each of the voices performs the same melody, with a delayed start as compared to the previous voice. «The word “canon”, as the music form definition, started being used only in the XVIth century, in spite of the fact that the first known canons date back to the XIIIth–century Italy» [1, 38]. Modern rules of canon writing were shaped up by the composers belonging

to the Roman School, the most famous of which was Giovanni Palestrina. Later canon was used rather rarely, but for the exceptions of the works by J. S. Bach, Pachelbel, Telemann, Zelenka, where the most diverse types of canons are present.

As far as the manner of polyphonic music performance is concerned, it is known that the works were performed by a specially trained choir of singers (consisting of men and boys). Since childhood they dedicated their lives to the art of singing. «An obligatory precondition for chorists was the skill of “reading the music”, singing not just in the “old style” – one-voiced music, but in the “new” as well – polyphonic music» [2, 7]. Performed polyphonic works were difficult, and the repertoire was very rich. Taking into account the fact that in the second half of the XVIIth century polyphonic layout of the music material was replaced with homophonic-harmonic one,

the canon lost its popularity, and it was only in the XXth century that the interest in this form was revived by Arnold Schoenberg, Dmitri Shostakovich, Rodion Shchedrin.

Discussion. Canon singing was not wide-spread in Ukraine, however, in the book by Oleksandr Kozarenko «Fenomen Ukrayinskoyi Natsionalnoyi Muzychnoyi Movy» («The Phenomenon of Ukrainian National Language of Music») it is stated: “The part polyphonic singing that became the national variant of the European invariant of choral singing possesses a wide spectrum of counterpoint devices (for example: the «Voskresnyi Kanon” by Mykola Dyletskyi contains the imitation at a different time interval, a perpetual canon, canonic sequences, stretto developments)» [3, 68]. As far as further introduction of canon as a music form into the vocal and choral practice for children is concerned, it can be traced already in the XXth century.

Modern Lviv composers like Oleksandr Opanasiuk, Volodymyr Pavenskyi, Roman Tsys, Mykola Lastovetskyi, Myroslav Volynskyi, Myron Datsko, Anatoliy Shepel, Bohdan Kotiuk, Oleksandr Albul, Zoriana Martyn, Mariya Hev and others considerably enriched the vocal and choral repertoire. Following the traditions of classical composers, these composers also created interesting original samples of the vocal and choral genre of music in all the diversity of topics, forms, and devices of vocal and choral expressiveness. The pieces in the canon form for children, composed by modern authors, become the samples of combination of strict classical forms with new original compositional devices and bright refinement of the music language. Pieces for children in the canon form became most popular among composers thanks to the annual festival “Spivajmo Kanon” (“Let Us Sing Canons”) that has been held in Lviv since 2002.

The simplest canon form is a canon of two voices (simple). “The technique of its compilation is not difficult: a melody part is written – proposta (P) in the initial voice until the start of the imitating voice, and then this part is transferred to the imitating voice – risposta (R). The delay interval is not really important, but regardless of it (the delay interval) simple canon does not require any moving counterpoints. The initial leader (P1) and the imitating follower (R1) are written further, and this creates a two-voice nature” [4, 12].

Composers do not always write all the voices in the canon. Sometimes just one voice is recorded with marks that enable to reproduce the whole canon in a high-quality way – such record is called closed. If only the main canon

melody is written, with no indications of the places and delay intervals of risposta – such record is called mysterious. Lviv composers more often use full canon recording, that enables children to embrace the whole piece while learning it and develops their ability to read scores, viz. to follow proposta (P) and risposta (R) in the canon.

Simple canons may be illustrated by a piece by Lviv composer Anatoliy Shepel “Zhuk-Zhuchenko”. The composition was written for junior two-part choir with accompaniment. The piece is written in a complex two-part form, with the introduction. The introduction is a solmized and rhythmic play; the first part consists of two couplets, where the first couplets is performed at unison, while in the second one the author cites Bohdana Filts’ “Zhuk-Zhuchenko”; the second part constitutes the continuation of solmized canto in the two-part layout. The canon is accurate, with an upward melody movement, and the delay interval coincides in accuracy [5, 76]. The texture of the melody layout is determined by rhythmical (there prevail quarter notes) and interval stability (simple canon is written within an octave, which makes it convenient for performance). The general performance tempo (Allegretto), touch – staccato, non legato. Dynamic plan: from mf to f. This composition rather reminds a choral exercise which uses different touches, forms of music material delivery, and singing techniques. Brightness and complexity are added up by the piano accompaniment in the jazz style.

An example of a simple two-part perpetual canon is Myroslav Volynskyi’s composition – canon “Nisenitnytsia” (the author of lyrics is unknown). A two-part diatonic canon is small in size (14 measures) [6, 136; 9, 13]. The canon is written with one melody, and is, therefore, simple. A peculiarity of a perpetual canon is the fact that the voice imitation interval is the same. In terms of the composition technique, perpetual canon resembles a canonic sequence, that is thanks to the same imitation delay interval it regularly gets to its initial point and creates a sort of a circle.

Proposta (4 measures) is based on the linear voice development principle. The texture of the melody layout is variant, and is determined by the rhythm and intervals: for example, in measures 1–2, 5–6 the melody is dominated by such intervals as tertia and sixth, the main rhythmic values are set out in quavers; in measures 3–4, 7–8 – the melody follows an upward or downward scale-like movement in semiquavers. The theme of the proposta appears in the counterpoint variant (example 1).

S.
Ой, ї - хав віз че - рез ліс, ні - се - ніт - ни - що віз той віз.

А.
Ї - хав віз че - рез ліс, ні - се - ніт - ни - що віз.

S.
І бу - ли на тім во - зі: три сви - ні у го - ро - сі,

А.
Ой, ї - хав віз че - рез ліс, ні - се - ніт - ни - що віз той віз.

Example 1. M. Volynskyi. Canon "Nisenitnytsia"

Risposta is kept within the given key (As dur), but changes its quality: its introduction starts with the tonic chord of the mediant key, replaces the proposta intervals:

minor ones with major ones (minor 3 with major 3; minor 7 with major 7). The canon ends up in the modulation into G dur (measures 13–14) (example 2).

S.
три тхо - ри із но - ри, та о - ве-чок та-кож три.

А.
три в'ю-ни во - че-ре-ті, та о - ве-чок та-кож три.

allargando

Poco meno mosso

S.
Ї - хав віз че - рез ліс, ні - се - ніт - ни - що віз.

А.
Ї - хав віз, ні - се - ніт - ни - що віз.

Example 2. M. Volynskyi. Canon "Nisenitnytsia"

However, the composer makes it possible to transform the canon into a perpetual one if one smoothly moves from measure 12 to the beginning and to sing it on over an endlessly long period.

The general performance tempo (Poco Allegretto), there are some agogic deviations; character – lively,

touch – marcato. Dynamic plan: from mf to f with minor gradations in the second part of the piece. The canon is rather complex for performance due to textual layering and notes of small durations (sixteenth notes) and the tempo that requires from performers possessing of a whole complex of vocal and choral technique,

particularly, distinct diction, articulation, and rhythmic ensemble.

Myron Datsko's choral piece for children's choir "Rozvyvajsia Lozo, Borzo" (I. Franko's lyrics) constitutes an example of a two-part simple canon [7, 57; 9, 44]. The composition technique is based on the above principles.

This can be accounted for by the fact that there are two starting points in a two-part (simple) canon: the leader start note; the follower start note. Thus, the piece is written in a simple two-part form with accompaniment, where the second part is just a simple canon (12 bars) (example 3).

canon piu mosso



25 Зе - ле - ній - ся, рід - не по - ле, Ук - ра - їнсь - ка ни - во!
сім' - я ти по - вік пле - ка - ла,
Зе - ле - ній - ся, рід - не по - ле, Ук - ра - їнсь - ка
І щоб вся - ке доб - ре сім' - я ти по - вік пле -

Pno.

Example 3. M. Datsko. "Rozvyvajsia Lozo, Borzo". Second part

The imitation interval is prime. Concise start, clear accompaniment rhythm, chord texture of the choral parties of the first part cause its bright and solemn nature. The canon is built in an upward melody movement on the address from the second verse couplet. The choral texture is penetrated with elevated

mood, solemnity, created through exclamation intonations of chord movements, intensified through clear rhythmic (of the march style in the metric rhythm of 4/4). Arpeggiated passagios of the piano accompaniment attach an excited and joyful mood to the choral texture (example 4).



29 Пі - дой-ми - ся, ко - ло - си - ся, дос - ти-гай шас - ли - во.
і щоб сві - ту доб - ра служ - ба зтво - го пло - ду ста - ла!
ни - во! Пі - дой-ми - ся, ко - ло - си - ся, дос - ти-гай шас
ка - ла, і щоб сві - ту доб - ра служ - ба зтво - го пло - ду

Pno.

Example 4. M. Datsko. "Rozvyvajsia Lozo, Borzo". Second part

Similar characteristics are also inherent in the canon “Bud Imja Hospodnie” (“Blessed be the name of the Lord”): the initial F dur modulates into G dur. The theme is set out on the leading tones and based on singing around the main tone (II, IV, VI, VII). Proposta is characterized with downward and upward scale-like movement and a leap by major sixth up to the main tone. In the given Andante tempo it is possible to clearly sing the words and to qualitatively sing all the small counterpoint durations (example 6).

The canon “Pro Kota-Pekaria” is written in a quick tempo (Allegro), in simple 2/4 time, and is character-

ized by a playful nature. It has been written in C dur key, with no deviations and modulations. Proposta is laid out through the sequence of leaps by the perfect fifth, perfect fourth, and a downward tetrachord to the keynote. This automatically requires from performers to have a clear intonation and helps develop the skills of smoothing registers in singing. Of interest is the use of dotted rhythm and notes of small durations (sixteenth) in risposta, stressing the meaning of the text (“did not know, did not know”; “dough is necessary”) (example 7).

Allegro



Па-дав сніг на по-ріг, кіт зі-шив со-бі ши-ріг, По-ки сма-жив,
 Па-дав сніг на по-ріг, кіт зі-шив со-бі ши-ріг,
 Па-дав сніг на по-ріг, кіт зі-шив со-
 по-ки пік, то пи-ріг во-дою стік, Кіт не знав, не
 По-ки смажив, по-ки пік, то пи-ріг во-дою стік, Кіт
 бі ши-ріг, По-ки смажив, по-ки пік, то пи-ріг во-дою стік,
 знав, що на пи-ріг, так на пи-ріг тре-ба тіс-то, а не сніг,
 не знав, не знав, що на пи-ріг, так на пи-ріг
 Кіт не знав, не знав, що на пи-ріг, так
 На пи-ріг, на пи-ріг - - - тіс-то не сніг,
 тре-ба тіс-то, а не сніг, На пи-ріг - - - тіс-то не сніг,
 на пи-ріг тре-ба тіс-то, а не сніг, Тіс-то не сніг.

Example 7. B. Kotiuk. Canon “Pro Kota-Pekaria”

The canons “Alleluia”, “Bud Imja Hospodnie” (“Blessed be the name of the Lord”), “Pro Kota-Pekaria” are written within an octave, which would be supposed to create convenience for performance, however, application of different touches (staccato, non legato); small durations; short and long word singing and their layering, frequent jumps in the melody require from performers good vocal and choral singing skills and smoothening of registries in singing, therefore, we recommend to sing these pieces with a senior choir.

Simple two-part canon is represented with Mariya Hev’s composition “Muzyka Ridnoho Krayu” (lyrics by M. Hev) [9, 23].

The canon has one melody, therefore, is simple and diatonic. Proposta is built following the linear voice expansion principle. Its peculiarity also lies in adding a major third to the main theme (proposta) of the canon. The melody layout texture is determined by the rhythmic and interval stability. Risposta is kept within the given key (F dur) (example 8).

Allegretto leggiero

Soprani
1. Ча - рив - на му - зи - ка рід - но - го кра - ю на

Alt
1. Ча - рив - на му - зи - ка рід - но - го

У - кра - ї - ні у - сю - ди лу - на - є, лу - на - є. Дзв -
кра - ю на У - кра - ї - ні у - сю - ди лу - на - є. Дзв -

Example 8. M. Hev. “Muzyka Ridnoho Krayu”

-ни, зву-чи, піс-не мо-я, в то - бі о-жи-ва -

-ни, зву-чи, дзвє - ни, зву-чи, дзвє - ни, зву-чи, в то - бі жи-вє

-є сер-це й ду - ша. Дзвє- / -ша. Ой да - на-да,
сер-це й ду - ша. Дзвє-ни, дзвє- / -ша. Дзвє-ни... Ой

Example 9. M. Hev. “Muzyka Ridnoho Krayu”

The general performance tempo (Allegretto leggiero) allows for some agogical deviations (rall.); the character

changes throughout the piece (leggiero, giocoso, dolce), in non legato. The overall range: C of the one-line oc-

tave – F of the two-line octave. Dynamic plan: from mp to f, with minor gradations. The interval of voice entrance is five beats in the bar. The time of the piece is 6/8. Of interest is the very form of the composition opted for by the composer. It may be treated as a canon or as a canon-based couplet form. Characteristic of the piece are repeats, where *proposta* and *risposta* merge through one rhythm and chord texture. It is this nuance that allows speaking about combination of two forms in one (example 8).

Canon is not complicated for performance, but it requires from the performers the whole set of vocal and choral techniques, particularly distinct diction, articulation, and rhythmic ensemble.

Conclusion. The canon form, thanks to its expressiveness, is widely used by composers for different artistic purposes. Composers, while creating repertoire for children, follow the principles of accessibility, artistic value of the piece, simplicity and clarity of the composition, gradual making of the repertoire more complex in accordance with age characteristics. Appealing to the principles of upbringing, teaching, and development, the

authors and heads of choir collectives also mention the importance of the principle of contrast in the selection of the vocal and choral repertoire. Such characteristics are important for professional growth of not just a child-performer, but the collective in general. As Rosina Hutsal indicates: “The choir’s repertoire is the most important means of the collective’s creative life, that is its face, its business card. To a certain extent the mastery of the collective can be judged only by its repertoire, with no idea about its performing capacity” [10, 118].

The mastery of the composers is manifested in their ability to embody bright images that would be memorable for children in simple composition. Canon may be both a technical vocal and choral exercise for performers, and highly artistic pieces. Performance of pieces in the form of canons contributes to the upbringing of stamina and concentration of performer’s will, requires independent creativity in the disclosure of the artistic image. Thus, in a popular and accessible form modern Lviv composers involve children in getting acquainted with and performance of the first samples of polyphonic music.

References

1. Bodak Ya. The History of Western European Music from the Ancient Times to the XVIIth Century: Teaching Guide / editorial board: Ya. Kenio, Z. Lelio, B. Pyts. – Drohobych: Kolo, 2017. – 280 p. (in Ukrainian).
2. 55 works for children’s choir, written in the form of a canon / Compilers E. Karpovich, S. Karpovich, N. Manko. – Lviv: TeRus, 2014. – 60 p. (in Ukrainian).
3. Kozarenko O. The Phenomenon of Ukrainian National Music Language. Resp. ed. I. Piaskovskyi, O. Kupchynskyi; Shevchenko Scientific Society in Lviv. – Lviv, 2000. – 286 p. Bibilogr.: – P. 266–284. ISBN966–7155–43–9 (in Ukrainian).
4. Canons for Choir: teaching manual / compiler: Vyshniakova T., Sokolova T.: Planeta Muzyky, 2016. – 136 p. ISBN: 978–5–8114–2079–7. (in Ukrainian).
5. Nemerko A. Compositional features of form and disclosure of artistic content in choral works of Ukrainian composer for children // “Visnyk” of Ivan Franko LNU, art history series. – Issue 18. – Lviv, 2017. – P. 73–81. (in Ukrainian).
6. Nemerko A. The theme of a fairy tale in the works of M. Volynsky // XIX International Scientific and Practical Conference “Young Musicologists”. Abstracts. Kyiv, January 9–11, 2019. – P. 135–137.
7. Nemerko A. The artistic world of choral music for children of Myron Datsk // Scientific collections of LNMA named after MV Lysenko. – Lviv, 2019. – Issue 45: Musicological Universe. – P. 44–53. (in Ukrainian).
8. Gulyanich Yu. Composer Bogdan Kotyuk. Faces of creative personality / for scientific editor-in-chief, candidate of art history, prof. T. Barana. – Lviv, 2018. – 159 p. (in Ukrainian).
9. We live in songs. Choral works for children’s choir / compilers E. Karpovych, S. Karpovich. – Lviv: Raster-7, 2019. – 68 p. (in Ukrainian).
10. Hutsal R. The Main Principles of Selecting Repertoire for a Choir – Khmelnytskyi, 2016. – 118 p. (in Ukrainian).

Information about the author

Nemerko Anna Rafikivna, graduate student of the Department of Musicology and Choral Arts, Ivan Franko National University of Lviv,
Address: 18a, Valova str., 79008, Lviv, Ukraine,
E-mail: asharifova79@gmail.com; Tel.: +38 (093) 236-13-87
ORCID: 0000-0001-6789-596X

НЕМЕРКО А.Р.¹

¹ Львівський національний університет ім. І. Франка, Львів, Україна

ФОРМА КАНОНУ В ПІСЕННО-ХОРОВИХ ТВОРАХ ЛЬВІВСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ХХІ СТОЛІТТЯ ДЛЯ ДІТЕЙ

Анотація.

Мета: розглянути окремі композиції у формі канону та твори, в яких канон є лише їх частиною. Ціллю дослідження є поповнити дитячий хоровий репертуар канонами різноманітними за змістом та формою (хорові вправи, концертні композиції); запропонувати найбільш доступний та цікавий матеріал для розвитку багатоголосного поліфонічного співу для дітей на прикладах пісенно-хорових композицій львівських композиторів.

Методи: ретроспективний метод; спостереження й відбору; теоретико-аналітичний; метод інтерпретації.

Результати отримані в процесі аналізу пісенно-хорових композицій, можуть бути використані при підготовці до концертного виконання дитячими хоровими колективами. Всебічний теоретико-аналітичний аналіз творів, написаних у формі канону, дозволив значно розширити уявлення про пісенно-хорову творчість львівських композиторів.

Наукова новизна: пропонується стаття є першим спеціальним дослідженням пісенно-хорової творчості львівських композиторів, де вперше в музикознавстві аналізуються хорові твори для дітей у формі канону. Проаналізовано принципи формотворення та композиційні особливості творів.

Практичне значення: полягає у можливостях застосування результатів дослідження у практичній діяльності хормейстера та педагога хорового класу навчальних закладів різних рівнів (аматорських гуртках, ДШМ, ДМШ), а також для науково-популярних лекцій та майстер-класів.

Ключові слова: канон, простий канон, львівські композитори, А. Шепель, М. Волинський, М. Дацко, Б. Котюк, М. Гев.

Інформація про автора

Немерко Анна Рафіківна, аспірантка кафедри музикознавства та хорового мистецтва Львівського національного університету ім. І. Франка.
Адреса: 79008, Львів, Україна, вул. Валова, 18а,
E-mail: asharifova79@gmail.com; Тел.: +38 (093) 236-13-87
ORCID: 0000-0001-6789-596X

V. I. PETRYK ¹

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

INDIVIDUAL PERFORMANCE STYLE OF MARTIN FROST

Abstract

Objective: The purpose of the presented research is to characterize the performing style of Martin Frost, to reveal his interpretative and artistic genius.

Methods: For this, the following was used:

- interpretative method, which is the basis for the study of the performing repertoire of M. Frost and identifying its specifics;
- genre-style method, which is aimed at revealing the individual genre and style parameters of works that were performed by the clarinetist;
- structural-functional method is used to reveal the unity of all elements of musical language and form, their dramatic functions in the analysed works.

Results: It is investigated that M. Frost created new concepts of understanding and performance of classical music and stimulated the development of clarinet repertoire. updated such an instrument as the basset clarinet.

It is considered how, thanks to Frost, a whole new layer of music emerged, which became the basis for the clarinet repertoire of the 21st century. New standards of technical capabilities of the clarinet, addition are considered in the performance of plastic beginnings, choreography, lighting design, etc.

The Swedish clarinetist's rethinking of Mozart's classical concerto, which influenced the new generation of clarinet performers of the 21st century, is analyzed.

Scientific novelty: in the article for the first time the interpretative and artistic ideas of Martin Frost on the example of the performance of the works for the clarinet of the 18th–21st centuries have been analysed.

Practical significance: the research conducted allows deeper understanding of the principles of formation of the performing style of Martin Frost.

Received results are useful for students and professional clarinetists who wish to improve their understanding of the individual performing style, as well as learn from the experience of Martin Frost

Keywords: clarinet, artistic style of Martin Frost's, individual performance style.

For citation: V. I. Petryk. Individual Performance Style of Martin Frost // European Journal of Arts, 2021, №4. – C. 96–102. DOI: <https://doi.org/10.29013/EJA-21-4-96-102>

Introduction. The phenomenon of individual performance style is actively studied and analysed. In particular, theoretical aspects are covered by such art critics as O. Vardanyan [1], Y. Nikolaevska [2] and O. Katrych [3]. Materials about the creative work of M. Frost are contained in separate Internet publications: Concert review [5], on the official website of the musician [6], annotations to albums [9; 10], interview [11]. But there is currently no thorough scientific research that would combine these materials, which provided the relevance of this study.

The analysis of works and recordings in which Martin Frost showed innovative ideas and interactions between the composer and the performer will help to create a foundation for understanding and identifying features that influence the evolution of musical thought on the example of clarinet music.

Discussion. Martin Frost is a Swedish clarinetist, conductor and classical artist of the Sony Corporation, who is called one of the best representatives of the modern clarinet. He was born in 1970, in a small town in northern Sweden. The future musician's parents were doctors, but

they often played the violin and viola and even formed chamber orchestras in their region. M. Frost mentioned [11] that his father played the clarinet repertoire on the viola (this is how the boy first became acquainted with Brahms' music). He began playing music at the age of five, and his first instrument was the violin. Recordings of classical music, and not only the violin or viola repertoire, were often played in Frost's house. The young musician began learning to play the clarinet at the age of eight, after hearing a recording of Jack Brymer's performance of the second part of Mozart's Concerto for the clarinet. It is symbolic that, years later, in 2005, the recording of this very concert performed by M. Frost was recognized as a model one. At the age of 15, M. Frost entered the Royal College of Music in Stockholm, where he studied for six years. In addition to Swedish teachers, the musician recalls his lessons with the German clarinetist Hans Dinzer. And it is fate that the first concerto that M. Frost gave as a soloist, making his debut with the orchestra of the Royal Academy of Music was the same clarinet concerto by W.A. Mozart. Let us draw attention to the fact that on the horizon of the 21st century for famous soloists-clarinetists there were new conditions and a view on the interpretation of the works performed by them. This is especially noticeable in the interpretations of works of the Classicist era, where the desire to accurately perform the musical text can turn the performance into too vapid and one that lacks culminating-dramatic development. Mozart's concerto for the clarinet and orchestra in A major was and remains one of the most performed works for the clarinet. Of course, the concerto has a huge number of interpretations, but its interpretation by M. Frost became a real revolution in the understanding of this work.

Let us outline some innovations in the musician's interpretation that shape the parameters of his performance style.

First, the concerto was written by W.A. Mozart for the basset clarinet (an instrument with an extended lower register, invented by Anton Stadler), and M. Frost revived the "fashion" for this instrument when performing this concerto. It is interesting that owing to the popularity of the performance of this work by M. Frost, the number of sales of basset clarinets has increased many times. Secondly, the performer seriously modernized the cadences, which in themselves were not very virtuoso. The clarinetist introduced a new material organically woven into the structure of the concerto, which is sustained in the style corresponding to the music of the

concerto. M. Frost also treated the author's text and its details very precisely and with love. Thus, at the end of the second movement, W.A. Mozart writes the last note in the score in the orchestra as a quarter, and in the clarinet part – as a half one. And if usually in this place clarinetists performed cut-off together with the orchestra, M. Frost adheres to the author's text in principle.

The performer's approach to the tempo of the work reveals the current trends in the performance of "classics". Frost decided to change the conservative interpretation of the concert tempo, for example, the first movement is usually performed at the tempo of $\text{♩} = 112-116$ beats/min, in M. Frost's interpretation it reaches $\text{♩} = 126-132$ beats/min. As for the second movement, here, on the contrary, one can see a slowdown of the tempo. These changes immediately affect the perception of music. The second movement has really become the centre of the work and has a huge dramatic effect, while the finale has acquired lightness and mobility. The first movement acquired the necessary thinking *alla breve*, while remaining in a quadruple metre. The conductor who worked with M. Frost also thought of some fragments of the first movement as of *alla breve*, so he conducted them "for two".

Martin Frost also used the permanent breathing where musical phrasing required it. He usually played with the chain breathing in places where the clarinet accompanied the orchestra. An example is the end of the exposition of the first movement. It can be noted that M. Frost became one of the first performers to use modern breathing techniques in those works in which the use of the permanent breathing was not typical before.

The performance of Mozart's clarinet concerto by M. Frost is as easy, elegant and light as possible. Of course, Martin Frost's perfect technique and ease of play deserve special attention. His impeccable attack of sound [8], transitions between registers, changes of timbre colours and a whole arsenal [4] of strokes motivates to analyse in detail the performing style of the musician. He became the type of new generation of clarinetists who freely use modern methods of playing and boldly violate the classical laws of performance in search of new musical boundaries.

The clarinetist also did an atypical thing with his image of the artist directly on stage. Prior to that, when performing such concertos for a long time it was customary to play it almost without any body movements. M. Frost breaks this stereotype, as if "merging" the body with the instrument, so that the listener can observe the movements of the musician, which not only, in a certain sense,

complement the perception of music, but also become an important part of communication between the soloist, conductor and musicians of the orchestra. Teixeira's study called *Motion Analysis of Clarinet Performers* [7] presents a method of segmentation and analysis of movement patterns during musical performances. Physical movements were separated during clarinet performance and analysed on the basis of gestures, in the process of comparing different musicians, musical passages and experimental conditions. Gesture aspects of representations are related to the structure of music and its expressive content. The results allow one to apply these principles in the current work, when studying and analysing the movements of M. Frost, for a better understanding of his performance style.

In his interviews, the clarinettist talked about how he and the teacher could work on one phrase from a concerto for 2–3 hours, sometimes one note for an hour. Owing to this work, he discovered completely unexplored possibilities and limits of his instrument and the music he performed. The performer, relatively speaking, managed to capture the spirit and essence of Mozart's style. In the same interview [11] he pointed out that in order to understand this concerto, one must study the scores of Mozart's symphonies, especially the last ten. This will reveal the understanding of the form and style of one of the composer's latest works, because the concerto for the clarinet was written almost simultaneously with the requiem. That is why we consider a new feeling of the classics one of the important components of Martin Frost's interpretative genius.

Outlining the performance of other works, no less fateful for the clarinet repertoire, we should note that M. Frost was the first to combine clarinet performance with choreography, revealing and adding new facets of performance interpretation. In the 1970s, there were several composers who tried to combine dance with playing a musical instrument. Boulez and Stockhausen made similar attempts, but the dance element was quite primitive. Based on the experience of pioneers, in 2003 a work called by Anders Hillborg "*Peacock Tales*" was created in close collaboration with Martin Frost. Anders Hillborg, one of Sweden's leading composers, is a rare artist whose music resonates in many different countries and cultures. In the early stages of his creative work, the composer felt an interest in electronic music, but com-

munication with the music of D. Ligeti quickly led to a fascination with counterpoint and orchestral technique of the composition.

A. Hillborg's "*Peacock tales*" is a product of the union of the composer and the prominent clarinettist Martin Frost. This work is a kind of theatrical action and a concerto for the clarinet at the same time. Martin Frost notes that A. Hillborg combines a sense of humour and absurdity in his creative work. In this concerto, the performer must not only play the clarinet, but also perform certain choreographic movements that require skill. "In the 1970s, there were several composers who tried to combine dance with playing an instrument. Boulez and Stockhausen tried to do the same, but the dance was quite primitive. I thought it would be possible to create a concerto that would include real choreography" – said Martin Frost in an interview with BBC News [7]. Thus, in 1998 a unique work for the clarinet with the orchestra "*Peacock Tales*" appeared. This concerto also has a solo clarinet version, which is a concise nine-minute version of the concerto and a special score with light effects. The full version of the concerto, which lasts 30 minutes, includes a large symphony orchestra. The music of the concert begins with a soft solo clarinet, gradually the sound of strings appears and suddenly the clarinet is undermined by screams and wild glissando, at this time the soloist wears a mask and makes some complex choreographic movements. M. Frost spent 8 hours a day working on the choreographic component of the work.

In addition to A. Hillborg, many composers dedicated works to M. Frost (more precisely, in collaboration with him they composed their works): K. Penderetsky, Kalevi Aho, Rolf Martinson, Bent Sorensen, V. Borysova-Ollas, Karyna Renquist and Sven Sandstrom. This indicates such an important point in the characterization of the performer as his influence on the composer's creative work. The concerto of K. Aho deserves special attention; it can be called a real breakthrough in the music of the 21st century, because it improved the techniques and the principle of thinking while playing the clarinet¹.

The music of the concerto immerses the listener in a whole ecosystem of images, consonances, harmonies, timbres and colours. The composer used quite exotic for this genre types of instruments in the score of the work.

¹ In the concerto K. Aho uses almost all modern methods of playing the clarinet. This list includes glissando, double staccato, permanent breathing, special attention should be paid to multiphonics – consonances, which under certain conditions can be obtained on the clarinet and other wind instruments.

Among them – there is a piccolo flute, English horn, clarinet-piccolo, bass clarinet, double bassoon, euphonium and harp, a large number of different percussion: box, bass drum, cymbals, large gong, chau gong, triangle, vibraphone, and xylophone.

The clarinet concerto with the orchestra by Kalevi Aho consists of five movements performed *attacca*. Part I, (*Tempestoso*) is very dramatic and powerful, the drama unfolds from the very first measure. The solo part of the clarinet develops in descending virtuoso passages that run through the entire register of the instrument, while with dry heavy tutti chords the orchestra makes the clarinet constantly “suffocate” from the pressure. The tension continues until the first ascending passage of the clarinet (by glissando technique from low to the highest register). The peak of the passage, the highest note, which M. Frost filled with perfect timbre, is intercepted by violins, developing a new image, which in its culmination gives space to the tutti orchestra. After the culmination of the orchestra there comes the presentation of the pastoral side part. The texture brightens, the strings play with a mute. Martin Frost changes the timbre to a more pastoral one and calmly tells his “story”. Then he enters into a dialogue with the flute, there is an exchange of “thoughts” and mood, and it is the flute that asks questions, and the clarinet answers. The music of the side part has the image of a fantastic, distant world. Gradually, the musical movement becomes calmer and moves smoothly to the second section – the clarinet cadence, in which the soloist demonstrated all his skills and ideas. This virtuoso solo cadence is dominated by mysterious tremolo of the clarinet. The cadence begins with a tremolo in the lower register. The tremolo interval expands gradually, in small seconds. The lower register of the clarinet gives the sound a sense of secrecy. The music is full of sudden ups, jumps, and downs, but none of these elements violates the integrity of the image. Each virtuoso passage and technique does not go beyond the general concept of the image and is not intended simply to demonstrate the virtuosity of the soloist, as it can sometimes be seen in classical and romantic concertos. In general, the cadence can be divided into a calm timbre and colour section and passionate, crazy section, contrasting with the previous image.

The cadence leads to the centre and the culmination of the concerto – “*Vivace, con anima*”, which is the most virtuoso part for both the orchestra and the soloist. Here the metre changes almost every measure, which presents serious difficulties for the conductor, soloist and orchestra. In the metre of 15/16 the themes of different groups of the orchestra are superimposed on each other and a polyphonic sound is built like a fugue, but without the appropriate strict structure. This theme alternates with a mockingly ironic clarinet melody, then a “fugue” reappears, in which the sound of the instrument becomes more and more capricious, which is conveyed through the technique of glissando. Gradually in the clarinet part the lower register sounds more and more often.

The fourth movement of the concerto begins with a magnificent thunder of brass (there is an allusion to the symphonic scores of O. Scriabin). As in the first movement, the stormy *ff* of the brass instruments flows into a side part. Only now it becomes even more transparent and weightless, like a “distant light” that becomes even more inaccessible. With each measure the melody of the clarinet sounds softer and thinner. The music reproduces a state of melancholy, lyricism.

The epilogue of the concerto is very slow. The atmosphere of the last movement is unreal and mysterious, the composer completely focused on the theme of “distant light”. The quarter-tone clarinet technique and incredibly complex broken multiphonics are also used here – it is the first time they appear in a clarinet concerto with an orchestra, revealing the potential of the instrument in a new way¹.

M. Frost, working closely with the composer, told him about modern techniques of playing the clarinet. “The clarinet, – says M. Frost, – is a really flexible instrument, with which you can implement many ideas. It really has no limits” [12].

The first album of M. Frost from Sony Classical – “Roots” (meaning origin) deserves special attention. It reflects the full spectrum of the clarinetist’s artistry as a musician and as a narrator. “Roots” includes solo pieces for the clarinet, pieces for the clarinet and orchestra, as well as arranged material for the clarinet, orchestra and choir, including premiere recordings of works ordered from Hans Eku and Anders Hillborg.

¹ The first noted multiphonics in the 20th century was recorded in 1961. In all works, the multiphonics was previously used as an effect; however, in the concerto by K. Aho the multiphonic forms a full-fledged harmonious fabric, a melody. Aho did not pay attention to such expressive possibilities of this technique precisely owing to the outstanding talent of M. Frost, who really expands the boundaries of music and the art of performance on the clarinet in particular.

The range of music in the album is as wide as possible – from the oldest European music to the latest compositions. The performer himself explained that he was inspired by the opportunity to draw a line from the early “roots” of music – music inspired by dance and folklore, music created for sacred rituals of worship and music that had a purely entertaining purpose. The performer wanted to see how, starting from this “root”, we can open new musical doors to the future. Thus, this “journey” begins with the Middle Ages and the interpretation of the Gregorian chant and the work of Hildegard of Bingen. The works of G. Telemann, Krussel, R. Schumann, J. Brahms, B. Bartok and A. Piazzolla, which are included in the album, were all inspired by dance and folk art. Interestingly, all the plays, according to the musician, are performed *attacca*. Such an interesting creative course makes it possible to trace the evolution and development of musical styles, epochs and clarinet art. M. Frost has combined a number of works that are not only bright representatives of the clarinet repertoire, but also help to trace the evolution and stylistic development of music in this album.

Conclusions. Marking the main achievements of M. Frost, we should note that the Swedish clarinetist’s rethinking of classical repertoire has influenced a new generation of clarinet performers of the 21st century, he really created new concepts of understanding and performing classical music and updated such an instrument as the basset clarinet. The performer also stimulated the development of the clarinet repertoire. Composers themselves often invited him to take part in writing new works. Thus a whole new layer of music arose, which became the basis for the clarinet repertoire of the 21st century.

Based on the analysis of M. Frost’s interpretations, we shall denote the parameters of his performance style.

Among the most important there are the highly artistic embodiment of the idea of the performed work, the creation of own concept of its reproduction and the unique manner of performance, the interpretation of the work. To do this, the musician uses the following arsenal of performing means.

Sound and sounding of the instrument. Thus, M. Frost is characterized by a kind of sound attack, the amplitude

of movements of the instrument, which is maximum, and reaches the physical limits. The performer tends to contrast in performance (often these contrasts are very sharp, both in tempo and in dynamics, movements, etc.).

Virtuosity, which we see in several positions: the feeling of the main (supporting) tones of the melody, from which the passage is built, making the passage itself incredibly easy; textured layers of the work, which is expressed in the polyphonic and arch-tectonic dimensions of performance; skill of the permanent breathing, the introduction of a kind of “impulses” of breathing during a sound attack, which can be likened to *sf*; powerful improvement of complex clarinet techniques, such as multiphonics, voice playing, double staccato, etc.

Theatrical performance. The facial expressions and plasticity of the musician always organically coincide with the mood, the figurative system of the performed work. In particular, the performance of *f* at some culminating moments is associated with the movement of the instrument from bottom to top. He destroyed the traditional perception of a static musician, found a new level of bodily and, accordingly, performing freedom.

The influence of composer’s thinking on performance, which is expressed in the addition of sounds, overtones, enrichment of phrases, musical material with new intonation ideas, the play of own cadences in concertos, ornamentation. Even, given the recent work of the clarinetist as a conductor, one can see the interaction of the conductor-composer-performer thinking.

As a result, we can say that Martin Frost’s interpretative genius is not just a metaphor, but a real fact. The constant search for something new, the propensity to experiment, the constant striving to go beyond traditional performance capabilities, norms, traditions, the avoidance of stereotypes – all of it characterizes the personality of Martin Frost. There are no limits for this musician, he boldly and successfully combines in his performances not only distant genres, but also mixes different types of art. M. Frost set new standards for the technical capabilities of the clarinet, while adding a plastic beginning, choreography, light design and more. No wonder The Times wrote: “If you haven’t heard M. Frost, you haven’t heard the clarinet”.

References

1. Vardanjan O. Ob interpretacionnom potencie ponjatija “individual’nyj muzykal’nyj stil” (On the interpretive potential of the concept “individual musical style”). *Nauk. visn. nac. muz. akad. Ukrainy im. P. I. Chajkovs’kogo*. – Kiyv, – Vol. 95. 2011. – P. 163–171.

2. Nikolaevskaya Yu. V. Homo interpretatus v muzychnomu mystectvi XX – pochatku XXI stolit' (Homo Interpretatus in the musical art of the XX – early XXI centuries). HNUM imeni I. P. Kotljarevs'kogo. – Kharkiv: Fakt, 2020. – 576 p. (in Ukrainian).
3. Katrych O. Styl' muzykanta-vykonavcja (teoretychni ta estetychni aspekty): Doslidzhennja (Musician-performer style: theoretical and aesthetic aspects). – Kyi'v, 2000. – 90 p. (in Ukrainian).
4. Fedotov A. O vyrazitel'nyh sredstvah klarnetista v rabote nad muzykal'nym obrazom. (On the expressive means of the clarinetist in the work on the musical image). Metodika obuchenija igre na duhovyh instrumentah: sb. statej. – Moskva: Muzyka, 1976. – P. 86–109.
5. Concert review: Martin Fröst and Ronald Pöntinen: concert. URL: <https://www.cassgb.org/review/57/Concert-Review-Martin-Frst-and-Ronald-Pntinen/> (in English).
6. Martin Frost's official website. URL: <https://www.martinfrost.se/> (in English).
7. Teixeira E. Motion Analysis of Clarinet Performers, 2014. – 2 p. (in English).
8. Chatziioannou V. Inverse Modelling of Clarinet Performance, 2019. – 5 p.
9. Review: Vivaldi Martin Fröst (clarinet): CD URL: <https://www.cassgb.org/review/60/Vivaldi-Martin-Frst-clarinet/> (in English).
10. Reviews: Dances to a Black Pipe Martin Fröst, Richard Tognetti. URL: <http://www.sa-cd.net/showreviews/7525>
11. Interview: Martin Fröst on the soul of the clarinet. URL: https://bachtrack.com/es_ES/interview-martin-frost-clarinet-bamberger-symphoniker-retrotopia-mozart-may-2018
12. Interview: John Henken Martin Fröst. URL: <https://www.laphil.com/musicdb/pieces/1296/clarinet-concerto>

Information about the author

Vladyslav Ihorovych Petryk, post-graduate student Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, Kharkiv, Ukraine

Address: 61007, Kharkiv, Ukraine, Biblyka Str. 7, 13

E-mail: petryk.vladyslav@gmail.com; Tel.: +38 (095) 511-98-26

ORCID: 0000-0001-6047-3203

ПЕТРИК В. І. ¹

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

ІНДИВІДУАЛЬНИЙ СТИЛЬ ВИКОНАННЯ MARTIN FROST

Анотація

Мета: Мета представлено дослідження – охарактеризувати виконавську манеру Мартіна Фроста, розкрити його інтерпретаційний та художній геній.

Методи: Для цього було використано наступне:

- інтерпретаційний метод, що є основою для вивчення виконавського репертуару М.Фроста та виявлення його специфіки;
- жанрово-стильовий метод, який спрямований на виявлення окремих жанрово-стильових параметрів творів, які виконував кларнетист;
- структурно-функціональний метод використовується для виявлення єдності всіх елементів музичної мови та форми, їх драматургічних функцій у аналізованих творах.

Результати: Досліджено, що М.Фрост створив нові концепції розуміння та виконання класичної музики та стимулював розвиток кларнетного репертуару. оновлено такий інструмент, як бас-кларнет.

Розглядається, як завдяки Фросту виник цілий новий музичний пласт, що став основою для кларнетного репертуару 21-го століття. Нові стандарти технічних можливостей кларнета, доповнення враховуються у виконанні пластичних початків, хореографія, світловий дизайн тощо.

Проаналізовано переосмислення шведським кларнетистом класичного концерту Моцарта, що вплинуло на нове покоління кларнетистів XXI століття.

Наукова новизна: у статті вперше проаналізовано інтерпретаційно-художні ідеї Мартіна Фроста на прикладі виконання творів для кларнета XVIII–XXI ст.

Практичне значення: проведене дослідження дозволяє глибше зрозуміти принципи формування виконавського стилю Мартіна Фроста.

Отримані результати будуть корисними для студентів та професійних кларнетистів, які бажають покращити своє розуміння індивідуального виконавського стилю, а також повчитися на досвіді Мартіна Фроста

Ключові слова: кларнет, художній стиль Мартіна Фроста, індивідуальний стиль виконання.

Інформація про автора

Петрик Владислав Ігорович, аспірант Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, Харків, Україна

Адреса: 61007, Харків, Україна, вул. Бібліка, 7, 13,

E-mail: petryk.vladyslav@gmail.com; Тел.: +38 (095) 511-98-26

ORCID: 0000-0001-6047-3203

СИДОРЕНКО О. Ю.¹¹ Харьковский национальный университет искусств им. И. П. Котляревского, Харьков, Украина

КАМЕРНАЯ СКРИПИЧНАЯ СОНАТА В ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ ВЕРСИЯХ: ТИПОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

Аннотация

В статье рассмотрен индивидуальный исполнительский стиль в системе ансамблевого музицирования.

Цель исследования: определить параметры, обеспечивающие включение индивидуального исполнительского стиля в систему камерно-ансамблевого музицирования.

Методология исследования: Для раскрытия многообразия способов познания камерно-ансамблевого искусства, существующего в единстве духовных, психофизических и технологических аспектов деятельности творческой личности в условиях дуэтного исполнительства, использован системный подход. Для обнаружения механизма взаимодействия исполнителей и композиторов был выбран стилевой метод.

Результаты исследования: Изучена специфика мышления музыкантов в дуэте с целью определения параметров стабильности и мобильности индивидуального исполнительского стиля. Прослежены пути реализации коммуникативного потенциала индивидуального исполнительского стиля через развитие его мобильных качеств, позволяющих принятие вектора художественных установок двух музыкантов. Выявлено, что именно художественные установки музыкантов в камерно-ансамблевом дуэте обуславливают его причастность к одному из двух типов: диалогическому (который предусматривает сохранение индивидуальных манер исполнительского высказывания) и синергетический (который активизирует параметры мобильности индивидуальных исполнительских стилей).

Научная новизна: впервые определены механизмы взаимодействий индивидуальных исполнительских стилей в условиях камерно-ансамблевого музицирования. Рассмотрены параметры индивидуального исполнительского стиля, которые обуславливают и реализуют его коммуникативный потенциал.

Предложена типология камерно-инструментальных дуэтов, основанная на исследовании взаимодействия художественных установок исполнителей.

Практическое применение: результаты статьи могут быть полезны для поэтапной и детальной работы дуэта в классе камерно-инструментального ансамбля, в том числе в процессе подготовки концертных и конкурсных выступлений музыкантов в разнообразных составах; для изучения и рассмотрения различных интерпретаций камерно-инструментальных сонат разных эпох.

Ключевые слова: камерная инструментальная музыка, камерный дуэт, индивидуальный исполнительский стиль, исполнительская концепция, камерно-инструментальный дуэт, коммуникативное пространство.

Для цитирования: Сидоренко О. Ю. Камерная Скрипичная Соната в Исполнительских Версиях: Типологический Аспект // European Journal of Arts, 2021, №4. – С. 103–111. DOI: <https://doi.org/10.29013/EJA-21-4-103-111>

Введение

Современное музыковедение с каждым днем уделяет все больше внимания вопросам, связанным с проблематикой исполнительства, в котором фактор индивидуальности является определяющим. В условиях ансамблевого исполнительства ситуация

усложняется за счет существования двух участников процесса, их исполнительских школ, стран происхождения музыкантов и стилевых направлений каждого. Так, интерес представляет отдельное направление исследований, которое освещает проблематику изучения механизмов адаптации индивидуального

исполнительского стиля к условиям ансамблевого музицирования.

Основная часть

Как известно, все музыкальные жанры изменялись в соответствии со сферами их бытования. Так, в эпоху Барокко именно камерная музыка оказалась тем важным элементом музыкальной культуры, который повлиял на развитие светской инструментальной музыки и дал возможность композиторам раскрыть свой талант в менее регламентированных жанрах, чем церковные. Приведем пример из описания жизни И. С. Баха, жизнь и работа которого были полностью связаны с церковью, когда он «в пятницу вечером снимал парик и исполнял оркестровые сюиты, клавирные концерты и светские хоры в пригородном кофе» [5, С. 49]. Впоследствии в области камерного музицирования начали рождаться инструментальные жанры, которые позже стали символами инструментального искусства Классицизма: сонаты, трио, квартеты.

Камерно-инструментальная соната представляет собой блестящий пример такой подвижности: она родилась еще в кругу домашнего музицирования, со временем начала приобретать черты и размах симфонической музыки и до сих пор с успехом звучит на большой сцене. Такой долгий путь ее становления, начавшийся еще с эпохи Возрождения, значительно изменил восприятие и статус дуэтной камерной сонаты в обществе. Таким образом, если в начале под камерным понимали любое светское произведение (в противовес *musica da chiesa*), то уже к концу XVIII века камерная музыка по мнению Зинкевича «вышла на большую концертную сцену, но название ее сохранилось» [4, С. 2].

Следует упомянуть, что камерно-ансамблевое искусство, как особый тип общения, всегда объединяло широкий круг музыкантов-любителей и профессионалов. Поэтому вполне закономерно, что традиция домашних вечеров также непрерывно развивалась весь этот значительный промежуток времени. Речь идет об известных концертах в домах Й. Баха, В. Моцарта, Ф. Шуберта, С. Рахманинова, В. Горовица, Д. Ойстраха и многих других. И хотя в наше время подобные случаи достаточно редки, все же можно констатировать, что начальная функция камерного музицирования как общения с помощью музыки в кругу близких сохраняет свою ценность в современном обществе. Заметим, что интерес профессиональных музыкантов к инструментальным жанрам не мог не сказаться на композицион-

ной, семантической и технической сторонах камерной музыки, что обусловило разграничение камерного искусства на домашнее и сценическое. Вместе с тем, профессиональная заинтересованность камерной музыкой и развитие исполнительского искусства как относительно автономной области музыкальной деятельности, изменили отношение к камерно-ансамблевой музыке и обусловили стремительное развитие ее концертной ипостаси. Такая тенденция просматривается уже сначала в творчестве Й. Баха и его шести сонатах для чембало и скрипки и прочно закрепляется в десяти сонатах для фортепиано и скрипки Л. Бетховена.

Таким образом, с течением времени камерная музыка начинает приобретать черты, которые были не свойственны ей раньше и обуславливались изменением условий исполнения. Это объяснялось стремительным развитием концертных жанров, а также определяющим и самым важным для первой половины XIX столетия – виртуозным направлением исполнительского искусства. На этой волне появляется первый в истории (из известных на сегодня) камерно-инструментальный дуэт – яркий союз музыкантов-виртуозов Г. Венявского и А. Рубинштейна. В составе ансамбля музыканты совершили гастрольный тур по Северной Америке, который насчитывал 215 концертов.

На сегодняшний день очень многие музыканты со всего мира в течение жизни успешно сочетают две сценические ипостаси – солиста и ансамблиста. Более того, случается, что со временем тяга к общению с коллегами с помощью музыки отодвигает на второй план лидерские качества солиста. Так, всемирно известная пианистка-виртуоз М. Аргерих в самом разгаре сольной карьеры решила работать в основном в камерном жанре. При этом важно, что, как отмечают критики издания «Музыкальные сезоны», данный факт «никак не отразился на качестве ее исполнения. Работа в ансамбле была для Аргерих очень плодотворной» [6]. Опираясь на вышесказанное, можно утверждать, что в так называемой борьбе направлений камерного музицирования сегодня победу одержало именно концертное. Ведь, по словам Д. Ойстраха: «Камерную музыку отнюдь не следует понимать “камерно”, то есть как искусство, ограниченное по своим масштабам. Она должна занять достойное место в нашей концертной жизни, выйти за пределы малых залов, завоевать широкую массовую аудиторию» [2, 167].

Наряду с этим отметим, что важнейшей составляющей существования музыкального произведения как

художественного феномена есть его индивидуальная интерпретация конкретными исполнителями. Так, в фортепианном искусстве хорошо известны классификации исполнительских типов, разработанные К. Мартинсенем и Д. Рабиновичем на основании анализа творчества великих пианистов, где главные типы (классический и романтический) употребляются в настоящее время для характеристики всех музыкантов-исполнителей. В специализированной скрипичной литературе подобных научных исследований по выявлению типа исполнительского стиля на сегодняшний день проведено не было, однако очевидно, что каждый музыкант на своем инструменте стремится воспроизвести не только авторский нотный текст, но и собственные мысли и представления о музыкальном произведении. Этот процесс актуализирует исследование ансамблевых жанров, в частности, жанр камерной скрипичной сонаты, базирующийся на общении двух музыкантов, которые должны выработать общую концепцию музыкального произведения.

Следует заметить, что художественное пространство камерной сонаты объединяет коммуникативные модели, присущие как камерному «домашнему» музицированию, моделирующему ситуацию неофициального общения, так и концертным жанрам, предусматривающим моменты состязательности и эффектности, рассчитанные на реакцию публики. Наряду с этим, художественное пространство камерной дуэтной сонаты является очень сложным механизмом взаимодействия разных исполнительских типов, которые характеризуются принадлежностью к определенной исполнительской школе, разными психологическими и художественными установками, а кроме того частично регламентируется отношениями участников дуэта. Таким образом, уместным считается необходимый для коммуникации когнитивный подход, который помогает прояснить важные вопросы постижения авторского замысла камерного произведения: каким образом происходит взаимодействие исполнителей в процессе достижения общей цели и как и на каком этапе творческой работы формируется совместная исполнительная концепция камерного произведения? Одним из важнейших и интересных составляющих «внутреннего мира» музыкального произведения является незавершенность в смысле многовариантности его прочтения, что в пространстве камерной дуэтной сонаты может привести к определенным изменениям: диалогичность композиции нарушается, равенство партнеров уступает место другой

модели, где есть симбиоз двух монологов. Ансамблевая игра отличается тем, что воплощение музыкального образа произведения есть результат творческих поисков нескольких музыкантов. Следовательно, способность играть в ансамбле с одним или несколькими партнерами – это очень сложная и одна из важнейших сфер профессионального мастерства музыканта-исполнителя. Так, А. Готлиб утверждает, что «в музыкальном ансамбле общение возможно только при ясном и согласованном понимании всеми его участниками разносторонних связей отдельных партий и умении подчинить в частности свое выполнение достижению общей цели» [3, С. 7]. Ведь именно в камерной дуэтной сонате самобытность высказывания каждого исполнителя является опорной составляющей музыкальной драматургии на пути к воплощению совместно разработанной концепции произведения. В связи с этим Л. Повзун отмечает, что инструментально-ансамблевое исполнение является «системой сочетания личных художественных и исполнительских намерений каждого из инструменталистов в интегрированной совместной интерпретации с согласованием всех составляющих ансамблевого комплекса» [10, С. 139], имея в виду непосредственно психологическое, коммуникативное взаимодействие участников ансамбля, а также динамические особенности их инструментов. Также важным и необходимым для напоминания является элемент общения жестами во время исполнения дуэтной сонаты (контакт глазами, кивок головы или громкое дыхание), как важный инструмент общения исполнителей, без изменений в звуковом тексте, который подчеркивает связь между языком тела различных инструментов и уровнями значения музыкального языка [9, С. 40].

Можно считать, что именно в дуэтном исполнительстве наиболее успешно сотрудничают индивидуальные творческие интенции, что предполагает определенный уровень обмена информацией и энергией для достижения качественно нового общего результата не только умственной, но и духовной деятельности человека. Представим, что склонность к ансамблевой игре как специфическое проявление музыкального мышления находит отражение в системе индивидуального исполнительского стиля, в частности, соотношении параметров стабильности и мобильности, которые и обуславливают его коммуникативный потенциал.

К параметрам *стабильности* отнесем:

– психофизические данные (темперамент, выносливость, стрессоустойчивость и др.), влияющие

на сверхзадачу исполнительского стиля – поражать, выражать, убеждать, постигать (по Д. Рабиновичу), его коммуникативную направленность (солист или ансамблист), креативность;

– исполнительскую школу, которая определяет «звуковой образ инструмента» и через него – технический и художественный компоненты исполнения;

– исполнительский тип (рациональный, эмоциональный, интеллектуальный, виртуозный), проявляющийся через «генеральную интонацию» и принципы формообразования;

– художественные установки, основанные на индивидуально-личностном начале и влияющие на выбор репертуара и условия выполнения.

Отметим, что особенности творческой деятельности, изменение ценностных ориентиров, возрастные особенности и другие факторы могут определенным образом трансформировать некоторые черты индивидуального исполнительского стиля. Такие изменения предлагается отнести к параметрам мобильности: способность к корректировке сверхзадачи; коммуникативный тип и способность к творческой синергии; креативное осознание «звукового образа инструмента» в его влиянии на акустический аспект исполнительской техники.

Формирование параметров стабильности и мобильности обусловлено природными и приобретенными факторами, а их соотношение в конкретном стиле зависит от внутренних и внешних факторов. Этот комплекс определяет психологические и художественные установки музыканта-ансамблиста на определенный вектор коммуникации, на достижение энергетической связи не только с партнером, но и с публикой, и выбор типа этого общения, камерного или концертного исполнения. Ярким и показательным примером того, насколько важны параметры мобильности индивидуального исполнительского стиля в создании концепции камерного музыкального произведения служит общая редакция бетховенских десяти сонат для фортепиано и скрипки Д. Ойстрахом и Л. Обориним [1]. В ней музыканты бережно проработали музыкальный материал сонат, корректируя и уточняя динамические, аппликатурные и штриховые отметки, что стало основой нужной коммуникации, а именно успешного взаимодействия мобильных параметров исполнительского стиля обоих исполнителей, где противоположные по акустическим характеристикам инструменты звучат как единое гармоничное целое.

Таким образом, можно свидетельствовать о том, что одним из важнейших условий успешности камерного ансамбля является совпадение параметров мобильности обоих индивидуальных стилей музыкантов-участников. Это совпадение, которое позволяет обоим партнерам не только хорошо приспособиться друг к другу, но и создать единое звуковое пространство, которое будет транслировать слушателям и замысел композитора, и художественную концепцию исполнителей. Ключ к пониманию и изучению особенностей взаимоотношений партнеров камерного дуэта видится в постижении механизмов действия многоуровневой коммуникативной системы художественного пространства камерной скрипичной сонаты, отраженной в разработанной модели, образованной пересечением и взаимодействием подпространств композитора, двух исполнителей и слушателя:

– *подпространство композитора* предполагает личность автора музыкального произведения, созданный им нотный текст, учитывающий тембровые особенности музыкальных инструментов;

– к *исполнительскому подпространству* относим собственно исполнителей произведения вместе с их инструментами, создание ими единой исполнительской концепции на основе авторского нотного текста, которая ретранслируется через различные акустические условия исполнения (концертный зал или студия звукозаписи); на пересечении подпространств композитора и исполнителей находится редакторская версия нотного текста, так как в данном случае исполнитель приближается к соавторству с композитором; *слушательское подпространство* включает в себя самих слушателей (публику), концертный зал и восприятие концепции произведения, которая реализуется через исполнителей и их инструменты.

Здесь очевидно, что специфика субъектно-объектных отношений в дуэтом исполнительстве определяется количеством векторов стилевого взаимодействия: с собой, как с другим, с партнером, со своим инструментом и с инструментом партнера, с композитором, нотным текстом, редактором и слушателем.

Содержание и интенсивность каждого вектора коммуникации обуславливаются не только профессиональным мастерством, общей культурой исполнителей, но и психологическими установками слушателя.

Заметим, что представленная модель коммуникативного пространства камерной сонаты предполагает множественность вариантов построения общения

участников дуэта, но успешность их сотрудничества возможна только при условии наличия общей исполнительской концепции произведения, занимающей центральное место в коммуникативном пространстве камерной скрипичной сонаты. *Совместная исполнительская концепция* дуэта, на наш взгляд, предстает даже более сложной системой, предусматривающей сочетание художественных и технических установок. Именно это, в свою очередь, требует активизации действия параметров мобильности индивидуальных исполнительских стилей обоих исполнителей.

Для постижения действия модели очертим этапы творческой работы двух музыкантов с целью выявления факторов, сказывающихся на создании подобного единства.

На *первом этапе* должна производиться определенная подготовительная работа, закладывающая базу будущего стиля дуэта. К ней относим выбор: партнера в дуэте; репертуара (эпохи, произведений конкретного композитора); алгоритма работы с нотным текстом; условий исполнения (концертный или камерный залы, студия звукозаписи, фестиваль, конкурс и т.д.).

Второй этап сотрудничества участников камерного ансамбля предполагает выработку *единой художественной (интонационной) концепции* на основе когнитивного взаимодействия, а именно: 1.) степень понимания динамических, агогических, драматургических, фразировочных составляющих музыкального произведения и их уточнения; 2.) совместный труд над деталями произведения и их целостностью; 3.) анализ акустических характеристик предполагаемого сценического пространства; 4.) выработка плана концертного исполнения как такового, с учетом реакции публики.

Третий, итоговый этап (собственно концертное выступление) представляет совместную для двух исполнителей концепцию музыкального произведения композитора. На этом этапе проводятся следующие оперативные действия: предконцертная самонастройка музыкантов-исполнителей; ответные реакции на изменения акустического пространства зала; элементы влияния музыкантов друг на друга и на слушательскую аудиторию; корректировка выступления с изменением собственных психологических установок в процессе игры.

Такая творческая работа участников камерного дуэта лучше раскрывает практическое значение предлагаемой модели коммуникативного пространства камерной скрипичной сонаты и позволяет постичь взаи-

модействие индивидуальных исполнительских стилей в этом контексте. Она является следствием существования сложного механизма взаимодействия трех конфликтных факторов: текста композитора, тембров инструментов и личностей исполнителей, каждый из которых может решиться только благодаря внутреннему диалогу. Рассмотрение и изучение различных интерпретационных версий камерно-инструментальных дуэтов, выполнение которых обусловлено наличием определенных художественных установок, позволяет оценить их по типу высказывания, а значит, и камерной или концертной трактовки композиторского текста. Каждое новое решение музыкантов – это поиск других вариантов исполнения и так до бесконечности, учитывая уникальность сочетания каждой пары исполнителей в дуэте. Важно подчеркнуть понимание того, что на финальную версию, которая выносится на сцену (или запись), влияет выбор типа коммуникации, их стремление к *диалогу* или *синергии*, объединению творческих энергий и *художественных установок* через согласование не только драматургических и фразировочных деталей произведения, но и путем примирения звуковых образов инструментов и техники исполнения. Ярким примером этого принципа является мысль, высказанная о сонатах И. С. Баха для чембало и скрипки, где каждая из них «это беседа двух разных голосов, которые представляют собой различные индивидуальности. Если одному из голосов нечего сказать, он некоторое время должен помолчать, пока не будет вполне естественно втянут в беседу. Но никто не должен вмешиваться в середине разговора и не должен говорить без смысла и надобности» [8, С. 161]. Важным моментом при выработке интерпретационной концепции становится фактор соотношения инструментов (скрипки и фортепиано), которые считаются противоположными друг другу по принципу звукоизвлечения. Ведь звучание рояля благодаря строению инструмента (а именно ударных молоточков) создает чаще всего «декламационный» характер, в то время как звуковая природа скрипки несет такие основные характеристики, как пение, плавность и связность всех штрихов. Вместе с этим существует множество деталей и нюансов, которые напрямую зависят от качества инструментария, характера музыки и профессионализма исполнителей. Следовательно, сделаем вывод, что способность инструментов к ансамблевому взаимодействию и их «ансамблевый потенциал» в целом подтверждается

высокой интенсивностью диалога между скрипкой и фортепиано, вытекающей из анализа партитур соответствующих произведений [7, С. 74].

Согласно вышесказанному, предлагается рассмотреть следующие модели взаимодействия музыкантов-солистов в камерно-инструментальном дуэте:

1. Творческие наставления музыкантов в дуэте направлены на монологический тип высказывания, определенным образом блокирующий когнитивные процессы и препятствующий выработке *общей концепции* произведения композитора (такой дуэт считается невозможным, ведь исполнители не заинтересованы в ансамблевом музицировании);

2. Участники камерного дуэта – музыканты, предпочитающие «сольное» исполнительство, но проявляющие заинтересованность в творческом сотрудничестве, успешность которого зависит от способности художников к эмпатии и развитости мобильных свойств их индивидуальных стилей (как правило, игра в таком дуэте становится лишь эпизодом творческой биографии его участников, но исполнительская концепция, выработанная в ходе такого сотрудничества, может раскрыть оригинальные подходы к интерпретации конкретного камерного произведения);

3. В составе дуэта музыканты, безусловно предпочитающие камерное исполнительство, но их художественные установки противоположны, что сказывается на степени звукового единства двух инструментов и убедительности *общей концепции произведения*;

4. Сотрудничество тех музыкантов, которые способны на существенную коррекцию собственных художественных установок для выработки и реализации *общей концепции* исполняемого произведения. Именно такие исполнители, в конце концов, сосредотачиваются исключительно на камерном исполнительстве.

Именно *художественные установки* участников камерно-инструментального дуэта обуславливают его принадлежность к одному из двух типов:

– диалогический, основанный на сохранении индивидуальных манер исполнительского высказывания;

– синергетический, который явно активизирует параметры мобильности индивидуальных исполнительских стилей.

Для выявления принадлежности к каждому из этих типов конкретного дуэта приведем факторы, влияющие на коммуникацию музыкантов в пространстве камерной скрипичной сонаты:

1. Принадлежность участников дуэта к определенному типу индивидуального исполнительского стиля (романтический, виртуозный, интеллектуальный, рациональный – по типологии Рабиновича);

2. Открытость системы музыкально-выразительных средств ансамблистов, отражающая действие мобильных параметров индивидуального стиля;

3. Длительность совместной работы (количество выступлений, достаточность времени на подготовку, объем и стилевое разнообразие репертуара);

4. Артистическое мастерство, способность импровизировать в сценическом пространстве.

Таким образом, согласно вышесказанному, можно предложить к рассмотрению два *типа* коммуникационного взаимодействия камерных ансамблей, наиболее ярко выраженных по исполнительному решению в окончательном концертном варианте:

– **диалогический** тип дуэта, представителями которого выбраны в качестве примера дуэты В. Горюхи – Н. Мильштейн и Г. Гульд – И. Менухин;

– **синергетический** тип дуэта, где самыми выдающимися примерами назовем дуэты Л. Оборин – Д. Ойстрах и С. Рихтер – Д. Ойстрах.

Подчеркнем, что данное распределение достаточно условно, а предложенные *типы* предусматривают бесконечную вариантность взаимодействия участников дуэтов в коммуникативном пространстве камерной скрипичной сонаты, где энергетический баланс между *слушательским* и *композиторским подпространствами*, обусловленный векторами действий *исполнительного подпространства*, является важнейшей гарантией достижения именно синергетического типа дута.

Выводы

Отметим, что склонность к музицированию в ансамбле, как проявление особого мышления личности музыканта, находит отражение в системе индивидуального исполнительского стиля, а именно в параметрах его стабильности и мобильности. Эти параметры стиля в свою очередь обуславливают художественную установку музыканта на определенный вектор коммуникации – направленность творческих интенций на конкретное музыкальное произведение, на достижение энергетической связи и общения с партнером и публикой и на выбор типа этого общения. Итак, в процессе ансамблевого музицирования каждый музыкант-исполнитель имеет возможности для сохранения собственной системы музыкально-речевых ресурсов (работа по **диалогическому** типу

высказывания), так и для творческого развития через *синергетическое* сотрудничество с партнерами. Обе творческие стратегии имеют художественный потен-

циал и могут использоваться в процессе исследования широкого круга интерпретаций, созданных в разное время, дуэтных сонат.

Список литературы

1. Bethoven L. Sonaty: dlya skripki i fp. / red. D. Ojstraha i L. Oborina. – М.: Muzyka, 1970. – 250 s.
2. Ginzburg L. S. Kamernaya muzyka v sovremennoj muzykal'noj praktike // Kamernyj ansambl': pedagogika i ispolnitel'stvo / red.-sost. K. H. Adzhemov. – М., 1979. – С. 160–167.
3. Gotlib A. D. Zametki o fortepiannom ansamble // Muzykal'noe ispolnitel'stvo / redkol.: K. H. Adzhemov i dr. – М., – Вып. 8. 1973. – С. 75–101.
4. Zinkevich O. S. Kamerna muzika: na dopomogu lektoru. – Kiiiv, 1967. – 17 s.
5. Lebrekht N. Kto ubil klassicheskuyu muzyku? Istoriya odnogo korporativnogo prestupleniya. – М., Klassika-XXI, 2004. – 588 s.
6. Marta Argerih. URL: <https://musicseasons.org/marta-argerix/> (data zvernennya: 07.07.2018)
7. Hurmatullina R. K. Instrumental'nye ansambli: ucheb. posobie. – Kazan': Astoriya i K, 2016. – 74 s.
8. Shvejcer A. Iogann Sebast'yan Bah. – М.: Muzyka, 1964. – 727 s.
9. Perez Galiano Jose. Gestures in chamber music: movement, sound and musical form. Artseduca, – 17. 2017. – P. 35–56.
10. Povzun L. The phenomenon of chamber ensemble performance: to the issues of professional terminology. National academy of managerial staff of culture and arts herald, – 1. 2017. – P. 137–142.
11. Pylatyuk I., Sydorenko L., Katrych O., Chubak A. Chamber Music of the Second Half of the 20th Century as a Form of International Cultural Dialogue and Self-Identification. Journal of history culture and art research, – 9 (2). – P. 236–251. DOI 10.7596/taksad.v9i2.2561.

Информация об авторе

Сидоренко Ольга Юрьевна, кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры камерного ансамбля, Харьковский Национальный Университет Искусств им. И.П. Котляревского, Харьков, Украина
 Адрес: 61003, Площадь Конституции, 11/13
 E-mail: olgasidore31@gmail.com; Тел.: +38(095)-686-95-34
 ORCID: 0000-0003-2734-0649

О. Ю. SYDORENKO ¹

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

CHAMBER VIOLIN SONATA IN PERFORMING VERSIONS: TYPOLOGICAL ASPECT

Abstract

The article examines the individual performing style in the ensemble playing music system.

The goal of the research: to determine the parameters that ensure the inclusion of an individual performing style in the system of chamber-ensemble playing music.

Methodology. To reveal the diversity of methods of cognition of chamber-ensemble art that exists in the unity of spiritual, psychophysical and technological aspects of the activity of a creative person in conditions of duet per-

formance, a systematic approach has been used. To discover the mechanism of interaction between performers and composers, the style method was chosen. The comparative interpretational method helped to ensure the approbation of the typology of interaction of individual performing styles in the communicative space of the chamber violin sonata. The representation of an individual performing style as a system in which subjects carry out energy exchange is carried out using a synergistic method.

Results of the research: The specificity of thinking of musicians in a duet has been studied in order to determine the parameters of stability and mobility of an individual performing style. The ways of realizing the communicative potential of an individual performing style through the development of its mobile qualities, allowing the adoption of the vector of artistic attitudes of two musicians, are traced. It was revealed that it is the artistic attitudes of musicians in a chamber-ensemble duet that determine its involvement in one of two types: dialogical (which provides for the preservation of individual manner of performing utterance) and synergetic (which activates the parameters of mobility of individual performing styles).

The scientific novelty: for the first time the mechanisms of interaction of individual performing styles in the conditions of chamber-ensemble music-making were determined. The parameters of the individual performing style, which determine and realize its communicative potential, are considered.

The typology of chamber-instrumental duets is proposed, based on the study of the interaction of artistic attitudes of performers.

Practical use: the results of the article can be useful for the step-by-step and detailed work of a duet in the class of a chamber-instrumental ensemble, including in the process of preparing concert and competitive performances of musicians in various compositions; to study and consider various interpretations of chamber-instrumental sonatas from different eras.

Keywords: chamber instrumental music, chamber duet, individual performing style, performing concept, chamber instrumental duet, communicative space.

Information about the author

Olha Sydorenko, PhD Senior Lecturer of the Department of Chamber Ensemble,
National named I. P. Kotlyarevsky University of Arts, Kharkiv, Ukraine
Address: 61003, Maydan Konstituziyi, 11/13
E-mail: olgasidore31@gmail.com; Tel.:+38(095)-686-95-34
ORCID: 0000-0003-2734-0649

СИДОРЕНКО О. Ю.¹

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

КАМЕРНА СКРИПКОВА СОНАТА У ВИКОНАВСЬКИХ ВЕРСІЯХ: ТИПОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ

Анотація

У статті розглянуто індивідуальний виконавський стиль у системі ансамблевого музикування.

Мета дослідження: визначити параметри, що забезпечують включення індивідуального виконавського стилю до системи камерно-ансамблевого музикування.

Методологія дослідження. Для розкриття різноманіття способів пізнання камерно-ансамблевого мистецтва, що існує в єдності духовних, психофізичних та технологічних аспектів діяльності творчої особистості

в умовах дуетного виконавства, використано системний підхід. Для виявлення механізму взаємодії виконавців та композиторів було обрано стильовий метод.

Результати дослідження: Вивчено специфіку мислення музикантів у дуеті з метою визначення параметрів стабільності та мобільності індивідуального виконавського стилю. Простежено шляхи реалізації комунікативного потенціалу індивідуального виконавського стилю через розвиток його мобільних якостей, що дозволяють узгодження вектора художніх настанов двох музикантів. Виявлено, що саме художні настанови музикантів у камерно-ансамблевому дуеті зумовлюють його причетність до одного з двох типів: діалогічного (що передбачає збереження індивідуальних манер виконавського висловлювання) та синергетичного (який активізує параметри мобільності індивідуальних виконавських стилів).

Наукова новизна: вперше визначено механізми взаємодій індивідуальних виконавських стилів за умов камерно-ансамблевого музикування. Розглянуто параметри індивідуального виконавського стилю, які зумовлюють та реалізують його комунікативний потенціал. Запропоновано типологію камерно-інструментальних дуетів, засновану на дослідженні взаємодії художніх настанов виконавців.

Практичне застосування: результати статті можуть бути корисними для поетапної та детальної роботи дуету у класі камерно-інструментального ансамблю, у тому числі у процесі підготовки концертних та конкурсних виступів музикантів у різноманітних складах; для вивчення та розгляду різних інтерпретацій камерно-інструментальних сонат різних епох.

Ключові слова: камерна інструментальна музика, камерний дует, індивідуальний виконавський стиль, виконавська концепція, камерно-інструментальний дует, комунікативний простір.

Інформація про автора

Сидоренко Ольга Юріївна, кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри камерного ансамблю, Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського, Харків, Україна

Адреса: 61003, Майдан Конституції, 11/13

E-mail: olgasidore31@gmail.com; Tel.:+38(095)-686-95-34

ORCID: 0000-0003-2734-0649

D. STARTSEV¹¹ *Kharkiv I. P. Kotlyarevskiy National University of Arts*

MUSICAL NOTATION AS A SEMIOTIC OBJECT

Abstract

Aim: of the research – to reveal theoretical standpoints allowing to analyse musical text as a semiotic object in a context of musical work.

Results: analysis of theories explaining phenomenon of graphical form of music allowed to define characteristics and functions of musical text as well as its role in creation, interpretation and perception of musical work. The research revealed justifications to regard musical text as a sign system constituted from complexes of graphical signs. The results of the research to some degree characterize sign functioning, processes of signification of musical ideas, their transformation into sign-vehicle and further interpretation.

Scientific novelty: the article presents generalization of several theoretical standpoints regarding phenomenon of musical notation.

Practical significance: main theses of the article demonstrate semiotic approach to examination of musical text and might be used in various types of analysis of graphical signs. Information received from research might contribute to creation of methods in which musical text is examined, methods relevant foremost for interpreters and for composers aimed at the most accurate fixation of their ideas in musical notation.

Keywords: semiotics of musical text; sign functioning; graphical signs; interpretation of musical text; musical text; musical work; interpretant.

For citation: Startsev D. Musical Notation As A Semiotic Object // European Journal of Arts, 2021, №4. – C. 112–117. DOI: <https://doi.org/10.29013/EJA-21-4-112-117>

Introduction

Comprehension of written form of music bears a status of a relevant task of modern research. Being a representation of acoustic images through a system of graphical signs, notation becomes an object of examination for semiotics. Peculiarity of sign-related processes in music causes a necessity for exact definition of sign units and their functioning in the framework of this system. We suppose that the most effective approach to study of sign nature of music is a creation of an apparatus founded on general postulates of semiotics and their adaptation to specifics of musical phenomena and processes. Approach to musical text as a semiotic object contributes to new methods of its interpretation and opens the way to the meaning enshrined in it. In order so solve this problem musicology can apply results of research revealing fundamental basics of general semiotics (Ch. Pierce [3], Ch. Morris [5], A. Solomonik [6]), semiology (F. de Saussure [4]) and carry on develop-

ment of promising ideas contained in special works of the scholars (K. Agawu [16], E. Tarasti [13], R. Monelle [12]). This article favours two theories which the author regards as emblematical: one of them belongs to a French-Canadian scholar J.– J. Nattiez and the other one – to a Russian scholar M. Aranovskiy; both these theories are devoted to fundamental problems of graphical form of music.

Results

In order to analyse musical text as a semiotic object it is necessary to determine its position in context of a musical work. J.– J. Nattiez comes from a hypothesis that a musical piece is not restricted by its textual form or a system of structures. It is an artistic process, constituted from three kinds of musical activity: process of composition, process of interpretation (performance) and its consequent perception. Thus, a musical work becomes a term embracing all the links of communicative chain. But in order to clarify understanding of the subject of

musical semiotics (or semiology, as it is defined by the scholar), J.-J. Nattiez proposes the following thesis: “Semiology – once again – is not the science of communication” (H. c. 16). This paradoxical statement is called to attract attention to main objectives of semiology in musical context, that is examination of specifics of functioning of symbolical forms and phenomenon of reference [1, 15]. Symbolical form in this theory is defined by the author as a sign or complex of signs united with limitless field of interpretants¹ [1, 8].

Like J.-J. Nattiez demarcates musical text and musical work, M. Aranovskiy differentiates musical notation and musical text. It goes without saying that musical text is much broader than musical notation, but M. Aranovskiy notes that musical notation is an important component of musical text, its point of departure [2, 5]. Obvious discrepancies between these approaches are caused by these scholars’ choices of subject of research. Treatise of J.-J. Nattiez regards functioning of symbolical form of musical work; M. Aranovskiy explores a structure of musical text. But regardless of the subject chosen, they both concentrate their attention on notation as it is an inherent and fixed component of musical piece.

M. Aranovskiy states that musical text, on the one hand, is “merely a scripture”, which performers realize in sonic form after its reading, but on the other hand, text is “not only a scripture”, “but music” [2, 8]. A reason for this ambiguous function of musical text lies in a specific trait of its representation. M. Aranovskiy compares musical text to a verbal one basing on two main criteria: perception of their meaning and perception of their structure. The scholar says that in musical art structures are present in text, while meaning can be understood by reflection; in verbal text, vice versa, meaning is perceived directly, while structures are ensconced [2, 9]. The scholar regards notation as graphical structurally-processual variant of musical work and notes that it defines “interpretation of content” only partially. Conversely, content of verbal text is perceived without analysis of a form in which it is given [2, 9]. These observations made by M. Aranovskiy allow to conclude that authentic cognizance of musical

text in its integral form (as much as it is possible), cannot be reached without reading of its structure. As a result of this, the scholar distinguishes three components of musical text: scripture, structure and meaning. This unity of scripture and structure causes not only a fixation of the structure by the scripture, but also its “execution”. Meaning, a third constituent, according to M. Aranovskiy, can be freely interpreted by the subject, but it is dependent from the structure. Thus, the author refers to F. de Saussure’s statement about “randomness of sign”² and proves its incongruity with the essence of musical signs, since signified meaning is “entirely dependent from structure” [2, 10–11]. As a result, a path of cognizance of meaning lies through adequate reading of a structure with reception of a sign representing certain significance. The author notes, that semantics is caused by a “system of filters”, with them being types of musical idiom, style, genre, forms and “stereotypes of musical speech” [2, 10].

J.-J. Nattiez in his theory connects concept of meaning with a process of functioning of interpretants [1, 11]. Meaning is not restricted by a form of sender’s message and its following decoding by a recipient in a process of communication. Contrary to that, the author argues that meaning is a result of assignment of set of interpretants and their placement in a special form. As it can be seen from the context of author’s thought, he means a symbolical form. In other words, meaning is constructed by this assignment. The process of communication supposes that both sender and recipient ascribe certain meaning to a message. But the scholar stresses that there are absolutely no guarantees whatsoever that all the subjects involved in this process will use the same field of interpretants [1, 11]. Thus, as can be seen from this thesis, a degree to which a subject knows the rules of functioning of signs directly influences level of fidelity of its reading. We also must consider that processes of appearance of interpretants, provoked by the signs, are not strictly predefined as a quantity of interpretants as well as conditions of their creation are not limited. And sign system and rules by which signs function in its context define borders of respective field of interpretants.

¹ Term «interpretant» was suggested by Ch. Peirce in his triadic model of the sign. James Hoopes said: «The “sign”, as Ch. Peirce employed the term, is also a thought, but it differs from an “idea” in that its meaning is not self-evident. A sign receives its meaning by being interpreted by a subsequent thought or action. The sign attains meaning «in relation to a subsequent thought – what Ch. Peirce called an interpretaunt» [3, 7].

² We remind that it was F. de Saussure’s way of characterising an independence of physical form («signifier») of a and its «signified». Scholar employed: “The bond between the signifier and the signified is arbitrary. Since I mean by sign the whole that results from the associating of the signifier with the signified, I can simply say: the linguistic sign is arbitrary” [4, 67].

J.-J. Nattiez discerns three aspects of symbolical form:

1. Poetical dimension, that is a dimension including various artistic processes, especially in context of musical activity, everything involved in creation and ascribing of certain meaning to any symbolical form;

2. Aesthetical dimension, in which “recipients” (listeners) create their own interpretation of symbolical form while experiencing a work of art, and this interpretation is also a form of musical activity. But the author notes that in this context usage of term “recipient” is not quite correct. The listener does not “receive” the work literally, but rather creates his own interpretants in the process of perception, certain subjective reactions to a sign. Thus, interpretants are represented by the ideas, creation of which is provoked by signs;

3. Trace, in author’s terminology, or symbolical image, as we can name it as an analogy to acoustic image, incarnates in a physical, material form, capable of being perceived. J.-J. Nattiez suggests usage of the word “trace” since poetical process in its essence is an inner process and requires expression in material form, which would be accessible to perception of other subjects. Perception of material processes’ products, partially expresses in material image, is influenced by such factors as interpreter’s own personal experience [1, 11–12].

Thus, in spite of the fact that material form itself does not guarantee that interpretation of meaning will be equal to author’s vision and is not conducive to immediate reveal of significance, an existence of this meaning without material form is utterly impossible [1, 15].

Thus, semiological “programme” of J.-J. Nattiez includes three objects: 1) poetical (artistic) processes, 2) aesthetical processes, 3) material incarnation of a work (its appearance in real world, such as act of performance, scores, written text etc.), in other words, physical (material) images of poetical process. Each class of objects, according to the scholar, supposes certain type of analysis contributing to understanding of their specific features. Respectively, J.-J. Nattiez discerns three analytical approaches. The first of them relates to poetical dimension, the second – to aesthetical one. The third analytical approach is aimed at examination of immanent configuration of musical work constituting *neutral level* [1, 5]. Musical text, being one of fixated forms of symbolical levels, can be seen as a semiotic object, studying of which allows to reveal methods of its understanding and opens the way to a meaning enshrined in it.

Musical text as a symbolical form serves as an invariant of musical work, and this distinguishes it from other

symbolical forms. J.-J. Nattiez reveals significant difference between sheet music and acoustic image left by any performer. He stresses that sheet music is a stable material object, while there will be as many acoustic realisations as performances of any piece. But regardless of the placement of imaginary border between poetical and aesthetical processes we must take into account interpretants emerging on the way from sheet music to its acoustic realisation. This is the reason why J.-J. Nattiez applies analysis of neutral level only to graphical form, as this form precedes any interpretation. In other words, no performer creates a work because he only gives it a way to physical existence.

M. Aranovskiy interprets musical text as a unity of mental sphere, musical structure and iconic scripture. In his words, “musical thought is done in musical structures, while musical structures are given (performed) in notation” [2, 11]. This allows the author to formulate vertical scheme: thought-structure-scripture, a scheme capable of being read in both directions, representing in one case a creative aspect, in other case a perceptive one [2, 11]. The way of scholar’s rumination reminds of components of J.-J. Nattiez’s semiological programme, particularly, poetical and aesthetical processes with their neutral level, expressed in notation.

M. Aranovskiy regards understanding of musical text as a material signifier and understanding of meaning as a spiritual signified, which is essentially a projection of linguistic model of a word being double-sided (signifier-signified) as insufficient. He motivates this statement by the fact that musical text is a multi-level system created from multiple signifier-signified relations. According to M. Aranovskiy, in a certain link of this system “original psychic intentions” might become “signified” while a system of musical idiom and consequently emerging musical structures become “signifier”. In other link “signifier” is a notation, and “signified” is constructed by the structures on another level, “psychic intention” [2, 12]. Since the researcher ascribes “certain iconic traits” to scripture, it can be regarded as a signifier. If acoustic realisation is “signified”, notation will be signifier related to it, a “reduced, schematic reflection in other words, a sign of true existence of music” [2, 12]. Drawing conclusions, the author describes musical text as “system of multiple representative relations” [2, 12]. M. Aranovskiy’s idea about multi-level relations between signs and their objects proves complexity of semiosis in musical work. It is worth nothing that field of signs and their denotants on each level spawns potentially infinite

numbers of interpretants, causing this system to be more large-scale. Besides that, sign-like functioning occurs in three dimensions: syntactics, semantics and pragmatics¹.

Regarding a term “text of work”, M. Aranovskiy notes that this very term indicates text and work not being identical. The author views work and text as ontologically different objects situated in different spatial and temporal dimensions. A work has been already completed, while a text is still happening, it flows in time. “A work unfolds into a text, a text folds into a work” [2, 24–25]. Temporal status of text allows M. Aranovskiy to draw a conclusion about its integrity not being obligatory, as a fragment of musical texts will still be understood as text [2, 26]. This allows the author to conclude that text must be characterized not by completeness, but by “successive realization of system if relations between elements” [2, 29]. M. Aranovskiy’s interpretation of text as unfolding network of elements “being in certain relations with each other and all others” unfolding in time is congruent to the concept of system [2, 28].

We must note that graphical form of musical text is founded on sign system², which is equal in complexity to a network of textual elements represented by it. Thus, there is a justification to regard text as a semiotic object.

Semiotic approach is capable of distinguishing text and musical work. According to M. Aranovskiy, semiotic nature of text conditions its comprehension through a pair of terms: syntactics – semantics; while a work is understood through concepts of form and content [2, 29]. The scholar faces a following task: to define general laws, aimed at rationalization and formalization of sonic environment in a certain structure. This cases the scholar to formulate an important thought: “If a work draws attention to form as a resulting integrity, text draws attention to temporal creation of interconnections between its elements, to their hierarchy” [2, 30].

Based on these thoughts, M. Aranovskiy gives a definition of musical text: it is a succession of sounds that “is interpreted by a subject as relating to music, has a structure built in accordance with norms of a certain historical musical idiom and bears certain meaning comprehensible with intuition” [2, 35]. A structure is a ‘nucleus’ of musical text” [2, 38]. Its ability to unite multitude of elements and create various types of rela-

tions between them is regarded by the author as accordant to essence of music. The scholar underlines importance of relations between elements for music as there is no other way to unite them into “something whole”. He thinks that integrity in music is created from “mute” elements, who “cannot reach the world of denotants” [2, 38].

We must note that M. Aranovskiy does not think it is practical to apply methods of examination of musical text, derived directly from linguistic approaches. This can be proven by differences revealed by the author in his comparison between musical and verbal texts. As he thinks that a problem of musical sign’s nature preserves its relevancy, M. Aranovskiy suggests a change of term “succession of sign units” to “sound succession”. This context allows to understand his thesis, in which he argues that elements of musical text are “mute” as they acquire significance only after being joined with others.

Conclusions

Summarized approaches to solution of problems of musical work, its written and acoustic form, are aimed at development of theoretical postulates revealing specifics of such phenomenon as text in music.

In his concept J.-J. Nattiez understands musical work as a process of creation of meaning. Dividing it into poetical, neutral and aesthetical levels, he defines musical text as one of symbolical forms of musical work. Being a result of poetical process, musical text serves as a “point of departure” for multitude of interpretations. In his turn, M. Aranovskiy does not equate musical text to notation, defining notation as an “important constituent of musical text” under certain conditions, although without giving much information about it. The scholar reveals iconic traits in notation and ascribes to it such function as fixation of musically-textual structures.

Phenomena represented, thoughts, “psychical intentions”, acoustic images appearing in mind, acquire their material form as a result of being replaced with graphical signs. Regardless of the terms which both scholar use to describe notation, “symbolical form of neutral level” or “iconic scripture of musical structure”, it is represented as a tool to fixate composer’s invariant and is an obligatory condition for its reception and interpretation.

¹ Morris Ch. regards these semiotic dimensions and differentiates them according to types of relations between signs, between signs and objects, between signs and their interpretants [5, 6–7].

² Solomonik A. classifies sign systems according to their principal signs. System of musical notation might be attributed to systems of scripture upon first sight but considering level of its complexity it should be characterized as a formalized system constituted by symbols with variable meanings [6, 76].

References

1. Nattiez J-J. *Music and Discourse. Toward a Semiology of Music*, Princeton (N.J.): Princeton University Press, 1990.– 272 p.
2. Aranovskiy M. G. *Muzikal'nyi tekst. Struktura i svoystva (Musical text. Structure and properties)*,– Moscow: Kompozitor, 1998.– 343 p. (in Russ.).
3. Peirce Ch., *Peirce on signs. Writings on Semiotic by Charles Sanders Peirce*; Edited by James Hoopes. The University of North Carolina Press, 1991.– 284 p.
4. Saussure F. *Course in General Linguistic*, Philosophical Library, 1959.– 232 p.
5. Morris Ch. *Foundations of the Theory of Signs / International Encyclopedia of Unified Science*,– Vol. I. – No. 2. The University of Chicago Press, 1938.– P. 1–59.
6. Solomonik A. *Ocherk obshei semiotiki (Essay on semiotics)*.– Minsk, 2009.– 189 p.
7. Afisi O. T. *The Concept of Semiotics in Charles Sanders Peirce's Pragmatism*, Trends in semantics and pragmatics, 2020.– P. 270–274. Available at: URL: https://www.researchgate.net/publication/343167191_THE_CONCEPT_OF_SEMIOTICS_IN_CHARLES_SANDERS_PEIRCE'S_PRAGMATISM
8. Sebeok Th. A. *Signs: An Introduction to Semiotics*, Second Edition, University of Toronto Press Incorporated, 2001.– 186 p.
9. Culler J. *Saussure*, Fontana, 1976.– 127 p.
10. Araki N. *Saussure's Theory of Sign*, Bull. Hiroshima Inst. Tech. Research,– Vol. 50. 2016.– P. 1–7.
11. Reybrouck M., Maeder C. *Making sense of music*, Studies in musical semiotics. UCL Presses Universitaires, 2017.– P. 7–12. Available at: URL: https://www.researchgate.net/profile/Mark-Reybrouck/publication/323404142_Making_sense_of_music_Studies_in_musical_semiotics/links/5a94a477aca27214056750c8/Making-sense-of-music-Studies-in-musical-semiotics.pdf?origin=publication_detail
12. Monelle R. *Linguistics and Semiotics in Music*, Harwood Academic Publishers, 1992.– 349 p.
13. Tarasti E. *A Theory of Musical Semiotics*, Indiana University Press, 1994.– 329 p.
14. *The Music of Meaning* (by Brandlt P., Brandlt L., Hanenberg P., Bennett A.), Cambridge Scholars Publishing, 2019.– 324 p.
15. *Music Analysis Experience. New Perspectives in Musical Semiotics* (Edited by Maeder C., Reybrouck M.), Leuven University Press, 2015.– 356 p.
16. Agawu K. *Music as Discourse*, Oxford University Press, 2009.– 336 p.
17. Tarasti E. *Semiotics of Classical Music*, – Berlin/Bouston: Walter de Gruyter GmbH & Co. KG, 2012.– 493 p.
18. Tarasti E. *Signs of Music*,– Berlin/New York: Mouton de Gruyter, 2002.– 224 p.

Information about the author

Dmytro Startsev, postgraduate at the Department of Interpretation and Analysis of Music, Kharkiv I. P. Kotlyarevskiy National University of Art, Kharkiv, Ukraine

Address: 61003, Kharkiv, Ukraine, Maidan Konstitutsii 11/13

E-mail: dmitriy8startsev@gmail.com

ORCID: 0000-0003-1727-481X

СТАРЦЕВ Д.¹¹ Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського

МУЗИЧНА НОТАЦІЯ ЯК СЕМІОТИЧНИЙ ОБ'ЄКТ

Анотація

Мета: виявлення теоретичних підстав аналізу нотного тексту як семіотичного об'єкта у контексті музичного твору.

Методи: аналіз досліджень семіотичного наукового напрямку та спеціальних музикознавчих теорій; порівняльний аналіз; методи аналогії та синтезу.

Результати: аналіз теорій, які розкривають феномен графічної форми музики, дає змогу виявити властивості та функції нотного тексту, а також його роль в процесах створення, інтерпретування та сприйняття музичного твору. Під час дослідження визначені підстави бачити у нотному тексті знакову систему, яка сформована з комплексів графічних знаків. Отримані результати певною мірою характеризують знакове функціонування – процеси трансформування музичних ідей в знаконосії та їх інтерпретація.

Наукова новизна: у статті запропоновано узагальнення деяких теоретичних положень, які відносяться до феномену нотного запису.

Практичне значення: отримані результати статті демонструють семіотичний підхід у вивченні властивостей нотного тексту та можуть бути використані в різних типах аналізу графічних знаків. Надана інформація сприятиме формуванню методів роботи з нотним текстом, які актуальні, у першу чергу, для їх інтерпретаторів та для композиторів, які націлені на максимально точне фіксування власних ідей у партитурі.

Ключові слова: семіотика нотного тексту; знакове функціонування; графічні знаки; інтерпретація нотного тексту; музичний текст; музичний твір; інтерпретанта.

Інформація про автора:

Старцев Дмитро, аспірант кафедри інтерпретації та аналізу музики, Харківський Національний Університет Мистецтв ім. І. П. Котляревського, Харків, Україна

Адреса: 61003, Харків, Україна, Майдан Конституції, 11/13

E-mail: dmitriy8startsev@gmail.com

ORCID: 0000-0003-1727-481X

TAO JIN¹¹ Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, Kharkiv, Ukraine

COMPOSITIONS FOR THE OBOE BY A. PASCULLI: ON THE WAY TO THE FORMATION OF THE CONCERTO STYLE OF PLAYING AT THE TURN OF THE 19TH–20TH CENTURIES

Abstract

Objective: to identify the typical features, genre and stylistic peculiarities of the oboe works of the composer of the Romantic era, Antonio Pasculli, in terms of the formation of the concerto style.

Methods: there are complex of general scientific and special musicological methods: historical, stylistic, genre and structure-functional.

Results: The creative work of A. Pasculli is an example of virtuoso romantic art. It's characterized by the presence in the performance of features of improvisation, fantasia, and a brilliant demonstration of the capabilities of the instrument. It was the performing style that determined the features of the *composing* style. This is manifested in the following:

1. In fantasias, the originality of the composer's interpretation of the original opera source is expressed in the choice of themes (sometimes not the main ones), contrast images (female and male, and not always the main characters), while levelling the tragedy of a love situation. From the point of view of formation, A. Pasculli's fantasias and concertos are focused on contrasting-composition forms. From the point of view of all the examples of fantasias and concertos by A. Pasculli should be considered examples of the genre of *concerto fantasia* (in some cases, the similarity to a concerto is confirmed by the presence of an orchestra as a second participant in the action).

2. In fantasias and concerto the main characteristic is the demonstration of the brilliant technical skills of the performer (it is more important than the presentation of the opera thematism). Therefore, all his works are very virtuoso, demanding brilliance, phenomenal virtuoso qualities, they constantly use arpeggios, the practice of the permanent breathing, technically very complex passages, jumps, hidden polyphony, various strokes, trills with grace notes and melismas, high and low register coverage. The presence of cadenzas (cadenza sections) in all the works indicates the inclusion of genre features of the concerto, and their huge number within a single work (cadenzas complete the sections, separate them, and always separate the introduction from the main section of fantasias).

Scientific novelty: lies in a holistic analysis of A. Pasculli's oboe creativity and intonation-structural analysis of individual works in the aspect of the formation of a concerto instrumental style.

Practical significance: research can serve as a source of information in the study of creativity for the oboe of the 19th century. The experience of holistic analysis of performance style is also presented, which is a model for further study of other styles

Keywords: creativity for the oboe at the 19th century, concerto genres for the oboe, creativity of A. Pasculli, performance, performance specifics, concert style of performance.

For citation: Tao Jin. Compositions for the oboe by A. Pasculli: on the way to the formation of the Concerto Style of Playing at the turn of the 19th–20th Centuries // European Journal of Arts, 2021, №4. – C. 118–124. DOI: <https://doi.org/10.29013/EJA-21-4-118-124>

Introduction. The modern oboe appeared in France in the second half of the 17th century and has come a long way since then. It was used by composers from dif-

ferent European countries: J. B. Lully, G. Purcell, A. Vivaldi, G. F. Telemann. The oboe achieved new expressiveness in the works of J. S. Bach, G. F. Handel, A. Marcello,

A. Vivaldi, T. Albinoni, G. F. Telemann, C. P. E. Bach, I. G. Graun, D. Cimarosa, J. Stamitz, A. Rosetti, C. Dietersdorf, F. Kramar, the oboe was widely used in the works by V. A. Mozart, Lebrun, who wrote 6 concertos for the oboe and orchestra, many new and original things in the interpretation of the oboe were introduced by the master of the orchestra H. Berlioz.

In modern musicology, the study of oboe art takes place in several directions. In particular, publications on the technological aspects of performance are posted on the website of the International Association of Oboe and Bassoon Performers IDRS, including the relevant monograph by Philip Bate [1], which contains a complete description of the current state of the instrument and playing it (including a separate section devoted to the peculiarities of the presentation of the oboe in the 19th century). No less significant are the monographs by G. Burgess and H. Bruce [2], A. Baines [3], Jacqueline Leclair [4], presenting the revolutionary technologies of the playing and learning to play the oboe. Creativity for the oboe of the late 19th–early 20th centuries is covered in the publications of M. P. Lopez-Pelaez-Casellas, & C. Garcia-Herrera [5], J. Delmar [6], V. Martynova [7; 8]. Some small sections of monographs on the history of the oboe (in particular in the book by G. Burgess and H. Bruce [2]), an article by G. Burgess in the *New Grove Dictionary of Music and Musicians* [9], research (articles, website) by O. Zoboli [10], who reproduces the instrument of the oboist and composer, Keith Anderson [11], who in general analyses the composer's fantasias on opera themes are devoted directly to A. Pasculli's creative work. There is no full-fledged study of A. Pasculli's creative work, taking into account the formation of the style of concertion in the marked epoch at the turn of the 19th–20th centuries.

In the second half of the 19th century, schools of composition and performance were actively formed and works written for the oboe in various genres appeared: Concertino by C. Weber; Introduction and Theme with Variations, op. 102 by Hummel; Concerto fantasia for two oboes, op. 35 and a number of works for the oboe and guitar by N. Costa; Bellini's Concerto; Concerto for the English horn by G. Donizetti; Three romances for the oboe and piano by R. Schumann. A bright example of composing creative work for the oboe are the works of

the Italian composer Antonio Pasculli¹ (1842–1924) – an Italian oboist and composer known as the “Paganini of the oboe”. O. Zoboli, a populariser of his creative work, calls him “perhaps the greatest oboe virtuoso” [10]. His *Etude Caractéristique* for oboe and piano “Le Api” (1874), the predecessor of N. Rimsky-Korsakov's “Flight of the Bumblebee” (1842–1924), is especially well-known. No less significant are the brilliant scherzo *Ricordo di Napoli* (scherzo brillante, for oboe and piano), concertos, transcription for the oboe “Caprice” for the violin by Rode, a series of technical exercises (15 caprices for the oboe, which are the pedagogical repertoire). Moreover, we should note the predominance of works for the solo oboe, which is important during the period of the formation of the concerto style. The works by A. Pasculli are characterized by an innovative approach to performance and all are associated with his brilliant capabilities of a virtuoso performer – they require brilliance, practically phenomenal virtuoso qualities, they constantly use arpeggios, trills, and the practice of the permanent breathing. The playing of A. Pasculli, as the critics wrote, was characterized by “unimaginable lightness” (O. Zoboli [10]).

The purpose of this study is to identify the typical features, genre and stylistic peculiarities of the oboe works of the composer of the Romantic era, Antonio Pasculli, in terms of the formation of the concerto style.

Discussion. Despite the fact that there is very little information about A. Pasculli, according to some sources we can reveal the features of his performing style.

According to O. Zoboli, the sound of the instrument became a distinctive feature of Pasculli as a performer. This explains the presence of numerous sections of the melodious cantilena in his works. In general, the sound of the oboe was distinguished by lightness, grace, elegance and enchanting brilliance. A. Pasculli was an adherent of the French oboe (with 11 valves) and now this instrument has been restored by O. Zoboli.

A. Pasculli's technique was characterized by a unique fluency, impetuous, very uniform silvery trill, brilliant stroke skills, especially light staccato. One of the secrets of A. Pasculli's charm of playing was hidden in his skill in phrasing, a subtly developed sense of style. In his playing, both the enormous dynamics of the performance and the bright contrasts were striking. He was characterized by

¹ The oboist O. Zoboli [10] is engaged in the popularization of A. Pasculli's creativity; he, on the basis of communication with A. Pasculli's daughters, wrote his biography and prepared his works for publication, made recordings. Unfortunately, there is no detailed information in publications, for example, Grove's dictionary. Only in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, the oboe historian, musicologist G. Burgess very briefly presented the biography of A. Pasculli [9].

great plasticity and melodiousness, beauty and variety of timbre sounding of the oboe. The performance acquired a special liveliness due to “tempo rubato” – minor deviations from the main tempo, almost imperceptible rhythmic breathing.

Like N. Paganini, having not found compositions that could satisfy him as a performer and fully demonstrate his creative gift, A. Pasculli turned to composition, writing fantasias on the themes of operas of his time – such as “Sicilian Vespers”, “Rigoletto”, “Masquerade Ball” by G. Verdi, “Love Potion”, “Pirate”, “Polievkta”, “Favourite” by G. Donizetti¹.

His composing style is characterized by the principle of transcription as the main method of creativity. He wrote fantasias for the oboe (the English horn) and the piano (the harp) on the themes from Bellini’s operas.

Let us consider the genre system of his creative work for the oboe. As it can be seen from the above, it is an interaction of three genres: concerto, fantasia and virtuoso piece. Let us note the main feature: in A. Pasculli’s opera fantasias, the thematic material is of less importance than the phenomenal technical requirements for their performer. Musical allusions to opera themes may not be recognizable, but the performer’s brilliance, realized in brilliant ornamentation, cadenzas and other elements of virtuosity, should remain the highest.

The type of concerto fantasia in the era of romanticism was created on the basis of variations on opera themes and became a genre in which virtuoso romantic features are clearly revealed: large scale, dramatic improvisational language, recitative episodes, and virtuoso cadenzas. The opera aria, with its characteristic dramatic recitative and declamatory intonations, responded to the romantic ideals of instrumental composers and gave space to their creative imagination. Fantasias on opera themes were written by many composers, including F. Liszt (who created a separate genre of reminiscences), violinists P. Sarasate, H. Wieniawski, K. Lipiński, H. Vieuxtemps. Many of them wrote fantasias for their own performance, not finding a worthy virtuoso repertoire for themselves.

A. Pasculli’s fantasias are a vivid example of the composer’s virtuoso-romantic style. It is the main genre that has influenced the concerto genre as well.

Traits of virtuosity are manifested through numerous passages, jumps, double notes, various strokes, trills with grace notes and melismas, etc.

Among the features of the composition, we should note the following: the composer selects several bright, contrasting themes (lyrical themes of wide breathing, dance), comparing them in the process of the development.

A. Pasculli composed several concertos – Gran Sestetto concertante (after Rossini’s “Guillaume Tell”) for the oboe and strings, a trio concerto for the oboe, violin and piano on the themes from the opera “Wilhelm Tell”, a concerto on the themes from Donizetti’s opera “Favourite” and Gran Concerto on the themes of the opera “Sicilian Vespers” by G. Verdi.

The peculiarity of the compositional-genre solution of the latter becomes characterized by such features.

1. The virtuosity of the work is based on the development of the predominantly lyrical themes of the opera, which determines the presence of contrasts, influencing the overall structure.

2. The concerto is one-movement and is built on the principle of the contrast-composition form inherent in the form of fantasia, with multiple tempo switches, which is combined with the principle of variation. Its scheme is as follows:

Introduction (C)

– Cadenza (virtuoso, passage, the instrument seems to gradually cover the range, rushing to the upper registers; the cadenza is very developed and should be performed freely, with stops at the upper sounds; there are no measures in the recording, therefore the solo cadenza contrasts with the timed music of orchestral performances).

– Adagio (a-moll; is a duet of the solo instrument and the accompaniment part. The barcarolle melody develops owing to the ornamentation in the oboe part (2 measures before the number C), re-intoning into major (D-dur);

– Piu mosso (on the theme of barcarolle, a lengthy developing section based on an almost non-stop movement of the 32nd durations in the oboe part);

– Cadenza (A, including wide jumps at a fast tempo, trills);

– Allegretto (B, developmental section built on orchestral roll calls and motive development);

– cadenza-Allegretto (on the theme of the ball, the characteristic grace notes of the solo part, rhythmic accompaniment give a waltz quality and lightness to the sound of this theme);

– Adagio (C, Arrigo’s aria, “I Dreamed of Happiness”, imbued with restrained sadness and nobility);

¹ Zoboli O. [10] also points out that A. Pasculli wrote fantasias on the themes of the opera «La Sonnambula» and «Pirate».

– Allegro (C) – on the theme of Arrigo’s aria and the theme of the ball (the return of the ball theme in the finale allows closing the chain of variation changes of themes and serves as a finale) – Coda (does not violate the sense of the waltz of the finale).

2. A very diverse material is united in a tonal way (the tonality of the outer sections is C-dur).

3. The soloist’s cadenzas are included in the structure of the sections (their great duration allows considering them as separate subsections).

Within the framework of this research, we shall also consider one of the virtuoso pieces – the characteristic etude *Le Api. Le Api* (see Appendix) – a characteristic etude – was written by A. Pasculli before the famous “Flight of the Bumblebee” by N. Rimsky-Korsakov. However, there are some similarities between the two works.

The similarity can be heard already in the first measures:



From the very beginning of the etude, the oboe is presented extremely masterly: literally from measure 11, the instrument plays almost non-stop in small durations for 4 minutes:



First, the middle register of the instrument is involved, then the oboe gradually penetrates into the higher register, the movement along the sounds of chords, arpeggios appear:



The theme is constantly present in the piano part (the work is written in a complex three-movement form), while the oboe moves without stopping. In this regard, O. Zoboli [10], who prepared this etude for publication, recommends using the principle of the permanent breathing in long phrases and quick sections. A. Pasculli’s idea in this work was to demonstrate the soloist’s respiratory endurance. It is important to choose the correct speed of movement, to relax the body, and only then it can be possible to perform this truly virtuoso piece.

Thus, the play demonstrates a wide range of technical capabilities of the oboe, which, in fact, is characteristic

and natural for “brilliant concerto pieces”: varied passage technique, mixed strokes, jumps, hidden polyphonic texture, and unrestrained movement.

Conclusions. Concerto, fantasia, and concerto piece of the 19th century also embody the ways of transforming romantic art. In performance, the art of interpreting the content and style of a work is brought to the fore, which also influenced the composing creative work.

An example of virtuoso romantic art is the creative work of A. Pasculli, which is characterized by the presence in the performance of features of improvisation, fantasia, and a brilliant demonstration of the capabilities of the instrument. It was the performing style that determined the features of the *composing* style.

The works by the Italian oboist Antonio Pasculli are a vivid example of both oboe performance and the interaction of the two genres described above in the era of romanticism.

Let us note the originality of the composer’s interpretation of the original opera source.

1. The choice of contrasting themes, but not the main ones in the opera drama of this or that work (themes of balls, choirs).

2. The specificity of reading an opera prototype lies in the general lyricization of the composition, the avoidance

of dramatic plot points and, as a consequence, dramatic excerpts from the opera score as material for fantasias.

3. A. Pasculli often chooses two main characters (female and male), but these are not always the main characters, and the composer completely leaves aside the tragedy of a love situation.

A separate task of the research was to analyse the complex of means of musical expression. A. Pasculli believed that the theme from the opera is of less importance than the demonstration of the brilliant technical capabilities of the performer. Therefore, all his works are very virtuoso, demanding brilliance, phenomenal virtuoso qualities, they constantly use arpeggios, the practice of the permanent breathing, technically very complex passages, jumps, hidden polyphony, various strokes, trills with grace notes and melismas, high and low register coverage.

From the point of view of formation, A. Pasculli's fantasias and concertos are focused on contrasting-composition forms, although everywhere we find signs of variation and features of a variation form.

The presence of cadenzas (cadenza sections) in all the works indicates the inclusion of genre features of the concerto, and their huge number within a single work (cadenzas complete the sections, separate them, and always separate the introduction from the main section of fantasias).

All examples of fantasias and concertos by A. Pasculli should be considered examples of the genre of *concerto fantasia* (in some cases, the similarity to a concerto is confirmed by the presence of an orchestra as a second participant in the action).

All this allowed A. Pasculli to create free, poetic compositions in his works, which are distinguished by improvisation, deviation from the existing norms of formation (contrasting-composition form), freedom of presentation of musical material, unpredictability of development, breadth of the range of thematic variability, etc., and also demonstrates a strong connection with the features of the performing style of A. Pasculli as the "Paganini of the oboe". He was characterized by lightness and grace, unique fluency, brilliant stroke art and mastery of phrasing, bright contrasts, plasticity and melodic line, beauty and variety of timbre sound.

His creative credo was virtuosity as the main quality of the performer. Some of A. Pasculli's works are still considered unattainable peaks, and difficulties – impossible. A. Pasculli himself believed that the brilliance of the performance could bring the greatest pleasure to the audience. In this regard, many performers believe that virtuosity prevails in his works and overrides the emotional content. However, the best representatives of modern oboe performance prove the opposite.

References

1. Bate Philip. The oboe: an outline of its history, development, and construction. – London: Ernest Benn Limited; – New York: W. W. Norton & Company, xv, 1975. – 236 p. (in English).
2. Burgess Geoffrey and Bruce Haynes. The Oboe, The Yale Musical Instrument Series. New Haven; – London: Yale University Press, 2004. – 432 p.
3. Leclair Jacqueline. Oboe Secrets: 75 Performance Strategies for the Advanced Oboist and English Horn Player. – New York: Scarecrow Press, 2013. – 166 p. (in English).
4. Baines Anthony. Woodwind Instruments and Their History (Dover Books on Music). Dover Publications, 2012. – 432 p. (in English).
5. Lopez-Pelaez-Casellas M. P. & Garcia-Herrera C. An artistic research proposal from an A/R/TOGRAPHY perspective: a study of the first movement of Strauss's Oboe Concerto. *Musica Hodie*. 2019. – Vol. 19. Article Number e54873. (in English).
6. Delmar J. Strauss 'Oboe Concerto' – a re-examination of the available sources and editions. *Tempo*. 1984. – Vol. 150. – Is. Sep. 18–26. (in English).
7. Martynova V. Kontsertuiuchy i hoboï: tembr, tekhnika, tradytsiini ta novitni pryomy hry (Concerting oboe: timbre, technique, traditional and new techniques of playing). *Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity*. 2018. – Vol. 50. – P. 149–165. DOI 10.34064/khnum1–5011. (in Ukrainian).
8. Martynova V. Kontsert dlia hoboïa z orkestrom u tvorchosti kompozytoriv Novitnoho chasu: aspekty zhanrovoi stylistyky (Concerto for the oboe and orchestra in the creative work of the composers of New time: aspects of genre style). *Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity*. 2019. – Vol. 54. – P. 71–93. DOI 10.34064/khnum1–5405. (in Ukrainian).

9. Burgess, Geoffrey. Antonio Pasculli. *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2001. URL: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000045664>; <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.45664/> (in English).
10. Zoboli O. Antonio Pasculli (1842–1924). URL: <http://www.omarzoboli.ch/antonio-pasculli.html/> (in English).
11. Anderson Keith. Operatic Fantasias for Oboe and Piano Antonio Pasculli. URL: http://www.naxos.com/main-site/blurbs_reviews.asp?item_code=8.570567&catNum=570567&filetype>About+this+Recording&language=English/ (in English).

Information about the author

Tao Jin, postgraduate student of the Department of Interpretology and Music Analysis in Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts

Address: 241000 No. 788 South Jiu Hua Rd. Bo Zhuang Li Cheng Building 37 Sector 2 Apt 501, Wuhu City, Anhui Province, China Mail Code

E-mail: taojin009@126.com

ORCID: 0000-0001-9324-8440

ДАНІ ПРО ТАО ЦЗИНЬ ¹

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

ТВОРИ ДЛЯ ГОБОУ А. ПАСКУЛЛІ: НА ШЛЯХУ СТАНОВЛЕННЯ КОНЦЕРТНОГО СТИЛЮ ГРИ НА МЕЖІ ХІХ–ХХ СТ

Анотація

Мета: виявлення типових ознак, жанрових та стилістичних особливостей творів для гобою композитора епохи романтизму Антоніо Паскуллі у аспекті становлення концертного стилю.

Методи: комплекс загальнонаукових та спеціальних музикознавчих методів – історичний, стильовий, жанровий та структурно-функціональний.

Результати: Творчість А. Паскуллі є взірцем віртуозно-романтичного мистецтва, для якого характерна присутність у виконанні рис імпровізаційності, фантазійності, блискуча демонстрація можливостей інструменту. Саме виконавський стиль зумовив риси стилю композиторського. Це проявляється в наступному:

1. У фантазіях своєрідність композиторської інтерпретації оперного першоджерела виражена у доборі тем (іноді не основних), контрастних образів (жіночий та чоловічий, причому не завжди це головні герої), при цьому нівелювання трагізму любовної ситуації. З погляду формоутворення фантазії та концерти А. Паскуллі орієнтовані на контрастно-складові форми. З точки зору жанру всі приклади фантазій та концертів А. Паскуллі слід вважати прикладами жанру концертної фантазії (у деяких випадках подібність із концертом підтверджується присутністю оркестру як другого учасника дійства).

2. У фантазіях та концертах основною характеристикою є демонстрація блискучих технічних можливостей виконавця (вона важливіша, ніж презентація тематизму опери). Тому всі його твори дуже віртуозні, вимагають блиску, феноменальних віртуозних якостей, у них постійно використовуються арпеджіо, практика перманентного дихання, технічно дуже складні пасажі, стрибки, прихована поліфонія, різноманітні штрихи, трелі з форшлагами та мелізмами, наявність каденцій (каденційних розділів) та їхня величезна кількість усередині окремого твору (каденції завершують розділи, розділяють їх, завжди відокремлюють інтродукцію від основного розділу фантазій) у всіх творах вказують на домінування жанрових рис концерту.

Наукова новизна: полягає у цілісному аналізі творчості для гобою А. Паскуллі та інтонаційно-структурному аналізі окремих творів в аспекті становлення концертного інструментального стилю.

Практична значимість: дослідження може бути джерелом інформації щодо творчості для гобою XIX ст. Також представлений досвід цілісного аналізу виконавського стилю, що є моделлю подальшого вивчення інших стилів.

Ключові слова: творчість для гобою XIX століття, концертні жанри для гобою, творчість А. Паскуллі, виконавська специфіка, стиль концертного виконання.

Інформація про автора

Тао Цзінь, аспірант кафедри інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського (науковий керівник – доктор мистецтвознавства, професор Ніколаєвська Юлія Вікторівна)

Адреса: 241000, № 788 South Jiuhua Rd. Bo Zhuang Li Cheng Building 37 Sector 2 Apt 501, Wuhu City, Anhui Province, China Mail Code

E-mail: taojin009@126.com

ORCID: 0000-0001-9324-8440

ЯСТРУБ Е. Н.¹¹ Харьковський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, г. Харків, Україна

КОМПОЗИТОРСКАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ЖАНРА ХЕРУВИМСКОЙ ПЕСНИ В ТВОРЧЕСТВЕ НИКОЛАЯ ЛЫСЕНКО

Аннотация

Цель: охарактеризовать особенности композиторской интерпретации жанра Херувимской песни в творчестве Н. Лысенко – основоположника украинской национальной композиторской школы.

Методы: концепция статьи опирается на взаимодействие музыковедения и богословия. Методологическая база исследования основана на стилевом, жанровом, структурно-функциональном подходах.

Результаты: на основе осуществленного анализа композиторской интерпретации «Херувимской песни» Н. Лысенко охарактеризованы особенности музыкальной стилистики, проанализирована вербально-текстовая основа, выявлена жанровая специфика.

«Херувимская песнь» М. Лысенко представляет собой духовное хоровое произведение для четырехголосного смешанного хора *a cappella*, которое характеризуется оригинальностью композиторского переосмысления центрального песнопения в чине Божественной Литургии.

Научная новизна: в статье впервые на основе представленных методов исследована композиторская интерпретация жанра канонического богослужебного жанра Херувимской песни в творчестве Николая Лысенко.

Практическая значимость: основные положения и выводы статьи могут быть использованы в научной и исполнительской деятельности при изучении особенностей украинской национальной музыкальной духовной традиции второй половины XIX – первой половины XX столетий.

Ключевые слова: Херувимская песнь, хоровое творчество Н. Лысенко, хоровая фактура, духовная музыка, Литургия.

Для цитирования: Яструб Е. Н. Композиторская Интерпретация Жанра Херувимской Песни в Творчестве Николая Лысенко // European Journal of Arts, 2021, №4. – С. 125–131. DOI: <https://doi.org/10.29013/EJA-21-4-125-131>

Введение

В профессиональном становлении музыкальной культуры Украины второй половины XIX – начала XX веков определяющим стало творчество Николая Витальевича Лысенко (1842–1912) – основоположника национальной композиторской школы, первого украинского композитора с европейским образованием (Лейпцигская консерватория), выдающегося фольклориста, пианиста, дирижера, культурно-общественного деятеля. Н. Лысенко – автор многочисленных произведений разных жанров крупных и малых форм, роль которых трудно переоценить в развитии украинского национального музыкального искусства.

Н. Лысенко является и автором семи духовных хоровых произведений: духовного гимна Украины «Боже великий, єдиний» на слова А. Кониского, духовного канта «Хрестним деревом», псалмы «Пречистая Діво, мати Руського краю», рождественского кондака (согласно авторскому жанровому определению – колядки) «Дева днесь Пресущественного рождаєт» [1, С. 60], хорового концерта «Камо пойдю от лица Твоего, Господи» (в основе – вербальный текст Псалма 138), «Херувимской песни» (на канонический текст), хоровой поэмы «Давидов псалом» (стихотворный парафраз Т. Шевченко на Псалом 43). По мнению исследователя А. Козаренко, Н. Лысенко своими духовными произведениями, которые стали

образом «зрелого моно- и полистилевого синтеза», открыл эпоху новой украинской музыки [2, С. 121].

В композиторском творчестве Н. Лысенко во всей полноте проявился как поэт родного края, искренне восхищаясь красотой украинского народного пения, как творческая личность высокой духовной культуры [3]. По мнению исследователей, понимание народно-песенной традиции должно быть основано на профессиональном, научном подходе – для этого необходимо «погрузиться в ее специфику, <...> знать особенности ее природы и устоявшиеся принципы» [4, С. 144]. И далее, «<...> Лысенко был музыкантом уровня мирового, потому что благодаря его музыке Европа восторженно открыла украинский народный мелос, творчески осмысленную мелодику Украины. <...> В то же время, художник считал своей национальной и профессиональной обязанностью ввести украинское музыкальное искусство в творческий диалог с определяющими духовными поисками европейской культуры» [5, С. 10].

О. Бенч, анализируя основополагающие принципы певческой культуры Украины, утверждает, что именно национальная хоровая традиция является генетическим кодом духовности [6, с. 5–7]. Обратим внимание на тот факт, что Н. Лысенко обратился к духовным жанрам в конце жизненного пути. В хоровом духовном наследии композитора отразились важнейшие признаки украинской ментальности и многовековой истории [7].

Духовная музыка Н. Лысенко – это национальная украинская картина мира, отображение души украинского народа, который всегда был глубоко религиозным. Н. Лысенко стал основателем нового подхода к взаимодействию религиозного и фольклорного мышления. Его формирование происходило на базе выразительной национальной самобытности и романтической стилистики. «Не через церковные авторские композиции, а через народные лирические набожные песни пришел художник к концерту “Камо пойду от лица Твоего” и “Херувимской песне”» [8, С.18].

«Херувимская песнь» является первым произведением духовной тематики в творчестве композитора. Она написана для четырехголосного смешанного хора *a cappella* на канонический текст на церковнославянском языке (в украинском правописании). На сегодняшний день неизвестный точный год написания произведения. Можем предположить, что это – конец XIX века, поскольку партитура находится среди рукописей духовных музыкальных произведений Киевской духовной академии, датированных 1898 годом.

Исследованию «Херувимской песни» Н. Лысенко в большей или меньшей мере посвящены труды М. Юрченко [10, 8], А. Козаренко [2], Н. Супрун-Яремко [13], Н. Костюк [11].

На уровне образного содержания при исследовании Херувимской песни можем прийти к выводу, что композитором «<...> сохраняется не только “буква” национальной духовно-музыкальной традиции <...>, сам дух отечественной церковной музыки с присущей ей медитативностью, кордоцентризм, тихой светлой радостью в переживании религиозного чувства» [2, С. 122]. Исследователи указывают на уникальность «Херувимской песни» Н. Лысенко, которая характеризуется самобытной поэтикой: «Херувимская – это нежные, кроткие образы, изображенные теплыми пастельными красками» [8, С. 15].

Считаем целесообразным остановиться основательнее на исследовании данного музыкального артефакта, имеющего решающее значение в композиторской практике последователей Н. Лысенко – плеяды композиторов «новой школы» украинской церковной музыки первой половины XX века (Н. Леонтович, К. Стеценко, И. Яциневич, А. Кошиц, П. Демуцкий, Ф. Козицкий и др.) и их преемственников в XXI веке.

Как жанр Божественной Литургии Херувимская (или Херувимская песнь) является, своего рода, ее музыкальным центром и звучит на Литургии Верных (главной части Божественной Литургии). По сложившейся традиции, песнопение является двухчастным, в котором символически изображаются Тайная вечеря Господня, Его страдания и смерть, вознесение на небо и Его второе пришествие. По мнению протоиерея В. Свешникова: «Текст этой песни содержит очень серьезную и одновременно очень простую нравственную интенцию, которая включена в контекст мистически символического содержания» и заложена в основе слов “Всякое ныне житейское отложим печение”» [9, С. 254]. Это значит – оставить свои жизненные заботы и пребывать в молитвенном предстоянии, подобно Ангелам – «Иже Херувимы» (образное содержание первой части Херувимской), для того, чтобы с благоговейным торжеством встретить Царя Славы, Которого ангельские чины невидимо несут на копьях (вторая часть Херувимской). В отличие от образцов «Херувимских» в творчестве М. Березовского и Д. Бортнянского, которые опирались на классический пример формы, Н. Лысенко, сохраняя контрастность первой и второй части, «придает им

неожиданную характеристическую интерпретацию» [8, С.15].

«Херувимская песнь» Н. Лысенко представляет собой композицию из трех разделов, построенных на новом музыкальном тематизме, которую схематически можно представить следующим образом:

| А | В | С |
|--------------|---------------|--------------|
| 18+18 | 22 | 21 |
| <i>G-dur</i> | <i>g-moll</i> | <i>G-dur</i> |

Созерцательно-молитвенный первый раздел (А) «Иже Херувимы, тайно образуяще» звучит в светлом *G-dur*. В основе – дважды повторенный период повторного строения (первый – «Иже Херувимы», второй – «И животворящей Троице»). Тесситурное плотное соотношение голосов создает удобные вокально-хоровые условия на *pp* с постепенным *crescendo* и *diminuendo* на протяжении звучания двух предложений, что является важнейшим фактором воплощения тембровой драматургии.

Аккордовая вертикаль создает атмосферу благодати и «тихой» радости в трехдольном метре, а развитая мелодическая линия каждого из голосов, придает определенную текучесть, некую особую плавность. А. Козаренко определяет такое голосоведение «книжным», а присущие ему задержания – «фонической красотой» [2, С. 121]. Тесситурные условия (концентрация голосов в среднем регистре) и плавное движение каждого из голосов становятся основным направляющим стержнем первого раздела.

Развивающий раздел (В) изложен в форме периода. «Всякое ныне, житейское отложим попечение» в одноименном *g-moll* с штрихом *marcato* и акцентированием ключевых слов молитвы: «вся-ко-е, по-пече-ни-е, от-ло-жим». М. Юрченко указывает на наличие в данной теме танцевальной ритмики и считает, что, тем самым, Н. Лысенко нарушает традиционное строение Херувимской [10, С. 3]. На наш взгляд, во втором разделе «Херувимской песни» новая тема характеризуется инструментальным типом мелодики за счет имитационной полифонической техники. Основная тема второго раздела начинается с квинтового тона *g-moll* с поступенным нисходящим движением и последующим октавным восходящим скачком. Прослеживается многократный повтор одного из ключевых ее интонационных элементов – октавный скачок, который воплощает масштабность и значимость музыкального выражения. Многократное повторение вербальных фраз свидетельствует,

что композитор свободно оперирует вербальным первоисточником.

Заключительный раздел (С) в *G-dur* торжественно-возвышенного характера (*Allegretto*) «Яко да Царя всех подыдем», является кульминацией произведения и характеризуется полифонизированной фактурой с изменением размера (6/8), повышением тесситурных условий. Инструментальный тип развития с активной упругой ритмикой, по утверждению М. Юрченко, «переключается с радостными финалами кантат Н. Лысенко» [10, С. 3]. Весь раздел звучит на *forte*, лишь появление *tutti* хора «Ангельскими невидимо» на *pianissimo* (*B-dur*) несколько оттеняет финальную кульминационную зону распевов «Аллилуйя» (*G-dur*).

Основная тема третьего раздела в каждом из голосов хоровой фактуры вступает с определенными видоизменениями, что является, в свою очередь, одним из признаков украинского народнопесенного многоголосия: постепенное восходящее гаммообразное движение восьмью длительностями в альтовой партии, вступление партии теноров на одном выдержанном тоне как речитация, появление темы в партии сопрано (как и в басовой) на слабой доле в нисходящем движении.

Хоровая фактура содержит бифункциональные аккорды в виде созвучий доминантной группы на тонике в басовом голосе или субдоминантовой группы на доминантном басовом голосе, что, по мнению Н. Костюк, создает соответствующую тембровую драматургию [11, С. 210].

Выводы

«Херувимская песнь» Н. Лысенко представляет собой уникальное духовное произведение с опорой на народнопесенные традиции и оригинальностью композиторского переосмысления центрального песнопения в чине Божественной Литургии.

В «Херувимской песне» композитор опирается на традиции стиля партесного концерта: формообразующая роль гармонии; тяготение к многохорности, сопоставление хорового изложения по принципу «эхо» (Н. Дилецкий); принцип варьирования; использование мелодических, фактурных, метроритмических и динамических сопоставлений; игра мажоро-минора; виртуозность хоровых партий; мелодизация фактуры, которая опирается на народную песенность [12; 13].

«Интонационный словарь» анализируемого произведения состоит из песенного архетипа мелодики развитого типа, включающего специфику

фактурної організації, а іменно: застосування гетерофонії як признака українського народного многоголосся (унисони в кадансах, паралельне рухування терціями або квінтами); распев більш розвинутого типу, з більш широкою інтервалікою і диханням (в кульмінаційному третьому розділі «Аллилуйя»); скачки на широкі інтервали (ч. 4, ч. 5, ч. 8); наявність силлабічної ритміки (наприклад, во другому пропозиції розділу **B**, на словах «отложим», де на слабую третью долю випадає перший слог «от-», а на сильную «ло-» і на третью «жим»).

Н. Лысенко в «Херувимській піснi» опирається на сопоставлення одноимених тональностей мажоро-мінора між першим і другим розділами (*G-dur* – *g-moll*) і поверненням *G-dur* в третьому заключительному розділі («Аминь», *Adagio*). Во другому розділі використовується сопоставлення двох видів мінора – гармонічного і натурального. Крім того, слід зазначити, що принцип частих відхилень

(наприклад, в першому розділі в *D-dur* і *c-moll*, во другому розділі в *c-moll*; відхилення в *F-dur* в третьому розділі) стає одним з ключових і проявляється методом симфонічного мислення композитора.

Во духовних творах Н. Лысенко відображаються основи церковної і паралітургічної національних співчих традицій в композиторській інтерпретації жанрової системи духовних піснопінь (кондак, псалма, Херувимська, духовний концерт, духовний гімн). Таким чином проявляється самобитний художественний стиль мислення Н. Лысенко. Соотношення професіоналізму і простоти музикального мови духовних творів композитора стає новаторським на рубежі XIX – XX століть. Духовні хорові твори Н. Лысенко, зокрема «Херувимську пісню», можна вважати однією з вершин творчості композитора на рубежі XIX – початку XX століть.

Список литературы

1. Макаренко О. В. Псалмова лірика у хорівій творчості Миколи Лисенка // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, – Вип. 121. 2018. – С. 59–71.
2. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. – Львів: Наук. т-во ім. Шевченка, 2000. – 286 с.
3. Чайка В. Історико-культурний феномен української духовної музики та її вплив на становлення особистості. Волинський благовісник, – № 2. 2014. – С. 267–274.
4. Shapovalova L., Nikolaievska Y., Mykhailova N., Romaniuk I., Khutorska A. Vocal and choir performance in the music and theater university (psychological and communicative aspects) // AD ALTA: Journal of Interdisciplinary Research. Special Issue no.: – Vol. 11. – Issue 2. Special Issue XX. The Czech Republic, 2021. – P. 141–146.
5. Булат Т., Філенко Т. Світ Миколи Лисенка. Національна ідентичність, музика і політика України XIX – початку XX століття. – Нью-Йорк: Українська Вільна Академія Наук у США; – Київ: Майстерня книги, 2009. – 408 с.
6. Бенч-Шокало О. Український хорівій спів: Актуалізація звичаєвої традиції. Навч. посіб. – Київ: Ред. журн. «Укр. Світ», 2002. – 440 с.
7. Іванова Ю. М. Композиторська інтерпретація псалма 138 «Камо поїду от лица Твоего» у творчості Вік. Каліннікова, М. Лисенка й Веденецького // Культура України, – Випуск 63. 2019. – С. 87–98.
8. Юрченко М. Повернена з небуття // Музика, – № 5 (281). 1992. – С. 14–18.
9. Свешников В., протоіерей. Полет Литургии. Созерцания и переживания. – Москва: «Никея», 2011. – 384 с.
10. Юрченко М. М. Лисенко та його релігійні твори // Релігійні твори для мішаного хору [Ноты]. – Київ, 1993. – С. 3–5.
11. Костюк Н. Стильова концепція «Херувимської» М. Лисенка: на тлі жанрово-стилістичних тенденцій кінця XIX ст. // Музична україністика: сучасний вимір: збірник наукових статей. – Вип. 7: Постать Миколи Лисенка в європейському й національному історико-культурному контексті / Ред.-упор. О. П. Кушнірук. – Київ: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2012. – С. 205–212.
12. Герасимова-Персидская Н. А. Партесный концерт в истории музыкальной культуры. – Москва: Музыка, 1983. – 288 с.
13. Супрун-Яремко Н. О. Поліфонія: посібник для студ. вищих навч. муз. закладів. – Вінниця: Нова Книга, 2014. – 512 с.

Информация об авторе

Яструб Елена Николаевна, соискатель ученой степени «доктора философии» вне аспирантуры второго года обучения (кафедра интерпретологии и анализа музыки), преподаватель кафедры хорового дирижирования, Харьковский национальный университет искусств имени И. П. Котляревского, г. Харьков, Украина
 Адрес: 61003, Украина, г. Харьков, площадь Конституции 11/13
 E-mail: olenayastrub@gmail.com; Тел.: +38 (057) 731-10-95
 ORCID:0000-0001-7503-7543

O. M. YASTRUB ¹

¹ Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts

COMPOSER'S INTERPRETATION OF GENRE OF CHERUBIM SONG IN M. LYSENKO'S CREATIVITY

Abstract

Aim: to characterize specifics of composer's interpretation of genre of Cherubim song in M. Lysenko's creativity.

Methods: concept of the article is founded on interaction between musicology and theology. Methodological base of research includes stylistic, genre and structurally-functional approaches.

Results: on the basis of analysis of composer's interpretation of Cherubim song by M. Lysenko specific traits of musical style are characterized, verbally-textual basis is analyzed, genre specifics is revealed.

N. Lysenko's Cherubim's song is a Sacred choral work for four-part mixed choir *a cappella*, defined by originality of composer's rethinking of climactic part in structure of Divine Liturgy.

Scientific novelty is caused by the fact that in this article for the first time composer's interpretation of canonical sacred genre cherubim song in M. Lysenko's creativity was studied based on beforementioned methods.

Practical significance: main theses and conclusions of this article can be used in research and in performative activity regarding specifics of Ukrainian national sacred music tradition of second half of XIX – first half of XX centuries.

Keywords: Cherubim song, M. Lysenko's choral works, choir texture, sacred music, Liturgy.

References

1. Makarenko O. V. Psalmova liryka u khorovii tvorchosti Mykoly Lysenka (Psalm's lyricism in choral works by Mykola Lysenko). Naukovi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho, – Vol. 121. 2018. – P. 59–71. (in Ukrainian).
2. Kozarenko O. Fenomen ukrainskoi natsionalnoi muzychnoi movy (Phenomenon of Ukrainian national musical idiom). – Lviv: Nauk. t-vo im. Shevchenka, 2000. – 286 p. (in Ukrainian).
3. Chaika V. Istoryko-kulturnyi fenomen ukrainskoi dukhovnoi muzyky ta yii vplyv na stanovlennia osobystosti (Historically-cultural phenomenon of Ukrainian sacred music and its influence on personal development). Volynskyi blahovisnyk, – 2, 2014. – P. 267–274. (in Ukrainian).
4. Shapovalova L., Nikolaievskaya Y., Mykhalova N., Romaniuk I., Khutorska A. Vocal and choir performance in the music and theater university (psychological and communicative aspects) // AD ALTA: Journal of Interdisciplinary Research. Special Issue no.: – Vol. 11. – Issue 2. Special Issue XX. The Czech Republic, 2021. – P. 141–146.
5. Bulat T., Filenko T. Svit Mykoly Lysenka. Natsionalna identychnist, muzyka i polityka Ukrainy KhIKh – pochatku KhIKh stolittia (The world of Mykola Lysenko. National identity, music and politics of Ukraine in the XIX – early XX centuries), – Niu-York: Ukrainska Vilna Akademiia Nauk u SShA; – Kyiv: Maisternia knyhy, 2009. – 408 p. (in Ukrainian).

6. Bench-Shokalo O. Ukrainskyi khorovyi spiv: Aktualizatsiia zvychaievoi tradytsii. Navch. posib (Ukrainian choral singing: Actualization of customary tradition. Textbook), – K.: Red. zhurn. “Ukr. Svit”, 2002. – 440 p. (in Ukrainian).
7. Ivanova Yu. M. Kompozytorska interpretatsiia psalma 138 “Kamo poidu ot lytsa Tvoeho” u tvorchosti Vik. Kalinnikova, M. Lysenka y Vedenetskoho (The composer’s interpretation of the Psalm 138 “Kamo poydu ot litsa tvoyego” in the art of V. Kalinnikov, M. Lysenko and Vedenetsky). Kultura Ukrainy, 2019. – Vol. 63. – P. 87–98. (in Ukrainian).
8. Yurchenko M. Povnena z nebuttia (Coming back from inexistence). Muzyka, – No. 5 (281). 1992. – P. 14–18. (in Ukrainian).
9. Sveshnikov Vladislav, protoierej. Polet Liturgii. Sozercaniya i perezhivaniya. (Flight of Liturgy. Observation and reflection), – Moskva: “Nikeja”, 2011. – 384 p. (in Russ).
10. Yurchenko M. M. Lysenko ta yoho relihiini tvory. Relihiini tvory dlia mishanoho khoru (Lysenko and his sacred works. Sacred works for mixed choir). [Sheet music]. – K., 1993. – P. 3–5. (in Ukrainian).
11. Kostiuk N. Stylova kontseptsiiia “Kheruvymskoi” – M. Lysenka: na tli zhanrovo-stylistychnykh tendentsii kintsia XIX st (Stylistic conception of The Cherubim song by M. Lysenko: on the background of genre and stylistic tendencies of late XIX century). Muzychna ukrainistyka. – P. 205–212. Muzychna ukrainistyka: suchasnyi vymir: zbirnyk naukovykh statei. – Vol. 7: Postat Mykoly Lysenka v yevropeiskomu y natsionalnomu istoriko-kulturnomu konteksti / Red.-upor. O. P. Kushniruk. K.: IMFE im. M. T. Rylskoho, 2012. – P. 205–212. (in Ukrainian).
12. Herasymova-Persydskaia N. A. Partesnyi kontsert v ystoriy muzykalnoi kultury (Part concerto in history of musical culture). – Moskva: Muzyka, 1983. – 288 p. (in Russ).
13. Suprun-Yaremko N. O. Polifoniia: posibnyk dlia stud. vyshchykh navch. muz. Zakladiv (Polyphony: textbook for students of higher musical education establishments). – Vinnytsia: Nova Knyha, 2014. – 512 p. (in Ukrainian).

Information about the author

Yastrub Olena Mykolaivna, Candidate for creative postgraduate studies (doctor of arts) at the Department of Interpretology and Music Analysis, lecturer at the Choral Conducting Department, Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts

Address: 11/13 ploshhad’ Konstitucii, 61003, Kharkiv, Ukraine

E-mail: olenayastrub@gmail.com; Tel: +38 (057) 731-10-95

ORCID:0000-0001-7503-7543

О.М. ЯСТРУБ¹

¹ Харківський національний університет мистецтв імені І.П.Котляревського

КОМПОЗИТОРСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ЖАНРУ ХЕРУВИМСЬКОЇ ПІСНІ У ТВОРЧОСТІ М. ЛИСЕНКА

Анотація

Мета: охарактеризувати особливості композиторської інтерпретації жанру Херувимської пісні в творчості М. Лисенка – основоположника української національної композиторської школи.

Методи: концепція статті спирається на взаємодію музикознавства та богослов’я. Методологічна база дослідження заснована на стильовому, жанровому, структурно-функціональному підходах.

Результати: на основі здійсненого аналізу композиторської інтерпретації «Херувимської пісні» М. Лисенка охарактеризовані принципи музичної стилістики, проаналізовано вербально-текстове першоджерело, виявлено жанрову специфіку.

«Херувимська пісня» М. Лисенка являє собою духовний хорівий твір для чотириголосного мішаного хору а саррелла, котрий характеризується оригінальністю композиторського переосмислення вершинного піснеспіву в чині Божественної Літургії.

Наукова новизна зв статті вперше на основі представлених методів досліджено композиторську інтерпретацію канонічного богослужбового жанру *Херувимської пісні* в творчості Миколи Лисенка.

Практичне значення: основні положення та висновки статті можуть бути використані в науковій та виконавській діяльності при вивченні особливостей української національної музичної духовної традиції другої половини ХІХ – першої половини ХХ століть.

Ключові слова: Херувимська пісня, хорова творчість М. Лисенка, хорова фактура, духовна музика, Літургія.

Інформація про автора

Яструб Олена Миколаївна, здобувач поза аспірантурою на здобуття наукового ступеня «доктор філософії» другого року навчання (кафедра інтерпретології та аналізу музики), викладач кафедри хорового диригування Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського

Адреса: 61003, Україна, м. Харків, Майдан Конституції 11/13

E-mail: olenayastrub@gmail.com; Тел.: +38 (057) 731-10-95

ORCID:0000-0001-7503-7543

Раздел 3. Театральное искусство

Section 3. Theatre arts

UDC: (UDK) 792.808.5 BBC: (BBK) 85.33 (5 uzb.) N- (N) 18

DOI: 10.29013/EJA-21-4-132-136

I. B. NAZAROVA ¹

¹ *Uzbekistan State Institute of Art and Culture*

TRADITIONAL THEATRE ACTOR AND HIS SPEECH SKILLS IN UZBEKISTAN

Abstract:

The article is devoted to the emergence and development of pop art in the world, as well as the origins of the national Uzbek pop art, its origins and the reasons for the development of the verbal genre of national pop music. In addition, the role and place of Uzbek artists in the development of the national stage will be analyzed.

In the 18th–19th centuries, our country was under the rule of different khanates, and their attitude to art was different. Vivid examples of pop art can be found in the Kokand Khanate. Their cheerfulness, joy, playfulness and, most importantly, the desire to identify the shortcomings and vices of the khanate and thereby courageously act as the protector of the people are reflected in their work.

Objective: to determine the impact of original pop art in the development of pop art in Uzbekistan.

Methods: The article uses artistic analysis, comparative and historical typological scientific methods of art criticism. To determine the general features and peculiarities of the art of speech as a result of the application of historical-comparative scientific method comparison, generalization, observation, systemic analysis, data grouping, theoretical cognition, the method of analogy and historical method were used.

Results: The article is devoted to the emergence and development of pop art in the world, as well as the origins of the national Uzbek pop art, its origins and the reasons for the development of the verbal genre of national pop music. In addition, the role and place of Uzbek artists in the development of the national stage will be analyzed.

In the 18th–19th centuries, our country was under the rule of different khanates, and their attitude to art was different. Vivid examples of pop art can be found in the Kokand Khanate. Their cheerfulness, joy, playfulness and, most importantly, the desire to identify the shortcomings and vices of the khanate and thereby courageously act as the protector of the people are reflected in their work.

Scientific novelty: for the first time on the basis of the presented methods, the article studies similarities and differences of the modern pop art and former performers.

Practical significance: the main provisions and conclusions of the article can be implemented in methodical and educational activities in addressing issues of pop art performance.

Keywords: pop, Varete, cabaret, actor, maskharaboz.

For citation: Nazarova I. B. Traditional Theatre Actor And His Speech Skills In Uzbekistan // European Journal of Arts, 2021, №4. – C. 132–136. DOI: <https://doi.org/10.29013/EJA-21-4-132-136>

The roots of pop art go back a long way, to the era of art that existed in Ancient Egypt and Ancient Greece. Satire about the life and customs of the townspeople, sharp jokes on political issues, criticism of the government, songs, humorous scenes, word games, clown performances, juggling, musical eccentricity, which appeared during the carnivals and field performances, became the first buds of future pop numbers. Elements of the variety appeared in the performances of skomorox (Russia), spielmans (Germany), jugglers (France), frants (Poland), clowns (Central Asia). "The development of pop can be observed at all times, for example, on ancient holidays, walks, cornovals, Russian skomorokh (clown), Russian fair performances and modern pop concert programs. It is easy for people to accept and digest pop music because it is in close contact with the people" [1, P. 15].

Naturally, the influence of Western countries on the development of Russian pop art is great. Performances in hotels, cafes, pubs, cabaret, varet, music-hall arts also appeared in Russia. However, it should be noted that the theater was a great impetus to the development of Russian pop music. In 1908, "Letuchie mysh" and "Krivoe zerkalo" (Curved Mirror) cabarets were opened in St. Petersburg. Tarasov, the head of the cabaret in Letuchie Mysh, suggested that artists from the Moscow Art Theater performed "kapustniks" on the stage inside the restaurants. The idea started with the name of a miniature theater and went to the level of ticket sales. The Miniature Theater was disbanded in 1920 due to the transfer of private theaters to the state.

"The creators of "Curved Mirror" performed in the genre of parody. The theater, founded by actress Z. V. Kholmnskoya, was closed in 1931 because after the death of its director A. R. Kugel the theater could not perform well" [2, P. 245]. After the October Revolution of 1917, artists began to perform small, narrow, dark cabaret, varet, large squares for the people as concerts, rallies for those who were going to the front, in working clubs, barracks and conscription places. It is worth noting that the uniqueness of Russian pop music is that it gave the audience a festive mood with joy, which encouraged, inspired, encouraged something. Joy, uplifting entertainment is more important in pop than any other art form. In Russia, the emphasis was on the genre of pop music. Thus, there was a high level of public interest in performances such as monologues, stories, short plays, feuilletons, lapars, parodies, conference performances. In the 20–30s of the XX century, in order to bring a large part of the audience closer to classical and

modern literature, variety was widely used, masters of art reading (chtets) helped to fully express the author in front of the audience. On the genres of pop music, Klitin suggests studying them in three parts: the first – "pop concert" where we meet all kinds of pop, "pop theater" – theatrical miniature, "pop festival" – open-air parties, concerts at sports festivals, activities can be included. Variety is closely connected with everyday life, folklore, values. Its various appearances are mentioned as an interesting pastime. In vain we did not dwell on the circumstances that led to the development of Russian pop music. Because the Russians had an influence on the art of Uzbek theater, especially for comedians and clowns. M. Khamidov writes about this: "The new economic and political conditions have affected Russian culture, including the Russian circus, the theater of clowns and amateurs. These innovations are reflected in the activities, repertoire, skills, attitudes and habits of folk comedians, enriching the types and genres of folk theater, construction and visual aids" [3, P. 84]. So, the first appearances of pop music in our country are studied through the history of theater. Theatrical scholar Mamajon Rakhmonov's book "History of Uzbek Theater" says that since ancient times the people have called their national theater "a joke" or "clown", in some districts "a curiosity", and actors as a clown or a comedian [4, P. 36]. Professor M.H Kadyrov, who conducted research in this area, said, "Why do we call the interest in clowning (once these concepts were expressed in the form of "mockery", "muqallid") theater?" Because they have a unique drama, there are actors who embody the image of the heroes with their abilities, mind, client, feelings, body, actions, there are spectators who can enjoy their performances – let alone all the signs of theatrical art.

"Many years of folklore research and scientific research show that in the traditional Uzbek theater, the art of three local groups – Bukhara, Khorezm clowns and Fergana amateurs – is clearly visible" [4, P. 37].

In the XVIII–XIX centuries, our country was under the rule of different khanates, and their attitude to art was different. Bright examples of pop art can be found in the Kokand khanate. Their cheerfulness, joy, playfulness and, most importantly, the desire to expose the flaws and vices of the khanate, and thus to act courageously as a defender of the people, are reflected in their work.

In the memoirs of one of the Kokand historians, Mullo Qasim Haji, he wrote about the details of the play "Mudarris" performed by the Bidiyorshum troupe in the palace in 1840 during the reign of Madalikhhan. The repertoire of

Uzbek theater and its themes in Kokand during this period is rich, and the art of professional acting is a great force.

“Musicians and singers and dancers used to sit in teahouses on both sides of the choir. The show began with the rehearsals of the musicians, the game was led by the employer. The guards came out into the circle, and then a breath of ascension went away. After that, it will be the turn of the dancers, and at the end there will be a few performances” [5, P. 42].

In 1866, a peace treaty was signed with Russia and the Kokand Khanate, which led to development in all areas. But Khudoyorkhan, whose treasury had been emptied due to various wars, was raising taxes, aiming to replenish his treasury by constantly oppressing the people. The wise khan, realizing that the consequences of this violence would be bad, used artists to his advantage in order to alleviate the situation, that is, to distract the people by organizing various performances and festivals. In addition to the military orchestra, the palace housed 75 musicians, a 60-member dance ensemble, and a 30-member troupe of actors. The leader of the troupe was Zokir Eshan, in addition to Rizo Kiyik, Sa’di Mahsum, Normat Qiziq, Boybuva Qiziq, Rozi Gov, Bakhtiyor, Shomat Qiziq, Davlat Qiziq, Kalsariq Qiziq, Avliyakhon Qiziq.

In the Bukhara khanate in the XVIII–XIX centuries various forms of art were widespread. L. R. Kostenko, who traveled from Russia in 1870, wrote about the performances I. L. Yavorsky saw in Bukhara in 1878, but it is not clear whether there was a troupe of actors in the palace. The differences between the performances in the Bukhara Khanate and the performances in the Kokand Khanate are related to their content. In the Kokand khanate, social themes were performed by actors, while in the Bukhara emirate, performances were simple, depicting the way of life of ordinary people or animals, and similar actions. Yusuf made two creative trips to Bukhara, the first during the reign of Muzaffar Khan and the second during the reign of Alimkhan Khanate. “Yusuf Qiziq Shakarjanov, satirical couplets by Zuhur Kobulov, Muhiddin Qoriyokubov and Tamarakhonim duets have performed on the Uzbek stage. Rhythmic and plastic images of dances staged by Master Olim express the character and mood of the character. When the legendary Saib Khojayev appeared on the stage, an image that no one could repeat was created. Ergash Karimov’s sharp rhetoric was astonishing” [6, P. 9]. “Probably in 1897, Muzaffarkhan wrote a letter to the governor general of Fergana and forcibly took us to Bukhara. We have prepared many new

games for Bukhara. But our work did not heat up well. The Emir was reluctant to show ridiculous games from the judges and scribes. Because during the festivals and feasts in the palace, the Sheikh of Bukhara himself sat next to the Emir. During our visit to Bukhara, we showed examples of Fergana’s sersukhan and sernazm askiyas. But no one understood and no one laughed except ourselves. The swear words and sweet stories were also in vain. After that, we started to make the audience laugh with fun and imitations” [5, P. 140].

From a religious point of view, there has been no spectacle about Shaykh al-Islam as if he were laughing at the clerics and mocking them. However, it should be noted that the actors, who walked among the people in the remote rural areas of Bukhara, put on performances, expressing their views on various problems and shortcomings.

It is known from the records of Russian travelers who traveled to Khorezm that the Khorezm khanate also had all kinds of art, music, dance, and the performance of hafiz. Among them, the Russian merchant Abrosimov Muhammadaminkhan (1846–1855) writes about a spectacle in the palace, which means that in one of the gardens of the palace musicians and tents, as well as puppets on the stage, the guards performed a series of concerts. Admittedly, in Khorezm small and large performances were performed in musical harmony, dance, movement and pantomime prevailed. M. Rakhmonov writes that pantomime performances are divided into two groups on the theme of animals and everyday life. There was also the development of the One Actor Theater, in which one actor performed two or three characters. They also performed story and dance professionally. All of the above information means that pop art has developed differently in different regions of the country, but in all of them the actor leads.

“The reflection of the social theme in the repertoire of the troupes working in the palace in the XVIII–XIX centuries varied in different khanates”. This issue also depended on the socio-political conditions in the khanates. In reflecting the social theme, the troupes working in the Kokand Palace differ from the troupes working in the palaces of Bukhara and Khiva khanates by the sharpness of their ideological position. The repertoire of the Kokand troupe includes “Muddaris”, “Zarkokil”, “Sirkataroq azizlar”, “Shaykhul Islam’s court debate”, “Rais”, “Imam domla’s expulsion from the mahalla”, “Khan hajvi” or “Osilsin”, “Avliyo”, “Farzand duosi” There were hundreds of satirical works, such as “Hajji Kampir”, “Mausoleum”. [5. p. 130–131].

“Clowning and curiosity means a sharp comedy, a metaphor, a funny story, a comic song, a funny play; it is a wonderful folk art that gives an optimistic mood, laughter, enthusiasm, pleasure to the good, while the *gurzi* to the bad. It is no coincidence that this theatrical artist is called a clown (clown), a comedian (funny), an imitator (a pimp). A clown, a comedian, and a joker are masters of humor and criticism, humor and imitation, laughter and laughter. After all, their art has a comedic-comic orientation, the main weapons of which are satire and humor. With this weapon, the majority of the working people, in the position of the masses, ridiculed and exposed the tyrants, the usurers, the corrupt officials, the hypocritical priests” [4, p. 36–37].

This is especially true in the works of Kokand actors. In order to prove the above, we will focus on the history and performance of the play “Children’s Prayer”. The actors from Kokand, especially Zokir Eshan, stood up against the people in the palace without showing their heart and brought various actors to the stage. The actors who were expelled from the palace walked among the people and were more impressed by their various circumstances. It was at such times that the actors staged a more interesting and at the same time observational situation. One of them is “Child’s Prayer”. The play, directed by Zokir Eshan, is about a “Kuf-Sufi Eshan” who was in everyone’s mouth at the time, and rumors spread that infertile women, sick of his sharp breath, would go to him and have children. Realizing that this is not true, Zokir Eshan puts on such an interesting parody number that the people who see it are overwhelmed with laughter. The role of Eshan is played by Normat, and the role of the bride is played by Rizo Kiyik. Because Eshan’s “kuf-

suf” parodied the fact that the man who came to him would hold his hand and cure his pain, thus satisfying the beauty of women. This can be included in the type of “social parody” of pop. In this way, the actors masterfully revealed the details of Eshan. Such ingenuity and courage in the actors of Kokand can be called the result of the teachings of Bidiyorshum. In the first half of the XIX century in Kokand under the direction of Bidiyorshum staged performances, hafiz, dancers, musicians, actors demonstrated their skills. In addition, under the sounds of music, drummers, performers, tricksters demonstrated their skills. Bidiyorshum is a “director”, both a director and an actor. He is the creator of the Uzbek school of acting and directing. Theatrical scholar Mamajon Rakhmonov writes that Bidiyorshum emphasizes mime and pantomime, that is, the actor works from the body to the eyelashes, adapts to the character, works tirelessly on himself, gestures in accordance with what he says, behaves moderately when interested. The most important thing is that the actor should know the norm. In addition, the issue of speech was also demanding of the actors. He said that in order to have a clean, clear, fluent speech, it is possible to repeat the speech many times, to rehearse, and only then to achieve a sense of urgency. He taught that there should be a difference between the speech in the spectacle and the speech in life, that the character of the image being created should speak out of the clip and find a tone that suits him, that he should speak to the audience. From the information above, we understand that the first performances of pop music in Uzbekistan go back to the traditional theater. “If a traditional theater actor is an entertainer in terms of today’s pop theater, it’s safe to say that he has been a real pop artist” [7, P. 6].

References

1. Klitin S. S. Estrada problem, istori I metodiki (Variety problems, history and methods), “Art” 1987.– 15 p. (in Leningrad).
2. Umarov M. Estrada va ommaviy tomoshalar tarihi (History of pop and mass performances), A new generation, 2009.– 245 p.
3. Kadyrov M. Masxaraboz va qiziqchilar san`ati (Clown and amateur art), Publishing, 1971.– 84 p.
4. Kadyrov O`zbek xalq tomosha san`ati (Uzbek folk art), Teacher, 1981.– 37 p. (in Tashkent).
5. Rahmonov M. History of Uzbek theater (O`zbek teatr tarixi) Science, 1968.– 140 p. (in Tashkent).
6. Yusupova M., Rashidov T., Hamidova Sh. Aktyorlik mfhorati qo`llanma (Acting skills manual), UzDSMI, 2013.– 9 p. (in Tashkent).
7. Hamidova Sh. Estrada teatri va uning janrlari (Variety of theater and its genres), 2009.– 6 p. (in Tashkent).

Information about the authors

Inoyatkhon B. Nazarova, Teacher, Uzbekistan State Institute of Art and Culture, Independent Researcher II stage (Ph.D.), USIAC

Address: 127 “a” Yalangach, Str., 100164, Tashkent, Uzbekistan

E-mail: inoyatkhoneazarova@gmail.com; Tel.:(Fax) (+998 71) 230-28-15, (+998 71) 230-28-02

Раздел 4. Теория и история искусства

Section 4. Theory and history of art

UDC 7.038.2

DOI: 10.29013/EJA-21-4-137-142

V. V. HORBACHOVA¹¹ *Kharkiv State Academy of Design and Arts, Kharkiv, Ukraine*

“GROUP 1890” – AS A MANIFESTO OF MODERN INDIAN ART

Abstract

Objective. This article examines the activities of the art association “Group 1890”, which was created in the second half of XX century in India and brought together artists who sought to free Indian art from any historical or social context and the influence of historical background.

Methods: the study uses the method of art history figurative and stylistic analysis, the main method is comparative analysis, which determined the course of the research.

Results. Since India’s independence in 1947, Indian art has taken a new turn. It is becoming more open to world art styles and techniques, new initiatives are emerging, and later galleries aimed at supporting young artists. These trends further form a fertile ground for the development of those artists who will later represent contemporary Indian art around the world. The critical group “Group of 1890” presented new concepts that have not yet been noticed in Indian art. Although the existence of the group led by J. Swaminathan was quite short-lived, the artists developed their own theory of perception of art, first creating the foundations for Indian art theory.

Scientific novelty: The article for the first time conducts an art analysis of the works of the “Group of 1890” in the context of European art of the twentieth century, which allows to include their works in scientific circulation, contributing to the development of Ukrainian Indology.

Practical significance: The results and conclusions of this work can be used as additional material for an expanded and in-depth study of the theme of Eastern art. The made analytical conclusions can become a basis for scientific research on the corresponding subjects.

Keywords: “Group of 1890”, Indian post-avant-garde, the Indian art of the 1960s, Jagdish Swaminathan, Bengal revival.

For citation: V. V. Horbachova. “Group 1890” – As a Manifesto of Modern Indian Art // European Journal of Arts, 2021, №4. – C. 137–142. DOI: <https://doi.org/10.29013/EJA-21-4-137-142>

Introduction. Indian art, which for almost a hundred years was subject to certain norms and rules, from the second half of the twentieth century connects to the general line of development of world art. Until the 1930s and 1940s, the British school and the nationalist art of the Bengal Renaissance remained dominant on the Indian art

scene. With the dissolution of the British Raj in 1947, during and after the partition of the country, a number of art groups emerged that rejected existing artistic practice in favor of international movements and styles of art.

During this period, some Indian artists became interested in avant-garde trends and the desire to manifest the

principles of new art. Its forerunners were the representatives of the “Group of 1890” led by Jagdish Swaminathan. It was a bright and fleeting phenomenon in Indian art after the country’s independence. And it is impossible in any way to categorize the activities of this group in one common stylistic key.

The initiative, which brought together artists from all over India (except the eastern regions of the country), was, so to speak, spontaneous. Representatives of this group demonstrated the level of dissatisfaction that was spreading in the Indian cultural field. This was dissatisfaction with the world and the general trends in the development of art, in response to the words of the founder of the metaphysical school of painting Giorgio de Chirico, who said – “I write what I see with my eyes closed” [12, 74]. Thus, Indian art is permeated by a common dream for all modern, innovative art – not to see the real world, and thus the tendency of abstract painting.

Meanwhile, each of the Indian artists had an original approach and made some contribution to the formation of the concept of “Group 1890”. The group was officially formed on August 25–26, 1962. In fact, the manifesto of the Group of 1890 was formulated during these two days. The name itself did not appeal to anything, as it indicated the number of the house where their first meeting took place. The members were: Ambadas, Jeram Patel, Jyoti Bhatt, Raghav Kaneria, Balkrishna Patel, Ghulam Mohammad Sheikh, Reddapa Naidu, S. G. Nikam, Rajesh Mehra, Himmat Shah, Eric Bowen [9, 4].

The basic premise of abstraction – by the way, the key question of aesthetics – is that the formal qualities of a painting (or sculpture) are just as important than its representational qualities.

Main part. The “Group of 1890” revealed its goals and artistic views a little later, in a manifesto published in 1963. In the first point, artists identify the main problem of Indian art – the pernicious purpose of the search for national identity. According to them, previous generations, instead of revealing the true possibilities of art, focused on eclecticism: from the early vulgar naturalism of Raja Ravi Varma and the pastoral idealism of the Bengal school, through the hybrid mannerism of European art to escape into “abstraction” as evidence of cosmopolitanism.

The most significant difference of the “Group of 1890” from other Indian art groups was the fact that its members did not promote a specific stylistic direction or devotion to a particular artistic technique. Moreover, it is this association that becomes the first to formulate one’s

own understanding of a work of art in Indian art theory. Artists claim that the creative act creates its own information field, and when working on the work, the artist must refuse to give preference to style, choice of technique, and so on. In this case, the work of art becomes isolated from any props by the author.

Relations with the Communist Party allowed the artists to establish friendly relations with Jawaharlal Nehru and Octavio Pas [6, 98]. They received the support of the first due to the offer to write the introductory text to the exhibition catalogue. Relations with O. Pas were no less close, like the poet he even dedicated the lines to S. Jagdish:

“With a rag and a knife
Against the *idée fixe*
The bull of fear
Against the canvas and the void... ” [3].

Despite the fact that the “Group 1890” received positive feedback not only from their patrons but also from the artistic community in general, the association disbanded after its first exhibition. According to art critics, the reason was the problems faced by artists regarding the ability to adhere to their own ideals and proposed principles.

The first exhibition was dedicated to the art of Georges Braque. However, this does not involve copying or imitating his work. Indian artists do not borrow technical solutions, such as the colour palette of Braque in shades of grey-green, or repetitive images of houses “bizarrieries cubiques” (A. Mathis’s impression of the work of Georges Braque).

The members of the “Group 1890”, cultivating a new direction for artistic development on the cultural basis of India, take only an abstract theoretical direction to continue the artistic tradition, learned from the fathers of Cubism. For example, while Georges Braque is inspired by the Impressionist strongholds of Paris, Argenteuil, and Le Havre, J. Swaminathan will create idealized meditative landscapes, on the border between reality and speculation. His works will be the fruit of the office work of an artist-thinker, who rejects the factuality and detail of the real world.

It is impossible to reject the political background as a core that influenced art, albeit indirectly. The problem of national consciousness, the struggle for independence and the formation of self-identification, although unconscious, but appear in the works of Indian artists. Interestingly, this theme is reflected in the works of artists as long as they are directly in context. Meanwhile, Kishor Singh in his book “Memory & identity: Indian artists abroad” [2] notes that

in the work of Indian artists, including members of the “Group of 1890”, who travelled to other countries after Indian independence, researchers sometimes exaggerate by finding Indian features in each work, even where they were not founded by the author from the beginning. Eric Bowen’s works are often outside the context of belonging to a particular art school, allowing his works to remain universal to every viewer. The balance of geometric lines, their order was usually formed on the basis of Indian art of previous periods, and outside the context of the country do not contain any features to deny their globality.

Jagdish Swaminathan (1928–1994) was a leading Indian artist and writer. His formation as an artist took place through short training sessions at the Delhi Polytechnic University, and then in Poland. It was not until the late 1950s that he was able to devote himself entirely to art: before that, Jagdish was an active member of the Communist Party of India, working as a journalist and art critic for *Left* magazine. During the short period of existence of the “Group 1890”, the artist had more than 30 solo exhibitions in India.

The artist’s track record includes Nehru’s scholarship for research work “The Importance of Traditional Numen in Contemporary Art”, membership in the International Jury at the Biennale of Sao Paulo, as well as guardianship of the National Center for the Arts Indira Gandhi. In 1981, he established the Roopanker Art Museum in Bharat Bhavan, Bhopalia, where he served as director until 1990.

The main feature of J. Swaminathan’s work was fascinating simplicity. Bright images and colours became an expression of inner elevation above everyday life. Later, the artist’s artistic language changed: from colour geometric images and brushwork, he moved to the use of symbols and finger painting. This feature in the work of the Indian artist was due to the influence of primitive art, where the criterion of the work is not its beauty or mastery of technique, but – the ability to “work”, i.e., the ability to perform the role assigned to him in the magical rite, as noted by E. Gombrich [1, 36]. Moreover, primitive artists worked for their fellow tribesmen, who knew exactly what this or that form, this or that colour meant. It is on this approach, where there is a community dedicated to the process of creating the work and relies on the Indian artist in the work of “Group 1890”.

Jagdish Swaminathan believed that artistic practice belongs to the spheres of freedom and imagination, and the real art is the world around. He never reproduced reality and did not seek to portray life or talk about it.

His early works include many figurative things that were eventually developed into abstraction. J. Swaminathan’s work is based on deep spiritual reverence. He seeks to discover the truth through nature, as the artist himself wrote: “The face of art is somewhat like the sun. It does not communicate but gives” [10, 168]. Special attention to colour creates an atmosphere of infinity of the universe and mysticism, becomes a step towards a romantic mood in the works of the artist.

In the late 1960s and 1970s, after the series “Color Geometry of Space”, where the artist explored geometric planes, he began to combine similar elements from nature, creating conceptual landscapes. Applying the metaphor of the Surrealists while preserving the formal qualities of Indian miniatures, he compared mountains, trees, stones and animals with pure planes of colour.

Other members of the “Group 1890” were also engaged in geometric abstractions, as an even more paradoxical belief in the magical role of so-called deformation was first embedded in Cubism and later in geometric abstraction. The aesthetics of these areas suggested that painting deals with the visible side of the world. But the relationship between the eye of the artist and the world of things that he must depict is historical in nature, it varies from era to era. For several centuries, artists lived in constant conflict with the appearance of the subject environment. In turn, the aesthetic conscience did not accept the world of vulgarity and prose, did not allow him to justify life with his image. In the 1980s, Bowen created a series of twelve paintings, including quotations from Rabindranath Tagore, the Japanese poet Sankichi Toge, and other prominent poets and philosophers, entitled *The Right to Live in Peace* [10, 121]. The content of this series is based on concerns about the world that arise from senseless war and violence against the artist. In his own works, the artist will not give up color, but does not provide for a colorful palette. It was built on a game of spots and clear contours.

Jyoti Bhatt had a stormy experimental temperament. His early works echo the Cubist style, which later changed to pop art images and finally transformed into a style inspired by traditional folk designs. Although Bhatt worked with a variety of techniques, including watercolour and oil painting, he preferred printing.

Bhatt’s imagery has a wide range, and it proves that his vision is extremely catholic. He can be urbane as in the spoof of a Tantric exploitation of the nude in “Sports car” (one of his best graphics) or he can be lyrically surrealistic as “A Face” series. He derives naturally from the

indigenous imagery of the Gujarat region, and many of his graphics echo the visual schemes of the region's folk art and, perhaps, also its illuminated manuscripts.

The idea of appealing to the peasantry and rural life, which began to interest artists, has a deep meaning. For the culture of that time – the peasant and a simple, ascetic life, a wing of reference to the mystical unity with nature, long inherent in Indian culture, to mythmaking, which in modern times could be achieved only by renunciation of the material. These varied influences are subtly integrated into a composite viewpoint which strikes the balance between the calculatedly decorative and the symbolically subtle. Other works which may be recommended for a close perusal include “Self-portrait” (1972), in which one sees an emaciated pariah in a sort of double vision: “Dice”, which is notable for Bhatt's typical mastery of design; and “A Bird”, which projects a Tagore-like expressionism.

He has generally juxtaposed two images, one on top of another one on top of another with measured white and distinct gaps in between. This brings out the similarities and dissimilarities of the images like a visual simile. There is also considerable obscurity, and one begins to wonder whether Bhatt has very much to say.

Himmat Shah also attracts attention among the members of the 1890 Group. As a universal master, he easily worked in any technique and with any materials. Shan made three-dimensional collages of burnt paper, architectural paintings, drawings, and sculptures. The artist primarily used homemade tools and worked on the development of innovative technologies. Shan used a number of tools, brushes, knives for cutting and shovels for moulding. He designed and implemented monumental frescoes made of brick, cement, and concrete. Himmat did what can safely be called artifacts. His terracotta sculptures do not have a specific shape, they resemble the wreckage of forgotten civilizations.

Adaptation to the new language of modernism required rapid changes in Indian artists in the artistic imperative, which prompted them to abandon the previous paradigm of focusing only on the fine arts. Artists are beginning to turn to folk and professional national art, finding new meanings in it. Although Himmat Shah identified himself primarily as a sculptor, it is necessary to look in more detail at his graphic works. The artist uses them to be able to practice the basic artistic principles – the ratio of the size of the elements, symmetry and asymmetry, the study of rhythm as the basic unit of the work.

Without being distracted sometimes by colour and spatial volume, Shah delves into the analysis of the expressiveness of conciseness. Combining this with the variety of born images, it is also necessary to highlight another feature inherent in the “Group 1890” – this is the nature of the story or short story, inherent in each of their works.

Another member of the group, Ambadas, also immersed himself in storytelling through his work. However, the themes raised by the artist concern his internal identification, he considers his alienation from Indian culture through the prism of caste distribution. Ambadas was a Dalit, belonged to the caste of the untouchables, and therefore was a stranger to his own people. He tried to cross this border, as well as finding a new path in art.

Ambadas does not create “aggressive” works that have a clear figurative context [10, 232]. His works speak through the methods of abstract expressionism, based on this, art critics note a strong and balanced colour palette. In general, these are warm shades, ochre and red colours that do not repel the viewer and do not create the illusion of chiaroscuro depth.

He is very interested in contemplating the phenomenon of dispersion and distribution of the color spectrum, which determines his way of intersecting color planes, which he used in his own abstract watercolors. The chromatic rhythms in these works create the harmony that can be described as the achieved “state of music” – a definition that was used for the works of the late period of L. Feininger [4, 107].

The synthesis of the arts is a theme that is inextricably linked to the artistic movement in European art. Twentieth century is reflected in Indian art, meanwhile, it does not become the subject of study. One of the sources of acquaintance with avant-garde art was the theater. R. Parimoo notes the influence of the Bichitra Theater of 1916–1919, in the context of which two aspects are distinguished. First, it is light and the concept of lighting, and secondly – the location of the scenery. The principles of Gordon Craig, the leader-revolutionary of scenography of his time, were taken as a basis for decorating the stage. The artist could also rely on the ideas of some leading Russian stenographers, who were among the first to adopt the ideas of cubism, futurism, and constructivism [10, 89].

The artist has developed a convincing style in the technique of oil painting, complementing the canvas with powerful brush strokes. Due to this, the broad lines received the effect of a contour, which in turn complemented the plane of the mosaic of individual

elements. The experience of working as a designer in a textile factory has brought additional character to the works, they become similar to three-dimensional texture patterns. Thus, Ambadas's works begin to partially destroy the plane of the canvas, flirting with sculpture or installation, as does Lucho Fontana in a completely different field.

Conclusion. Considering the work of members of the artistic association "Group 1890" we can draw the following conclusions:

1. In fact, each of the members of this artistic association created his own artistic and semiotic language. All artists received awards and recognitions, and their forms of abstraction not in an instant, but over time also found certain followers and admirers, which is especially confirmed by Christie's auctions, where the final price often exceeds the estimate by two or three times.

2. Comparing the works of members of the group, in particular Jyoti Bhatt, Ambadas, Himmat Shah, Eric Bowen, with certain names or artistic trends of European art of that time, we see confirmation not of copying or imitation, but of a parallel process of bold search.

3. "Group 1890" introduces such areas as abstract expressionism, geometric abstraction, and a combination of painting techniques with features and methods of other types of visual art.

Summing up the work, we can say that the activities of the "Group of 1890" become for Indian art of the second half. XX century is an important milestone that absorbs the denial of previous achievements, the attempt to organize through the manifesto of a new direction of movement, as well as a strong enough degree to the original expressiveness of Indian art after years of searching for an artistic language.

References:

1. Gombrich E. H. *The Story of Art*, – London: Phaidon Press, 2006.– 472 p.
2. Kishore Singh *Memory & identity: Indian artists abroad.*– Delhi Art Gallery, 2016.– 440 p.
3. Kramrisch Stella. *The aesthetics of the young India: a rejoinder // RUPAM. Quarterly journal of oriental art.*– 1922.– No. 10.– P. 66–67.
4. Kramrisch Stella. *An indian cubist // RUPAM. Quarterly journal of oriental art.* 1922.– No. 11.– P. 107–109.
5. Kramrisch Stella. *Indian art in Europe // RUPAM. Quarterly journal of oriental art.* 1922.– No. 11.– P. 81–86.
6. Graven Poy C. *A concise history of Indian Art.*– London: Thames and Hudson, 1976.– 256 p.
7. Havell E. B. *The ideals of Indian art.*– London, 1911.– 188 p., ill.
8. Havell, E. B. *Indian Sculpture and Painting.*– London, 1928.
9. *Manifesto of Group 1890 // New Delhi, India.*– 1963.– 8 p. URL: https://cdn.aaa.org.hk/_source/1963-group1890.pdf
10. Partha Mitter *The Triumph of Modernism. India's Artists and the Avant-garde, 1922–47 p.*– London: Reaction Books Ltd, 2007.– 272 p., il.
11. Partha Mitter *Art and Nationalism in Colonial India 1850–1922: Occidental Orientations.*– London: Cambridge University Press, 1994.– 451 p., il.
12. Rubin W., *Primitivism in 20th-century Art: Affinity of the Tribal and the Modern.*– New York, 1984.– 360 p.
13. Welch, Stuart Cary *India. Art and culture. 1300–1900.*– N. Y.: The Metropolitan Museum of Art, 1985.– 480 p., ill.
14. Zimmer, Heinrich *Myths and symbols in Indian art and civilization.*– N. Y.: Pantheon books ink., 1943.– 282 p., ill.

Information about the author

V.V. Horbachova, Graduate student of the Kharkiv State Academy of Design and Arts, lecturer at the Department of the Theory and history of Art, Kharkiv State Academy of Design and Arts, Kharkiv, Ukraine

Address: 61040, Украина, Харьков, ул. Большая Панасовская, 232/16 кв. 88

E- mail: kotoyamasan@gmail.com; Тел.: +380-982-13-61-96

ORCID: 0000-0002-1338-9639

ГОРБАЧОВА В. В. ¹,¹ А Харківської державної академії дизайну мистецтв, Харків, Україна**«ГРУПА 1890» – ЯК МАНІФЕСТ СУЧАСНОГО ІНДІЙСЬКОГО МИСТЕЦТВА****Анотація**

Мета: У цій статті розглядається діяльність мистецького об'єднання «Група 1890», яке було створено в другій половині ХХ століття в Індії та об'єднало митців, які прагнули звільнити індійське мистецтво від будь-якого історичного чи соціального контексту.

Методи: у дослідженні використовується метод мистецтвознавчого образно-стилістичного аналізу, основним методом є порівняльний аналіз, котрий визначав характер дослідження.

Результати: За часів незалежності Індії, проголошеної у 1947 році, індійське мистецтво здійснює новий виток розвитку. Воно стає більш відкритим до світових художніх стилів та технік, виникають нові ініціативи, а згодом і галереї, які мають за мету підтримку молодих митців. Ці тенденції в подальшому формують плідний ґрунт для розвитку тих митців, що стануть у подальшому репрезентувати сучасне індійське мистецтво в усьому світі.

У той же час, критично налаштоване об'єднання «Група 1890» представила нові концепції, які до цього часу не були помічені в індійському мистецтві. Незважаючи на те, що існування групи на чолі з Дж. Свамінатханом було доволі короткотривалим, художники розробили власну теорію відносно сприйняття мистецтва, вперше створивши засади для індійської теорії мистецтва. Наукова новизна: У статті вперше проведено художній аналіз творів «Групи 1890-х років» у контексті європейського мистецтва ХХ століття, що дозволяє включити їх твори до наукового обігу, сприяючи розвитку української індології.

Практичне значення: Результати та висновки даної роботи можуть бути використані як додатковий матеріал для розширеного та поглибленого вивчення теми східного мистецтва. Зроблені аналітичні висновки можуть стати основою для наукових досліджень з відповідної тематики.

Ключові слова: «Група 1890 року», індійський поставангард, індійське мистецтво 1960-х років, Джагдіш Свамінатан, Бенгальське відродження.

Інформація про автора

Горбачова Валерія Вадимівна, аспірант Харківської державної академії дизайну мистецтв, викладач кафедри теорії і історії мистецтва Харківської державної академії дизайну і мистецтв, Харків, Україна

Адреса: 61040, Україна. Харків, вул. Велика Панасівська, 232/1, кв. 88

E-mail: kotoyamasan@gmail.com; Тел.: +380-982-13-61-96

ORCID: 0000-0002-1338-9639

LIU FAN¹¹ *Kharkiv State Academy of Design and Arts, (Kharkiv, Ukraine)*

THE LATEST TRENDS IN THE MODERN OIL LANDSCAPE PAINTING OF CHINA

Abstract

The purpose of the article: reveal the main trends in development of modern oil landscape painting of China; identify a circle of prominent masters of the landscape genre in China, whose work combines national traditions of Chinese landscape painting and modernist innovations.

Research methods: method of art analysis, structural-semantic method.

Research results: determined the main typological features in landscape oil paintings of China, and principles of development of landscape paintings. Traced features of the flowing painting method of Chinese landscape painters. Philosophical, national, aesthetic preferences of artists are considered.

Scientific novelty: a comprehensive analysis of development peculiarities of Chinese landscape with oil paintings represents the trends of flowing painting method in world painting against the background of dynamic process of integration of modern oil art. Particular attention in the study is paid to identifying the modernist trend as a stylistic dominant of Chinese art development based on the synthesis of traditions and innovations.

Practical application: obtained results can be used in further research on the history and theory of fine arts, in particular in research of oil landscape paintings development.

Keywords: Chinese landscape oil painting, Chinese national landscape painting in ink, European painting, trends, innovations, Chen Songmao, Zhu Sha, Chen Hesi.

For citation: Liu Fan. The latest trends in the Modern oil Landscape Painting of China // European Journal of Arts, 2021, №4. – C. 143–147. DOI: <https://doi.org/10.29013/EJA-21-4-143-147>

Background: Modern Chinese oil painting is rapidly integrating into the world art space. Artists find new ways in art, synthesizing principles of realistic and modernistic painting. Chinese landscape oil painting is an extremely multifaceted and complex phenomenon represented in modern art.

Landscape painting in China has historically led the hierarchy of art genres. In this visual field, the artistic way of comprehending reality and the specifics of the figurative embodiment of real landscapes are fully revealed. The oil landscape developed rapidly in the XX century, its ethnic and regional features are at the intersection of Eastern and Western artistic trends [1, P. 112]. There are great differences between Chinese landscape paintings and Western oil landscape paintings in the methods of their artistic expression and their visual means formed in the process of inheriting traditions and innovations.

Expressionist experiments with form are characteristic of the contemporary artist Chen Songmao. The artist was born in 1935 in Pinghu, Zhejiang Province. In 1961 he graduated from the Faculty of Oil Painting of the Academy of Fine Arts in Guangzhou. At the beginning of the XXI century, we can trace a key turn in the creative worldview of the artist: the transition from a superficial depicting of objects to the internal reflection of images [2, P. 61]. This Chinese artist began to pay more attention to the artistic language and composition of forms, which enriched his authorial style.

In the painting called “The Mountain” (pic.1), the artist’s rhythmic forms captivate the viewer’s gaze on a lone tree, which is incredibly bent under a strong wind. It becomes a symbol of the strength and spirit of the individual who opposes the force of nature. You can see that the landscape is presented as if from a bird’s eye view. Mentally, the picture can be divided into several plans,

each of which rises above the previous one, so that distant objects are the highest, and the horizon rises. The linear style inherent in the European style is replaced by a diffuse one, due to which the viewer begins to think

that the world you see in the picture is immeasurable. Thus, despite the rapid integration into Chinese culture of the influences of Western European realistic oil art, the landscape genre preserves national traditions.



Picture 1. Chen Songmao. The Mountain.
Canvas, oil. 2007



Picture 2. Chen Songmao. The Takeoff.
Canvas, oil. 2009

Simplicity, even some primitivism is there in the picture “The Takeoff” (pic.2). In it, each brush stroke is verified and bold. You can see that each work of the master

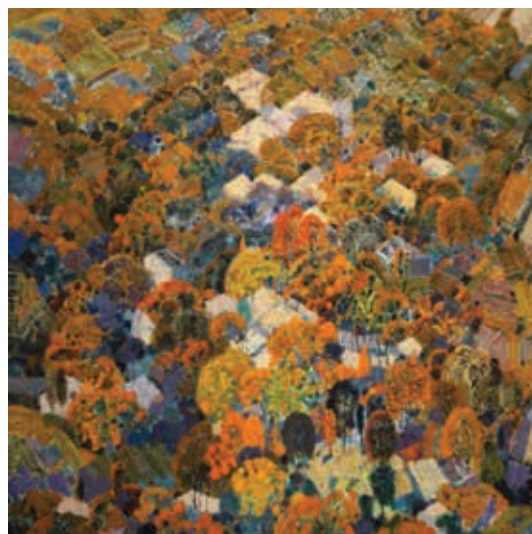
has its own color, which is subject to one of the spectral colors. The artist uses grotesqueness, exaggeration for the sake of expressiveness of the landscape motif.



Picture 3. Zhu Sha. The Hometown Garden.
Canvas, oil. 180 x 180. 2009

The landscapes of another contemporary Chinese artist, Zhu Sha, stand out with their deep artistic content, sophistication and rhythm. According to the artist himself, “he likes the landscape genre, because it helps viewers to know the beauty of the world, as well as to embody the amazing elegance of natural landscapes, which causes the viewer involuntary excitement” [3, P. 60].

The artist makes a lot of life drawings. He depicts the motif from different angles to find a better perspective for



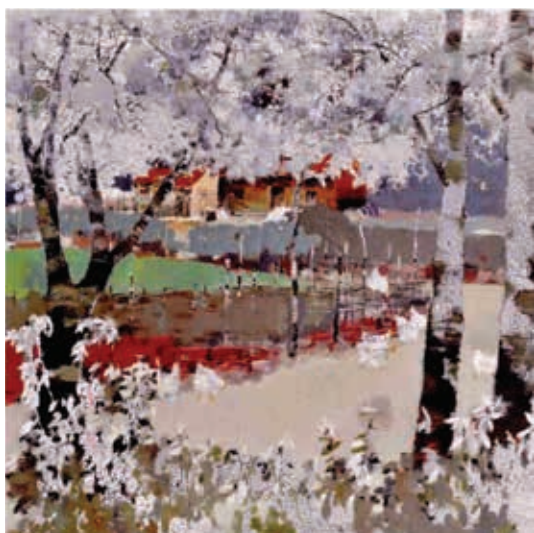
Picture 4. Zhu Sha. Sunset over the Guanin Gorge.
Canvas, oil. 150 x 200. 2015

the future work [7, P. 116]. The balance of the composition, its organization and non-triviality is the basis of Zhu Sha’s landscape art. He is well able to generalize and stylize natural forms. The artist uses a special painting technique, transforming and generalizing field observations.

Works “The Hometown Garden” (pic.3) and “Sunset over the Guanin Gorge” (pic.4) vividly represent the typical national landscapes, presented from a bird’s eye view. Colorful fields, bright flowers, white houses depicted by

the artist with great love and inspiration. Brush strokes, shapes and colors correspond to the general idea, smoothly and rhythmically coordinated, combined into a single “blooming” monolith. Zhu Sha pays great attention to the expressiveness of strokes, using dots, lines and graphic silhouettes, which are the main elements of his artistic language [7, P. 117]. Pure bright colors make the viewer deeply feel the vitality of nature and the beauty of life. There is a palpable harmony in the master’s landscape works, the coexistence of the ideal and the real, which affirms the unique humanistic subtext of traditional Chinese culture, reveals its deep national roots.

The synthesis of Chinese national painting and abstract European expressionism is the main trend in the development of contemporary Chinese landscape art. This means that in the landscape genre there are features of both Chinese and Western style of painting. The combination of these characteristics demonstrates the work of the famous artist – Chen Hesi. The artist was born



Picture 5. Chen Hesi. The Farmhouse.
Canvas, oil. 120 x 120. 2014

Most of Chen Hesi’s landscape paintings have a square composition, very expressive in shape. The artist himself calls this form a “square pattern”. According to him, in this aspect he is inspired by the beauty of the form of ancient Chinese seals [8, P. 69]. For a long time studying the technique of oil painting, Chen Hesi developed his own author’s method of composition of paints and solvents, which fill his works with unique textural effects of painting. Thus, it is known that it adds fatty ointments, based on Vaseline, and medicinal alcohol to paints [9, P. 62].

Chen Hesi generalizes objects into exquisite silhouettes, emphasizing and enriching their rhythm with

in October 1953 in Liuyang, Hunan Province, China. He graduated from the Faculty of Oil Painting with the Academy of Fine Arts in Guangzhou.

The paintings are like the fruit of artist’s imagination, the embodiment of his inner world and mood (pic. 5–8). The artist seeks to combine elements of the real life with fictional images that complement and adorn natural landscapes. The people depicted on the canvas coexist in harmony with nature. By attaching special importance to the landscape, embodying the beauty of the surrounding world, Chen Hesi fills the natural landscape with peace and tranquility. The use of pastoral motives coincides with the national mentality aimed at conducting free leisure of people in nature. On the other hand, a certain romanticism of the works reflects the author’s desire for a harmonious way of life in today’s increasingly industrialized “noisy” world [4, P. 24]. Trying to idealize the space, to achieve a romantic mood, the artist uses slightly muted pastel tones that flow smoothly into each other.



Picture 6. Chen Hesi. The Vegetable Plot (Garden).
Canvas, oil. 80 x 80. 2017

various graphic elements [9, P. 63]. Exquisite linear formations can be traced in the works, which have always been the main component of the Chinese national style [10, P. 114]. Hesi also strives to combine natural and abstract colors of light, so that the colors are distributed by him depending on the figurative subtext of the picture. Red and blue colors often play a major role in paintings, manifesting themselves in the form of color blocks. At the same time, he competently uses gray tones as soft transitions between saturated color planes [8, P. 82]. The main visual means of the artist are the lack of direct lighting, decorative color scheme, flatness, simplicity and

stylization. Thus, the artist managed to combine the traditions of modernist European art with the traditions of Chinese ink painting.

The Chinese landscape is a bright and distinctive phenomenon that occupies an important place in the modern artistic process. The latest trends in the modern landscape of China mark the birth of stylistic innovations in oil painting. In their works, Chinese artists

reduce each object to the degree of a symbol that promotes the birth of many associations in the audience. Contemporary Chinese artists pay special attention to the technique of artistic expression, synthesizing the visual principles of Eastern and Western painting. Based on the essence of Chinese traditional culture, they use a special flowing painting method with a strong national connotation.



Picture 7. Chen Hesi. The Noon.
Canvas, oil. 120 x 120. 2020



Picture 8. Chen Hesi. The Back Yard.
Canvas, oil. 80 x 80. 2012

References

1. Rawson Jessica. The British Museum Book of Chinese Art. (Second Edition.) – London: The British Museum Press, 2007.– 395 p.
2. 陈澜. 艺术的方式 – 陈松茂风景油画品读 // 陈松茂. 2019.– No. 7. 页. 59–64 (Chen Lan. Understanding Chen Sonmao's oil landscapes // Art Magazine. 2019.– No. 7.– P. 59–64).
3. 黄琦. 应目会心与澄怀观道_朱沙风景油画的艺术特征 // 美术观察. 2017. No. 10.– 页. 60–61 (Huang Qi. Artistic features of Zhu Sha's landscape painting // Art Observation. 2017. No. 10.– P. 60–61).
4. 姜松荣. 风格与基因 – 读陈和西的写意油画 // 中国油画. 2021.– No. 1.– P. 19–24. (Jiang Songrong. Chen Hesi oil painting style // Chinese Oil Painting. No. 1. P. 19–24.)
5. 刘淳著. 中国油画史 增订本. 北京 版社, 2016. 544页. (Liu Wei. History of Chinese oil painting. Beijing: Chinese youth press, 2016. 544 p.)
6. 刘淳著. 中国油画史. 北京: 中国青年出版社, 2005. 462 页. (Liu Chun. The history of Chinese oil painting. Beijing: Chinese Youth Publishing House, 2005.– 462 p.)
7. 李沛泽. 解悟自然的哲学思考 论朱沙风景油画 // 美术观察. 2021.– No. 7.– 页. 116–117. (Lee Paise. Philosophical understanding of the nature in Zhu Sha's picturesque landscapes // Art Observation. 2021.– No. 7.– P. 116–117).
8. 袁悦. 陈和西风景油画图式品析 // 美术观察. 2011.– No. 10.– 页. 68–83. (Yuan Yue. Schematic analysis of landscape oil painting by Chen Hesi // Art Observation. 2011. No. 10.– P. 68–83).
9. 曾彬. 底色与底色作画 – 陈和西的油画风景 // 美术观察. 2017.– No. 9.– 页. 61–63. (Zen Bean. Color background in Chen Hesi oil landscape art // Art Observation. 2017.– No. 6.– P. 61–63).
10. 朱保柱. 刍议当代中国风景油画与山水画创作形式美感比较 / 戏剧之家. 2019.– No. 23.– 页. 114–115. (Zhu Baozhou. Aesthetic comparison of modern Chinese landscape painting and Western landscape // Home Drama. 2019.– No. 23.– P. 114–115).

Information about the authors

Liu Fan, Graduate Student at the Department of Theory and History of Art, Kharkov State Academy of Design and Arts, Kharkov, Ukraine

Address: 61023, Kharkov, Ukraine, Design lane, 2

E-mail: liufan1623@foxmail.com; Tel.: +38 (098) 43-84-05

ORCID: 0000-0002-4528-1462

ЛЮ ФАНЬ ¹

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

НОВІТНІ ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ СУЧАСНОГО ОЛІЙНОГО ПЕЙЗАЖУ КИТАЮ

Анотація

Ціль дослідження: розкрити основні тенденції розвитку сучасного олійного пейзажу в Китаї; виявити коло визначних майстрів пейзажного жанру в Китаї, у творчості яких поєднані національні традиції китайського пейзажу та модерністичні інновації.

Методи дослідження: метод мистецтвознавчого аналізу, структурно-семантичний метод.

Результати дослідження: визначено основні типологічні риси в пейзажах олією Китаю, принципи розвитку пейзажного живопису. Простежені особливості пластичної мови китайських пейзажистів. Розглянуті філософські, національні, естетичні уподобання митців

Наукова новизна: комплексний аналіз особливостей розвитку китайського пейзажу олією репрезентує тенденції розвитку пластичної мови в світовому живопису на тлі динамічного процесу інтеграції сучасного олійного мистецтва. Особливу увагу в дослідженні приділяється виявленню модерністичного напрямку як стилістичної домінанти розвитку китайського мистецтва, засновану на синтезі традицій і новацій.

Практичне застосування: Отримані результати можуть бути використані у подальших дослідженнях з історії та теорії образотворчого мистецтва, зокрема розвитку олійного пейзажу.

Ключові слова: китайський пейзажний живопис олією, китайський національний пейзаж тушшю, європейський живопис, тенденції, інновації, Чень Сонгмао, Чжу Ша, Чен Хесі.

Інформація про авторів

Лю Фань, аспірант кафедри теорії та історії мистецтв Харківської державної академії дизайну і мистецтв, Харків, Україна

Адреса: 61023, Харків, Україна, Проектний пров., 2

E-mail: liufan1623@foxmail.com; Тел.: +38 (098) 43-84-05

ORCID: 0000-0002-4528-1462

ПОТАПЕНКО А.М.¹,ПОТАПЕНКО Н.В.²¹ Национальный университет «Запорожская политехника», Запорожье, Украина² Запорожский национальный университет, Запорожье, Украина

МЕТОДЫ НЕФОТОРЕАЛИСТИЧНОГО РЕНДЕРИНГА (NPR) В ГРАФИЧЕСКОМ ДИЗАЙНЕ

Аннотация

Цель исследования: описание методов NPR, которые возможно использовать в графическом дизайне при создании имитации различных стилей в цифровом искусстве. Различаются традиционная фотореалистичная графика, основанная на фотореализме и графика при создании которой применяются приемы передачи изображения в стилях далеких от фотографии. При этом используются ресурсы компьютерных программ.

Методы исследования: сравнительный анализ, аналитико-синтетический метод.

Результаты исследования: в статье проведен анализ нефотореалистичных методов создания графических изображений для дальнейшего применения на практике.

Научная новизна: современные более новые приемы передачи изображения от дизайнера к зрителю обогащают и вносят 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.

Постановка проблемы. Применение в графическом дизайне только традиционных приемов обработки фотографий или создания изображений, приближенных к реальным фотографиям, обедняет восприятие человеком объектов визуальной коммуникации. Применение различных техник в графическом дизайне, наоборот, будит воображение, фантазию и помогает более точно передать замысел художника.

Цель статьи – описание методов стилизации, имитации различных графических техник в Adobe Illustrator, Adobe Photoshop, Adobe Animate.

Ключевые слова: нефотореалистичный рендеринг; стили в графическом дизайне; компьютерные программы; графический дизайн.

Для цитирования: Потапенко А.М., Потапенко Н.В. Методы Нефотореалистичного Рендеринга (NPR)

В Графическом Дизайне // European Journal of Arts, 2021, №4. – С. 148–152. DOI: <https://doi.org/10.29013/EJA-21-4-148-152>

Изложение основного материала.

Стремительное развитие информационных технологий привело к тому, что потребитель, окруженный продуктами компьютерной графики, пресыщен реализмом. Тенденция в передаче изображения не хуже, чем фотография стала обычным явлением. И человек, со свойственным ему стремлением к переменам, обратился к поиску новых техник в графическом дизайне. Скорее всего, здесь актуально утверждение, что все но-

вое – хорошо забытое старое. Пластмассовая графика рендеров 3-d программ и максимально приближенные изображения к реальной фотографии в двумерных программах устарели. Появилось новое модное течение, которое основывается на способах рисования «вручную». Только теперь традиционные изобразительные средства имитируются компьютером.

Нефотореалистичный рендеринг (NPR) – это изображения, которые получены с использованием опре-

деленных приемов в графическом дизайне с помощью которых художники пытаются оживить и представить предметы таким образом, чтобы привлечь внимание, разбудить фантазию и вызвать определенные эмоции у зрителя. Особенно это актуально в таких областях графической индустрии как: компьютерная анимация, где разнообразие методов создает очень разные стили, телевидение, кино или другое видео. Первые результаты создания персонажей в анимации характеризовались стремлением к максимальному реализму предметов и персонажей. Создание нереалистичных вообразаемых персонажей и объектов требует новых приемов обработки изображения. Симулятор для фотореалистичных людей, который разработан с учетом глубоких знаний анатомии человека, движения суставов при создании нереалистичного персонажа требует других алгоритмов движения. Перевод 3-д изображений в линейные – прием характерный для анимации мультфильмов.

Основными методами приемов нефотореалистичного рендеринга являются: рисование с помощью релаксации; выделение отдельных объектов на изображении (техника импасто); стилизация фотографий; построение изображений с помощью кривых.

К методу рисования с помощью релаксации относятся различные имитации ручной работы, которые с успехом возможно создавать в программе растровой графики Adobe Photoshop. Для этого используют фильтры из подменю «Имитация»: «Цветные карандаши», «Апликация», «Сухая кисть», «Зернистость фотопленки», «Фреска», «Неоновый свет», «Масляная живопись», «Шпатель», «Целлофановая упаковка», «Очерченные края», «Пастель», «Растушевка», «Губка», «Рисование на обороте», «Акварель». Фильтры подменю «Штрихи» создают: акцент на краях, наклонные штрихи, перекрестные штрихи,

темные штрихи, обводку, разбрызгивание, эффект аэрографа. Фильтр «Суми-э» имитирует японскую технику рисования кистью по рисовой бумаге. Кроме применения различных фильтров в программе Adobe Photoshop для имитации различных техник существует еще и огромное разнообразие кистей, которые возможно устанавливать произвольно на свое усмотрение. В этой программе возможно создавать работы в технике импасто, а также стилизации фотографий.

Широкие ресурсы создания различных техник с использованием кривых в графическом дизайне заложены в программе графического пакета Adobe Illustrator. В ней имеется немалый ассортимент эффектов, фильтров и различных кистей. В сочетании с практическим применением графического планшета возможности имитации «ручных» техник в этой программе безграничны.

Огромное разнообразие нефотореалистичного рендеринга (NPR) представлено в анимации. Это использование дополненной и виртуальной реальности, технологии «захвата движения», технологии «остановленного движения», самых необычных и различных материалов. Все эти средства задействованы для того, чтобы поразить, удивить, привлечь и удержать внимание зрителя для каких-то преследуемых авторами целей. Одна из программ, которая справляется с этими задачами – Adobe Animate.

Выводы

На основе данного анализа основных приемов нефотореалистичного рендеринга (NPR) напрашивается вывод, что необходимо изучать и систематизировать существующие техники графического дизайна, находить все новые варианты, так как для современного зрителя требуется инновационные приемы, которые поражают воображение и привлекают внимание. И это, прежде всего, уход от фотореализма.

Список литературы

1. Roth S.D. Ray casting for modeling solids // Computer Graphics and Image Processing. 1982.–No. 18.–P. 109–144.
2. Appel A. Some techniques for shading machine renderings of solids // AFIPS spring joint computer conference. IBM Research Center, Yorktown Heights, N.Y. 1968.– P. 37–45.
3. Рак Т. А., Реалистичный рендеринг на основе метода трассировки лучей / Т. А. Рак // 56-я научная конференция аспирантов, магистрантов и студентов учреждения образования Белорусский государственный университет информатики и радиоэлектроники: 2020.– С. 147–148.
4. Гуч Брюс, Гуч Эми. Не фотореалистичный рендеринг / Брюс Гуч, Эми Гуч // Натик, – Массачусетс: 2001.
5. Гласнер Эндру С. Принципы синтеза цифровых изображений (2-е изд.) / Эндру С. Гласнер // – Сан-Франциско, Калифорния: 2004.
6. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие/ Р. Арнхейм // – М.: 1974 – С. 345.

7. Куленко М. Я. Основы графического дизайна: учебник / М. Я. Куленко – К.: Кондор, 2006. – 320 с.
8. Лесняк В. И. Графический дизайн: основы профессии / В. И. Лесняк // – К.: Биос Дизайн Букс, 2009 – 124 с.
9. Хеллер С., Чваст С. Эволюция графических стилей. От викторианской эпохи до нового века / пер. с англ. И. Форонова / С. Хеллер, С. Чваст // – Москва: Издательство Студии Артемия Лебедева. 2015 – 320 с.
10. На пути к отображению области нефотореалистичного рендеринга URL: <https://dl.acm.org/doi/abs/10.1145/1809939.1809958/> (дата обращения: 27.09.2021).
11. Нефотореалистичный рендеринг. URL: <https://www.semanticscholar.org/paper/Non-photorealistic-rendering-Gooch-Gooch/c4a0e8c8566cd3d4f902ed297d5f9b316308e95d/> (дата обращения: 27.09.2021)
12. Нефотореалистичный рендеринг URL: <https://ru.freejournal.org/index.php/527443/1/nefotorealisticnyu-rendering.html/> (дата обращения: 27.09.2021)

Информация об авторах

Потапенко Анна Михайловна, старший преподаватель, член Союза дизайнеров Украины, кафедра «Дизайн», Национальный университет «Запорожская политехника», Запорожье, Украина

Адрес: 69118, Запорожье, Украина, пр. 40-летия Победы, д 41, кв.71

E-mail: 123design@ukr.net; Тел.: +380-678-50-91-26

ORCID: 0000-0003-2326-6322

Потапенко Николай Васильевич, старший преподаватель, член Союза дизайнеров Украины, кафедра «Дизайн», Запорожский национальный университет, Запорожье, Украина

Адрес: 69118, Запорожье, Украина, пр. 40-летия Победы, д 41, кв.71

E-mail: 123design@ukr.net; Тел.: +380-678-50-91-26

ORCID: 0000-0003-2326-6322

A.M. POTAPENKO ¹

N.V. POTAPENKO ²

¹ National University "Zaporozhye Polytechnic", Zaporozhye, Ukraine

² Zaporozhye National University, Zaporozhye, Ukraine

NONPHOTORALISTIC RENDERING (NPR) METHODS IN GRAPHIC DESIGN

Abstract

Purpose of the study: description of NPR methods that can be used in graphic design when creating imitations of various styles in digital art. A distinction is made between traditional photorealistic graphics, which are based on photorealism and graphics, which are created using image transfer techniques in styles that are far from photography. This uses the resources of computer programs.

Research methods: comparative analysis, analytical and synthetic method.

Research results: the article analyzes the methods for creating non-photorealistic methods for creating graphic images for further application in practice.

Scientific novelty: modern newer methods of transferring images from designer to viewer enrich and bring novelty to a person's perception of the surrounding world.

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: non-photorealistic rendering; styles in graphic design; computer programs; graphic design.

References

1. Roth S.D. Ray casting for modeling solids // *Computer Graphics and Image Processing*. 1982.–No. 18.–P. 109–144.
2. Appel A. Some techniques for shading machine renderings of solids // *AFIPS spring joint computer conference*. IBM Research Center, Yorktown Heights, N.Y. 1968.–P. 37–45.
3. Rak T. A. Realistichnyi rendering na osnove metoda trassirovki luchej / T. A. Rak // *56-ya nauchnaya konferentsiya aspirantov, magistrantov i studentov uchrezhdeniya obrazovaniya Belorusskii gosudarstvennyi universitet informatiki i radioelektroniki*: 2020.– P. 147–148.
4. Guch Bryus, Guch Emi. *Ne fotorealisticnyi rendering* / Bryus Guch, Emi Guch // – Natick, Massachusetts: 2001.
5. Glassner Endryu S. *Printsipy sinteza tsifrovyykh izobrazhenii (2-e izd.)* / Endryu S. Glassner // – San-Frantsisko, Kaliforniya: 2004.
6. Arnkheim R. *Iskusstvo i vizual'noe vospriyatie* / R. Arnkheim // – M.: 1974 – 345 p.
7. Kulenko M. Ya. *Osnovi grafichnogo dizainu: pidruchnik* / M. Ya. Kulenko – K.: Kondor, 2006. – 320 p.
8. Lesnyak V.I. *Graficheskii dizain: osnovy professii* / V.I. Lesnyak // – K.: Bios Dizain Buks, 2009. – 124 p.
9. Kheller S., Chvast S. *Evolutsiya graficheskikh stilei. Ot viktorianskoi epokhi do novogo veka* / per. s angl. I. Foronova / S. Kheller, S. Chvast // – Moskva: Izdatel'stvo Studii Artemiya Lebedeva. 2015 – 320 p.
10. Na puti k otobrazheniyu oblasti nefotorealisticnogo renderinga URL: <https://dl.acm.org/doi/abs/10.1145/1809939.1809958> (data obrashcheniya: 27.09.2021)
11. Nefotorealisticnyi rendering. URL: <https://www.semanticscholar.org/paper/Non-photorealistic-rendering-Gooch-Gooch/c4a0e8c8566cd3d4f902ed297d5f9b316308e95d/> (data obrashcheniya: 27.09.2021)
12. Nefotorealisticnyi rendering. URL: <https://ru.freejournal.org/index.php/527443/1/nefotorealisticny-rendering.html> (data obrashcheniya: 27.09.2021)

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, Ukraine, 40th Anniversary of Victory Ave., 41, apt. 71

E-mail: 123design@ukr.net; Tел.: +380-678-50-91-26

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, Ukraine, 40th Anniversary of Victory Ave., 41, apt. 71

E-mail: 123design@ukr.net; Tел.: +380-678-50-91-26

ORCID: 0000-0003-2326-6322

ПОТАПЕНКО А.М. ¹ПОТАПЕНКО М.В. ²

МЕТОДИ НЕФОТОРЕАЛІСТИЧНОГО РЕНДЕРИНГА (NPR) В ГРАФІЧНОМУ ДИЗАЙНІ

¹ Національний університет «Запорізька політехніка», Запоріжжя, Україна

² Запорізький національний університет, Запоріжжя, Україна

Анотація

Мета дослідження: опис методів NPR, які можливо використовувати в графічному дизайні під час створення імітацій різних стилів в цифровому мистецтві. Розрізняються традиційна фотореалістична графіка, яка ґрунтується на фотореалізмі і графіка, при створенні якої застосовуються прийоми передачі зображення в стилях далеких від фотографії. При цьому до виконання роботи долучають ресурси комп'ютерних програм.

Методи дослідження: порівняльний аналіз, аналітико-синтетичний метод.

Результати дослідження: в статті проведений аналіз нефотореалістичних методів створення графічних зображень для подальшого застосування на практиці.

Наукова новизна: сучасні новітні прийоми передачі зображення від дизайнера до глядача збагачують і вносять новизну в сприйняття людиною навколишнього 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: нефотореалістичний рендеринг; стилі в графічному дизайні; комп'ютерні програми; графічний дизайн.

Інформація про авторів

Потапенко Ганна Михайлівна, старший викладач, член Спілки дизайнерів України, кафедра «Дизайн», Національний університет «Запорізька політехніка», Запоріжжя, Україна

Адрес: 69118, Запоріжжя, Україна, пр. 40-летия Победы, д 41, кв.71

E-mail: 123design@ukr.net; Тел.: +380-678-50-91-26

ORCID: 0000-0003-2326-6322

Потапенко Микола Васильович, старший викладач, член Спілки дизайнерів України, кафедра «Дизайн», Запорізький національний університет, Запоріжжя, Україна.

Адрес: 69118, Запоріжжя, Україна, пр. 40-летия Победы, д 41, кв.71

E-mail: 123design@ukr.net; Тел.: +380-678-50-91-26

ORCID: 0000-0003-2326-6322

QIU ZHUANGYU ¹¹ Kharkiv State Academy of Design and Arts, (Kharkiv, Ukraine)

THE THEME OF MUSIC IN CHINESE FIGURATIVE PAINTING OF THE 20th CENTURY

Abstract

Purpose of the article: to study peculiarities of the theme of music embodiment in oil figurative painting of China.

Research methods: a comprehensive approach has been used using both general and special scientific research methods. Methods of analysis and synthesis, of induction and deduction, of analogy, made it possible to comprehend cultural and artistic contexts which served as a background for the development of Chinese oil art. Methods of art history and iconographic analysis were aimed at determining image constants, devices of shaping the artistic image in the work of Chinese artists.

Results of the research: musical themes image-bearing graphic means in the figurative oil art of China have been determined. It was outlined that the theme of music making can be revealed through the use of special graphic devices characteristic for Eastern and Western painting: first of all, through drawing and paints – their consonance, harmony, accents. Distribution of lines and colours in Chinese artists' paintings is rhythmically consistent, which evokes musical associations.

Scientific novelty. The article for the first time conducted a comprehensive analysis of paintings representing development of the musical theme in the figurative oil art of China. Creative methods of artists Xu Beihong, Lin Fengmian, Liu Shaokun, Qi Haiping, Chen Yifei were revealed. It is shown that the artists use simultaneously avant-garde vocabulary elements and traditional national ink painting, which is becoming an important feature of Chinese oil painting. The principles of updating plastic language with musical principles (rhythm, pause, chord, timbre, etc.) have been traced. It is shown that the images of musical instruments in the paintings express certain philosophical ideas and give the works a lyrical and symbolic nature.

Practical application: The results of the research can be used in writing art studies on the history and theory of oriental culture.

Keywords: theme of music, figurative oil painting, Chinese national landscape in ink, European painting, tendencies, Xu Beihong, Lin Fengmian, Liu Shaokun, Qi Haiping, Chen Yifei.

For citation: Qiu Zhuangyu. The theme of music in chinese figurative painting of the 20th century // European Journal of Arts, 2021, №4. – C. 153–159. DOI: <https://doi.org/10.29013/EJA-21-4-153-159>

Background. The particularities of the Chinese art system are in the exclusive sense of musical principles (rhythm, pause, chord), which is characteristic for calligraphy and oil painting. The gradual rise of the fine and musical arts and their interpenetration are associated with the concept of unity, harmony, exceptional sophistication of the Orient culture aesthetics. This influences the evolution of the thematic repertoire of traditional figurative art and determines the uniqueness of artistic phenomena in China.

In the history of Chinese art, the images of music making can be traced back to the most ancient times:

rock paintings, paintings of late Stone Age ceramic vases. Since then, figurative scenes of music making, singing, dancing, and opera performances have not lost their relevance in Chinese painting. 'Coexistence' of virtuality and reality is an aesthetic characteristic that combines Chinese painting and music [4, P. 116].

In the 20th century, this theme has been developed by such famous artists as Xu Beihong, Lin Fengmian, Liu Shaokun, Chen Yifei and others. In Xu Beihong's (1895–1953) painting 'Xiao Sheng' its composition, the colour scheme of the canvas reveal the figurative world of music

(pic. 1). In this work, the centre of the composition, its protagonist is placed by the master to the left of the viewer. Such deviation from the centre of the picture creates an extremely unbalanced and strong sense of momentum, both visual and psychological, reinforces the emotional and lyrical theme of the image. Dreamy young girl is playing the flute on the background of a beautiful sunset. Images of exquisite tree branches, summer sky with slowly moving clouds, tiny silhouettes of storks on the horizon contribute to the feeling of calm and serenity. This rhythm of the unhurried is also reflected in the character of the heroine. Her pose, with smooth outlines and restrained movement, embodies beauty and sensuality, and can be associated with the quiet and melodic sound of the flute.



Picture 1. Xu Beihong. Xiao Sheng. 1926. Canvas, oil. 80 x 39. Xu Beihong Memorial Collection

The works on the music by Lin Fengmian (1900–1991), who, in contrast to Xu Beihong, showed a special interest in the latest Western currents of ‘modernism’ [7, P. 47], are notable for their originality. Trying to find the ideal of harmony and spiritual integration between East and West, in his work the artist combined principles of modernist European art of the West with elements of

traditional Chinese ink painting. Conventionality of colour combinations, reverse perspective, stylization of forms can be mentioned as characteristic features of Lin Fengmian’s painting.

In the work of this artist ‘Girl with a lute’ there can be observed an incredible harmony, feminine charm, peace and soulfulness (pic. 2). The lute is one of the most representative instruments in Chinese folk music, symbolizing three spheres – heaven, earth and the underground world; and the five elements – wood, fire, earth, metal and water. While the four strings of the Chinese lute represent the four seasons [4, P. 211]. Playing the Chinese lute can be associated with smooth rhythms of the ancient national architecture, the silvery sound of waterfalls, and folk beliefs. Due to the high degree of sensitivity of the instrument, it has subtle sonority and deep emotional expression. In Chinese culture, playing the Chinese lute was a method of self-improvement, meditation, purification of the mind and spiritual uplift, unity with nature, identification with the values of past generations, a method of ‘communication’ with divine beings [4, P. 212].

To enhance the atmosphere of comfort, warmth and tranquillity, the artist introduces a vase of daffodils into the image, symbolizing female devotion, purity; wishes of unfading life and love. In the image of the oriental beauty in the ancient national costume there is a shade of sadness and loneliness. The artist uses a square canvas format, which enhances the feeling of balance and harmony.



Picture 2. Lin Fengmian. Girl with a lute. 1960 s. 66 x 68. Taipei Palace Museum



Picture 3. Lin Fengmian. Music. 1960s. 66.5 x 67.5.
Private collection

In Lin Fengmian's painting 'Music' (Fig. 3), rounded curves of female figures resemble the images of Matisse and Modigliani, whose works the master admired [6, P. 21]. However, on the other hand, women from the artist's paintings imitate ancient images from frescoes and Chinese porcelain articles. The artist organically combines techniques of folklore with methods of Western expressionism [6, P. 23]. With smooth, laconic rhythms, he embodies the gentle, graceful and elegant beauty of oriental women. The shimmer of the colourful surface, which occurs from a skilful combination of transparent and integumentary paints, gives unlimited opportunities for the spatial organization of the composition, emphasizing the rhythmic connections of figures and environment. One of the techniques of the master is contour accentuation of figures. The distribution of lines and colours creates a rhythm similar to music.

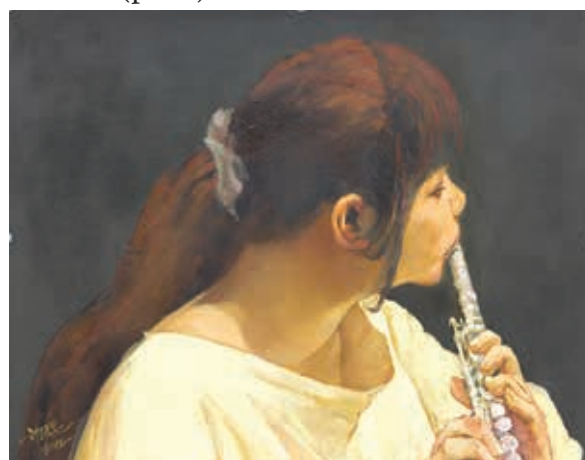
The artist introduces into the image symbolic elements characteristic for Chinese art. In the picture 'Music' – they are lotus flowers as personification of spring, purity of thought, nobility and female beauty. According to ancient Chinese beliefs, lotus grows in paradise, in the sky, and is revered as a sacred plant that reaches for light through the darkness [8, P. 7].

Notable for their originality are also the paintings on the theme of music by Liu Shaokun (born in 1946), in which are embodied the best realistic traditions of Chinese oil art of the 20th century [1, P. 67]. By idealizing life observations, the artist manages to achieve a lyrical-romantic sound of paintings. Researchers of his work write about the

subtle 'spatial' symbolism of 'Horizontal Lines' and 'Floating Wooden House' compositions (1980s), and the timeless and dreamy nature of 'Water and Earth' and 'Women's Song' (1990s) [3, P. 112]. The artist is able to observe and capture the beauty of real life. In recent years, the artist – not young by now – pays even more attention to the emotionality and ideology of the image. Meditative and empathetic figures from the master's paintings associatively embody the artist's love for his native land, his people and traditions. Liu Shaokun believes that the canvas is like a big theatrical stage in which the author acts as a screenwriter, director and lighting effects creator [10, P. 16].

In the artist's paintings 'Flutist' (pic. 4) and 'Qiang flute' (pic. 5) some moments of musical performance are represented. Gentle restraint of colour, soft and smooth outlines of the figures contribute to the transfer of melodic rhythm, embodying the complex state of mind of the characters, their fascination with the magical sounds of the flute. The flute is the oldest musical instrument, which is rightly considered the ancestor of all wind instruments [4, P. 108]. It has a long and vivid history, so it is not surprising that it attracted attention of not only composers but also painters.

In his compositions, the master most often depicts girls playing the flute (pic. 4). Young musicians can be perceived as an 'inner feeling' of a musical composition. The girl is very young and fragile, but her posture and look give a serious attitude to music making. She is focused on the playing, at this moment there is only a flute melody for her. Sometimes Liu Shaokun portrays elder musicians tenderly clasping a flute to their bodies. The musical instrument seems to be the only meaning of their life, because it is in music that they find admiration and consolation (pic. 5).



Picture 4. Liu Shaokun. Flutist. Canvas, oil. 2012.
75 x 135. Private collection



Picture 5. Liu Shaokun. Qiang flute. Canvas, oil. 2017. 110 x 120. National Art Museum of China

Involvement of abstract forms, unusual contrasting combinations of lines and spots into musical theme figured compositions is a characteristic of Qi Haiping's creative style. The artist was born in 1957 in Changchun, Jilin Province, China. In 1982 he graduated from the art department at the Guangxi Academy of Arts, and later continued his professional studies at the Central Academy of Fine Arts (Beijing) [5, P. 81].

In the figurative compositions of the master, the 'black and white symphony' of colour sounding associatively resembles a musical timbre (pic. 5–6). The musicians seem to be enveloped in an uncontrollable whirlwind that wraps up their figures. Starting with the white lumen of the blank canvas, silver lines and small spots, the artist accelerates the rhythm, translating the image into a thick black vortex, from which the figures of playing musicians come out. Having found an original compositional solution, the master managed to reproduce not the action itself, but the emotionality of the musical composition and of its performing.

In the series of paintings, images of the orchestra, groups of musicians, the environment is perceived as a single monolithic mass. The artist successfully adheres to the main 'axis line' of the composition, to the general diagonal rhythm, which contributes to the integrity of the work of art. Qi Haiping's main goal is to convey the inner impression of the concert, to try to translate the acoustic musical feeling into the visual language of painting, to find the pictorial equivalent of the concert. He deliberately deprives the characters of their individuality, giving them almost identical facial features and physique, so that musicians are perceived by an audience as

a whole. The spectacular colour scheme of the canvas based on the contrast of white, black and red is typical for the master's work and follows the principles of Chinese national ink painting.



Picture 6. Qi Haiping. Symphony of Black and White. Canvas, oil. 2011. 145 x 112. Private collection



Picture 7. Qi Haiping. Black theme No.7. 1992. Canvas, oil. 50 x 61. Private collection

Chen Yifei's (1946–2005) works on musical theme follow the imitation of photorealistic style, perceived when Chinese artists were making acquaintance with the American and European school of photorealism. Chen Yifei is one of the central figures in the development of Chinese oil painting. The artist was born in 1946 in Ningbo, it is in the coastal province of Zhejiang. When

he was a child, his family moved to Shanghai, where he graduated from the College of Art in 1965 [2, P. 91].



Picture 8. Chen Yifei. Girls. 120 x 170. 1990s. Private collection

Adherence to the photorealistic style revealed new possibilities of the figurative genre, such as transfer of the smallest details of the appearance of the characters, the texture of national clothing, the materiality of mu-

sical instruments. In the large canvas of 'Girls', a light leisurely movement of the composition unfolds from right to left, which 'sounds' like pensive music (pic. 8). In Chen Yifei's paintings, the woman is treated as a fragile creature, whose world of feelings is filled with many psychological nuances. By carefully reproducing the intermediate state of movement, suspended in time, the artist gives an opportunity to feel the lyrical mood of the girls. In turn, such a meaningful content of the female image is characteristic for the traditional interpretation of female nature, which is widely represented in the centuries-old artistic heritage of China. The perfect image of maiden figures is complemented by the master with the exquisite linear formations on women's long national dresses. The ornamental rhythm seems to 'pick up' the magical rhythm of the musical sound. Rich, shimmering precious overflows of violet and red shades represented in women's clothing are perceived as notes and chords of the melody.

Thus, each of the introduced artists interpreted, in his work, the theme of music in his own way. Paintings on the musical themes of Chinese artists evoke philosophical thoughts in the viewer, give birth to memories, vague or more or less clear pictures of a melody once heard. As common feature of all analysed paintings we can name the attempt not to embody the image of individual performers, but to convey the feeling of music in the aesthetic sense – as the 'melody in the soul', the 'music of the heart'.

References

1. An Album of Contemporary Chinese Paintings / Ed. by Li Xiangping.– Beijing: China Intercontinental Press, 2009.– 141 p.
2. Chinese art since 1980 / Editor in Chief Fan Di'an, Curator of the National Art Museum of China.– Zhejiang: Fine Arts Press, 2015.– 246 p.
3. Julia F. Andrews, Kuiyi Shen. The Art of Modern China. United States,– Berkeley: University of California Press, 2012.– 384 p.
4. Lai Karyn L. An Introduction to Chinese Philosophy.– Cambridge University Press, 2017.– 374 p.
5. Sullivan M. Modern Chinese Artists: A Biographical Dictionary. Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press, 2006.– 274 p.
6. 王驍. 林風眠. 北京: 文化藝術出版社, 2010.– 262頁. (Wang Xiao. Lin Fengmian. Beijing: Culture & Art Publishers, 2010.– 262 p.)
7. 郑勤砚 著. 林风眠画传. 岭南美术出版社, 2013.– 195頁. (Zheng Qinyan. Biography of Lin Fengmian, the artist. Guangzhou: Guangdong & Guangxi Fine Arts Publishers, 2013.– 195 p.)
8. 林风眠. 北京: 工艺美术出版社, 2005.– 34頁. (Lin Fengmian. Beijing: Art & Trade Publishers, 2005.– 34 p.)
9. 王焕青, 李士进. 油画集: 写实油画. 风景油画. 北京: 工艺美术出版社, 2004.– 256頁. (Wang Huanqing, Li Shijin. Oil Painting Collection: Realist Oil Painting. Landscape. Beijing: Art & Trade Publishers, 2004.– 256 p.)
10. 方水土. 刘绍昆作品集. 作者: 刘绍昆. 出版社: 广西美术出版社, 2012.– 96頁. (Liu Shaokun. Water and Earth: Liu Shaokun's Works Collection. Guangxi Fine Arts Publishers, 2012.– 96 p.)

Information about the authors

Qiu Zhuangyu, Graduate Student of the Department of Painting, Kharkov State Academy of Design and Arts, Kharkov, Ukraine

Address: 61002, Ukraine, Kharkiv, street Arts, 8

E-mail: qiuzhuangyu@gmail.com; Tel.: +38 (098) 43-84-05

ORCID: 0000-0002-9003-1294

ЦЮ ЧЖУАНЮЙ¹

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

ТЕМА МУЗИКИ В КИТАЙСЬКОМУ ФІГУРАТИВНОМУ ЖИВОПИСУ ХХ СТОЛІТТЯ

Анотація

Ціль дослідження: полягає у вивченні особливостей втілення теми музики в олійному фігуративному живопису Китаю.

Методи дослідження: використаний комплексний підхід із застосуванням як загальнонаукових, так і спеціальних методів дослідження. Методи аналізу і синтезу, індукції і дедукції, аналогії дали змогу осмислити культурно-мистецькі контексти, на тлі яких розвивалось китайське олійне мистецтво. Методи мистецтвознавчого й іконографічного аналізу направлені на визначення образних констант, прийомів формотворення художнього образу в творчості китайських художників.

Результати дослідження: визначено образно-зображальні засоби музичної тематики в фігуративному олійному мистецтві Китаю. Окреслено, що тема музикування розкривається завдяки використанню особливих образотворчих прийомів, характерних східному і західному живопису. Перш за все, малюнком і фарбами – їх співзвучністю, гармонійністю, акцентами. Розподілення ліній і кольорів в картинах китайських митців ритмічно узгоджені, що викликає музичні асоціації.

Наукова новизна. У статті вперше проведений комплексний аналіз картин, що представляють розвиток теми музики в фігуративному олійному мистецтві Китаю. Виявлені творчі методи митців Сюй Бейхуна, Лін Фенгмяна, Лю Шаокуна Ці Хайпіна, Чень Іфєя. Показано одночасне використання художниками елементів авангардної лексики і традиційного національного живопису тушшю, що стає важливою прикметою олійного живопису Китаю. Простежені принципи оновлення пластичної мови музичними принципами (ритм, пауза, акорд, тембр та ін.). Показано, що зображення музичних інструментів в картинах виражають певні філософські ідеї і додають роботам лірично-символічного характеру.

Практичне застосування: Результати дослідження можуть бути використані при написанні мистецтвознавчих досліджень з історії і теорії східної культури.

Ключові слова: тема музики, фігуративний олійний живопис, китайський національний пейзаж тушшю, європейський живопис, тенденції, Сюй Бейхун, Лін Фенгмян, Лю Шаокунь, Ці Хайпін, Чень Іфєй.

Інформація про авторів

Цю Чжуанью, аспірант кафедри живопису, Харківська державна академія дизайну і мистецтв, Харків, Україна

Адреса: 61002, Україна, м. Харків, вул. Мистецтва, 8

E-mail: qiuzhuangyu@gmail.com; Tel.: +38 (098) 43-84-05

ORCID: 0000-0002-9003-1294

Contents

| | |
|--|----------|
| Section 1. Visual, decorative and applied arts | 3 |
| <i>M. M. Kovalova, Ye. A. Fediun</i> | |
| EDUCATIONAL PAINTING WORKS OF STUDENTS OF THE OUTSTANDING UKRAINIAN ARTIST BORYS KOSAREV IN THE 1950s – 1970s | 3 |
| Section 2. Musical arts | 9 |
| <i>M. I. Haiduk</i> | |
| POST-WAR LYRICS: EDWARD ELGAR'S CELLO CONCERTO IN THE CONTEXT OF ITS TIME | 9 |
| <i>S. H. Dikariev</i> | |
| “CARMEN FANTASY” FOR DOUBLE BASS AND PIANO BY F. PROTO: INTERPRETATION AS A NEW LOOK AT OPERA | 19 |
| <i>Zhang Qi</i> | |
| J. COLTRANE'S TECHNIQUE OF “SOUND LAYERS” IN THE ASPECT OF PERFORMANCE STYLE ANALYSIS | 25 |
| <i>D. V. Kashuba</i> | |
| MUSICAL AND EXTRAMUSICAL IN GENRE STRUCTURE OF INSTRUMENTAL CONCERTO | 32 |
| <i>Ye. P. Kemenchedgy</i> | |
| ART PROJECT “COMPOSERS OF ZAPORIZHZHIA INVITE...” AS A FACTOR OF THE MODERN MUSICAL LIFE OF THE REGION | 40 |
| <i>T. I. Kyselova</i> | |
| THE STAGES OF THE PERFORMANCE MODELING OF THE OPERA CHORAL SCENES (BASED ON THE OPERA “LA JUIVE” BY F. HALÉVY) | 47 |
| <i>P. A. Kordovska</i> | |
| THE COMPOSER'S CREATIVE INDIVIDUALITY IN THE CONDITIONS OF THE PROJECTIVITY (BASED ON SALVATORE SCIARRINO'S WORKS) | 53 |
| <i>A. I. Lyubimova</i> | |
| EXPERIENCE OF FOLK SINGING CULTURE STUDIES IN THE AREA OF THE DNIEPER RIVER RAPIDS IN THE XXI CENTURY | 64 |
| <i>V. Yu. Melnyk</i> | |
| “IBERIA”: MUSIC OF I. ALBENIS IN THE K. SAURA'S LENS | 71 |
| <i>O. Yu. Mironenko-Mikheyshina</i> | |
| RHYTHMS OF POETRY AND PROSE AS STRUCTURAL MODELS OF A TEMPORARY ORGANIZATION IN THE WORKS OF V. LUTOSŁAWSKI 1960s – 1990s | 78 |
| <i>A. R. Nemerko</i> | |
| CANON FORM IN VOCAL AND CHORAL PIECES BY LVIV COMPOSERS OF THE XX CENTURY FOR CHILDREN | 87 |
| <i>V. I. Petryk</i> | |
| INDIVIDUAL PERFORMANCE STYLE OF MARTIN FROST | 96 |
| <i>O. Yu. Sydorenko</i> | |
| CHAMBER VIOLIN SONATA IN PERFORMING VERSIONS: TYPOLOGICAL ASPECT | 103 |

| | |
|--|------------|
| <i>D. Startsev</i> | |
| MUSICAL NOTATION AS A SEMIOTIC OBJECT | 112 |
| <i>Tao Jin</i> | |
| COMPOSITIONS FOR THE OBOE BY A. PASCULLI: ON THE WAY TO THE FORMATION OF THE CONCERTO STYLE OF PLAYING AT THE TURN OF THE 19 TH –20 TH CENTURIES | 118 |
| <i>O. M. Yastrub</i> | |
| COMPOSER'S INTERPRETATION OF GENRE OF CHERUBIM SONG IN M. LYSENKO'S CREATIVITY..... | 125 |
| Section 3. Theatre arts | 132 |
| <i>I. B. Nazarova</i> | |
| TRADITIONAL THEATRE ACTOR AND HIS SPEECH SKILLS IN UZBEKISTAN..... | 132 |
| Section 4. Theory and history of art | 137 |
| <i>V. V. Horbachova</i> | |
| “GROUP 1890” – AS A MANIFESTO OF MODERN INDIAN ART..... | 137 |
| <i>Liu Fan</i> | |
| THE LATEST TRENDS IN THE MODERN OIL LANDSCAPE PAINTING OF CHINA | 143 |
| <i>A.M. Potapenko M.V. Potapenko</i> | |
| NONPHOTORALISTIC RENDERING (NPR) METHODS IN GRAPHIC DESIGN..... | 148 |
| <i>Qiu Zhuangyu</i> | |
| THE THEME OF MUSIC IN CHINESE FIGURATIVE PAINTING OF THE 20 th CENTURY..... | 153 |