

ISSN 2522-4190 (print)

ISSN 2522-4204 (online)

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ
ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ
ІМЕНІ П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО**

НАУКОВИЙ ВІСНИК

**НАЦІОНАЛЬНОЇ МУЗИЧНОЇ АКАДЕМІЇ УКРАЇНИ
ІМЕНІ П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО**

ЗБІРНИК СТАТЕЙ

ВИХОДИТЬ ТРИ-П'ЯТЬ РАЗІВ НА РІК

Засновано 1999 року

2022 Випуск 133

**ІСТОРІЯ МУЗИКИ:
ПРОБЛЕМИ, ПРОЦЕСИ, ПЕРСОНИ**

Київ — 2022

УДК 781.0+78.071.1 (477)

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2022.133>

**НАУКОВИЙ ВІСНИК
НАЦІОНАЛЬНОЇ МУЗИЧНОЇ АКАДЕМІЇ УКРАЇНИ ІМЕНІ П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО
2022. Випуск 133. ІСТОРІЯ МУЗИКИ: ПРОБЛЕМИ, ПРОЦЕСИ, ПЕРСОНИ**

Збірник статей

Виходить 3–5 разів на рік

Засновник і видавець: Національна музична академія України імені П. І. Чайковського.

Україна, Київ, вул. Архітектора Городецького, 1/3.

Сайт: <http://naukvisnyknmau.com.ua/> **Телефон:** +38 (044) 279-0792 **Факс:** +38 (044) 279-3530

Свідоцтво про державну реєстрацію: Серія КВ, №. 15129-3701Р від 30.04.2009 р.

Згідно з наказом АК МОН України від 2 липня 2020 року за № 886

«Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського»

внесено до категорії «Б» Переліку наукових фахових видань України

в галузі **мистецтвознавства (спеціальність 025 Музичне мистецтво)**

Збірник наукових праць «Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського» зареєстровано і проіндексовано в українських та міжнародних наукометричних базах даних: Google Scholar, «Наукова періодика України» Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського, Bielefeld Academic Search Engine (BASE), CiteFactor, WorldCat, CrossRef.

Редакційна колегія:

Мартинюк Т. В., доктор мистецтвознавства, професор (Переяслав-хмельницький державний педагогічний університет імені Григорія Сковороди), Переяслав, Україна (головний редактор).

Коханик І. М., кандидат мистецтвознавства, професор (НМАУ ім. П. І. Чайковського), Київ, Україна (заступник головного редактора).

Москаленко В. Г., доктор мистецтвознавства, професор (НМАУ ім. П. І. Чайковського), Київ, Україна (заступник головного редактора).

Редя В. Я., доктор мистецтвознавства, професор (НМАУ ім. П. І. Чайковського), Київ, Україна (заступник головного редактора).

Безбородько О. А., кандидат мистецтвознавства, доцент (НМАУ ім. П. І. Чайковського), Київ, Україна.

Вайсс Є. (Weiss J.), доктор філософії, доцент (Люблянський університет / University of Ljubljana), Любляна, Словенія.

Глівінський В. В. (Glivinsky V. V.), доктор мистецтвознавства (Бруклінська консерваторія / Conservatory of Music of Brooklyn College), Бруклін, Нью-Йорк, США.

Дауноравічене Г. Л. (Daunoravičienė G. L.), доктор мистецтвознавства, професор (Литовська академія музики і театру / Lietuvos muzikos ir teatro akademija), Вільнюс, Литва.

Жаркова В. Б., доктор мистецтвознавства, професор (НМАУ ім. П. І. Чайковського), Київ, Україна.

Іванніков Т. П., доктор мистецтвознавства, доцент (НМАУ ім. П. І. Чайковського), Київ, Україна (відповідальний секретар).

Карась Г. В., доктор мистецтвознавства, професор (Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника), Івано-Франківськ, Україна.

Качмарчик В. П., доктор мистецтвознавства, професор (НМАУ ім. П. І. Чайковського), Київ, Україна.

Ржевська М. Ю., доктор мистецтвознавства, професор (Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого), Київ, Україна.

Тишко С. В., доктор мистецтвознавства, професор (НМАУ ім. П. І. Чайковського), Київ, Україна.

Тукова І. Г., доктор мистецтвознавства, доцент (НМАУ ім. П. І. Чайковського), Київ, Україна.

Феннінг Д. (Fanning D.), доктор філософії, професор (Манчестерський університет / The University of Manchester), Манчестер, Англія.

Фламм К. (Flamm Ch.), доктор мистецтвознавства, професор (Гайдельберзький університет / Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg), Гайдельберг, Німеччина.

Чекан Ю. І., доктор мистецтвознавства, доцент (НМАУ ім. П. І. Чайковського), Київ, Україна.

Шонінг К. (Schoning K.), доктор філософії, науковий співробітник (Віденський університет / Universität Wien Institut für Musikwissenschaft), Відень, Австрія.

Редактори-упорядники — **Валентина Редя, Юрій Чекан**

Рекомендовано до друку Вченою радою Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (протокол № 8, наказ 36-А від 21 березня 2022 року).

За достовірність інформації, зміст статей і посилань відповідають автори.

Висловлені у статтях думки можуть не збігатися з поглядами редакції.

© НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2022

ISSN 2522-4190 (print)

ISSN 2522-4204 (online)

**MINISTRY OF CULTURE
AND INFORMATION POLICY OF UKRAINE**

TCHAIKOVSKY NATIONAL MUSIC ACADEMY OF UKRAINE

**SCIENTIFIC HERALD
OF TCHAIKOVSKY NATIONAL
MUSIC ACADEMY OF UKRAINE**

COLLECTION OF ARTICLES

COMES OUT 3–5 TIMES A YEAR

Founded in 1999

2022 Issue 133

**MUSIC HISTORY:
PROBLEMS, PROCESSES, FIGURES**

Kyiv — 2022

UDC 781.0+78.071.1 (477)

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2022.133>

**SCIENTIFIC HERALD
OF TCHAIKOVSKY NATIONAL MUSIC ACADEMY OF UKRAINE**

2022. Issue 133. MUSIC HISTORY: PROBLEMS, PROCESSES, FIGURES

Collection of articles

Published out 3–5 times a year

Founder and publisher: Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine.
Ukraine, Kyiv, Horodetskiy Str., 1/3.

Website: <http://naukvisnyknmau.com.ua/> **Phone:** +38 (044) 279-0792. **Fax:** (044) +38 279-3530

Certificate of state registration: KB, No. 15129-3701P from 30.04.2009

By the decision of the Attestation Board of the Ministry (order of the Ministry of Education and Science No. 886 of 02.07.2020) the scientific journal “Scientific herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine” has been included into the List of scientific professional publications of Ukraine in category “B”

in the field of **art studies (specialty 025)**

“Scientific herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine” has been registered and indexed in Ukrainian and international scientometric databases: Google Scholar, “Scientific Periodicals of Ukraine” in the Vernadsky National Library of Ukraine, Bielefeld Academic Search Engine (BASE), CiteFactor, WorldCat, CrossRef.

Editorial board:

Martynjuk T. V., Doctor of Art Criticism, Professor (Pereiaslav-Khmelnytskyi Hryhorii Skovoroda State Pedagogical University), Pereiaslav, Ukraine, (editor in chief).

Kohanyk I. M., Candidate of Art Criticism, Professor (Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine), Kyiv, Ukraine (deputy editor).

Moskalenko V. H., Doctor of Art Criticism, Professor (Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine), Kyiv, Ukraine (deputy editor).

Redia V. Ia., Doctor of Art Criticism, Professor (Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine), Kyiv, Ukraine (deputy editor).

Bezborodko O. A., Candidate of Art Criticism, Associate Professor (Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine), Kyiv, Ukraine.

Chekan Y. I., Doctor of Art Criticism, Professor (Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine), Kyiv, Ukraine.

Daunoravičienė G. L., Doctor of Art Criticism, Professor (Lithuanian Academy of Music and Theatre), Vilnius, Lithuania.

Fanning D., Ph. D., Professor (The University of Manchester), Manchester, England.

Flamm Ch., Doctor of Art Criticism, Professor (Ruprecht Karl University of Heidelberg), Heidelberg, Germany.

Glivinsky V. V., Doctor of Art Criticism (Conservatory of Music of Brooklyn College), Brooklyn, New York, USA.

Ivannikov T. P., Doctor of Art Criticism, Associate Professor (Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine), Kyiv, Ukraine (executive secretary).

Karas H. V., Doctor of Art Criticism, Professor (Vasyl Stefanyk Precarpathian National University), Ivano-Frankivsk, Ukraine.

Kachmarchyk V. P., Doctor of Art Criticism, Professor (Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine), Kyiv, Ukraine.

Rzhevskaya M. Y., Doctor of Art Criticism, Professor (Kyiv National I. K. Karpenko-Kary Theatre, Cinema and Television University), Kyiv, Ukraine.

Schöning K., Ph. D, scientific researcher (Universität Wien Institut für Musikwissenschaft), Vienna, Austria.

Tyshko S. V., Doctor of Art Criticism, Professor (Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine), Kyiv, Ukraine.

Tukova I. H., Doctor of Art Criticism, Associate Professor (Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine), Kyiv, Ukraine.

Weiss J., Doctor of musicology, Professor (Academy of Music, University of Ljubljana), Ljubljana, Slovenia.

Zharkova V. B., Doctor of Art Criticism, Professor (Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine), Kyiv, Ukraine.

Compiling editors — **Valentyna Redia, Yurii Chekan**

Recommended for publication by the Academic Council of the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine (protocol No. 8, order 36-A dated March 21, 2022).

The responsibility for the authenticity of the information,
the content of articles and references lies entirely with the authors.

The opinions expressed in the articles do not necessarily reflect the views of the editorial board.

З М І С Т

Від упорядників. Валентина Редя, Юрій Чеқан	7
ПРОБЛЕМИ ІНТЕРМЕДІАЛЬНОСТІ: МУЗИКА В ЛІТЕРАТУРІ	8
Маценка С. П. Музика в голові: фігура Людвіга ван Бетховена як акустична система в театральній сонаті «Ніжна лють, або Оператор слуху» Герта Йонке	8
Бентя Ю. В. Інтермедіальний поворот у романі Йоганна Вольфганга фон Гете «Страждання молодого Вертера»: від сентиментального літературоцентризму до музикалізації літератури	23
Когут Т. В. Інтермедіальний простір роману Андрія Любки «Твій погляд, Чіо-Чіо-сан»	34
Олійник І. І. Жанр як музичний знак епохи у романі «Танго смерті» Юрія Винничука	47
ПРОЦЕСИ ВЗАЄМОДІЇ МИСТЕЦТВ	59
Ржевська М. Ю., Романко В. І. Рецепція текстів культури в концептуальних альбомах прогресив-року	59
Палкіна І. І. Альбом «Герніка» гурту «КАТ»: музична репрезентація картини Пабло Пікассо	71
Купіна Д. Д. Музичний екфразис в українській органній творчості (на прикладі «Звучання Пінзеля» Богдани Фроляк)	83
Гайдук М. І. Дональд Дак та Едвард Елгар: англійський марш у диснейвській анімації	94
Зінченко В. М. Балет «За двома зайцями» Юрія Шевченка: інтертекстуальний та міжмедіальний контексти	111
Коканович Маркович М. Танці у салонах: вальси, польки і кадрили в сербській фортепіанній музиці ХІХ століття	120
ПЕРСОНИ	134
Зінькевич О. С. Дмитро Шостакович у романі Вільяма Таннера Воллмана «Europe Central»	134
Гливинський В. В. Переосмислюючи Ігоря Стравінського історично і теоретично — III	145
Дерев'янченко О. О. Філософсько-трагедійна складова художньої концепції опери «Мойсей» Мирослава Скорика	160
Постовойтова С. О. «34 прелюдії та фуґи» Валентина Бібіка: інноваційні риси реалізації композиційно-драматургічної концепції великого поліфонічного циклу	177
Чамахуд Д. В. Яків Яциневич: новий погляд на періодизацію життєтворчості	198
КНИЖКОВИЙ ОГЛЯД	218
Пучков А. О. Спогад як «нежирність мазка» (Ніна Олександрівна Герасимова-Персидська: інтерв'ю, документи, спогади / ред.-упоряд. І. Г. Тукова, А. М. Гадецька. Київ : Пабліш Про, 2021. 328 с. : іл.)	218

C O N T E N T S

From the compilers. Valentyna Redia, Yurii Chekan.....	7
ISSUES OF INTERMEDIALITY: MUSIC IN LITERATURE.....	8
Svitlana Macenka. Music in the Head: the Figure of Ludwig van Beethoven as an Acoustic System in Gert Jonke’s “Gentle Rage or the Ear Engineer”.....	8
Iuliia Bentia. Intermedial Turn in Goethe’s Novel “The Sorrows of Young Werther”: from Sentimental Literary Centrism to the Musicalization of Literature.....	23
Tetiana Kohut. Intermediate Space of Andriy Lyubka’s Novel “Your Look, Chio-Chio-san”	34
Ivanna Oliinyk. Genre as a Musical Sign of the Era in the Novel “Tango of Death” by Yurii Vynnychuk	47
PROCESSES OF THE INTERACTION OF ARTS	59
Maia Rzhavska, Volodymyr Romanko. Reception of Cultural Texts in the Progressive Rock Concept Albums.....	59
Iryna Palkina. The Album “Guernica” by the “KAT” band: a Musical Representation of a Painting by Pablo Picasso.....	71
Daryna Kupina. Musical Exphrasis in Ukrainian Organ Music (on the Example of “Sound of the Pinzel” by Bohdana Frolyak).....	83
Maryna Haiduk. Donald Duck and Edward Elgar: English March in Disney Animation.....	94
Veronika Zinchenko. Ballet “Chasing Two Hares” by Yuri Shevchenko: Intertextual and Intermedial Contexts	111
Marijana Kokanović Marković. Dance in the Salons: Waltzes, Polkas and Quadrilles in Serbian Piano Music of the 19 th Century	120
FIGURES.....	134
Olena Zinkevych. Dmitriy Shostakovich in William Tanner Vollmann’s Novel “Europe Central”	134
Valery Glivinsky. Rethinking Igor Stravinsky historically and theoretically — III	145
Olena Derevianchenko. Philosophical and Tragic Component of the Artistic Conception of Myroslav Skoryk’s Opera “Moses”.....	160
Svetlana Postovoitova. “34 Preludes and Fugs” by Valentin Bibik: nnovative Features in Realization of the Compositional-Dramaturgical Concept of the Great Polyphonic Cycle	177
Daryna Chamakhud. Yakiv Yatsynevych: New Look at the Periodization of Life-Creation	198
REVIEWS.....	218
Andriy Puchkov. Memoirs as “Non-rich Smear” (Review on the Publication: Nina Oleksandrivna Gerasimova-Persidska: Interviews, Documents, Memoirs / compilers: I. Tukova, A. Gadyatska. Kyiv : Publish Pro, 2021. 328 p.).....	218

ВІД УПОРЯДНИКІВ

Робота над пропонованим випуском «Наукового вісника Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського» завершується у складні для нашої держави часи повномасштабної війни з Росією. Культура й мистецтво зараз — одна з ліній фронту. Тим більша відповідальність лежить на кожному з авторів, адже загальний успіх складається із суми індивідуальних дій, які утворюють ефект синергії, багатократно посилюючи кінцевий результат — беззаперечну цінність для культури людства. Інноваційність і наукова якість текстів є в наші дні не просто ознакою зрілості й самодостатності вітчизняної науки, а й свідченням органічної належності українських музикознавців до загальносвітової академічної спільноти.

Автори, редактори, упорядники та редакційна колегія «Вісника», свідомі цієї високої відповідальності, випускають збірник, уже традиційно сформований за принципом трьох тематичних сфер історії музики: процеси, проблеми, персони. Така конфігурація, апробована в кількох попередніх випусках, по-перше, чітко накреслює потенційно можливі вектори індивідуального наукового пошуку, по-друге, є досить пластичною, допускаючи широкий спектр конкретних тем і можливостей особистісної самореалізації.

Три проблемно-тематичні розділи збірки цього разу мають і наскрізну генеральну ідею, пов'язану з інтермедіальною проблематикою. Вона реалізується в текстах різної методологічної спрямованості і на різному матеріалі (починаючи від «театральної сонати» «Ніжна лють, або Оператор слуху» Герта Йонке — і завершуючи романом «Europe Central» Вільяма Воллмана). Окрему групу тут становлять тексти про музику в сучасній українській літературі. Але на інтермедіальний підхід, запропонований у статтях збірки, можна поглянути й під ширшим, ніж музично-літературна перспектива, кутом зору взаємодії мистецтв — тож до праць, у яких резонує ідея інтермедіальності, додаються тексти про балет, анімацію, образотворчість.

Традиційна для «Наукового вісника» увага до музики неакадемічних жанрів та ретельний розгляд життєтворчості й мистецької спадщини видатних музикантів розширюють тематичні обрії випуску.

Родзинкою випуску є рубрика «Книжковий огляд», представлена цього разу аналітичною рецензією на книгу інтерв'ю, документів і спогадів про Ніну Олександрівну Герасимову-Персидську — корифея українського музикознавства, осмислення внеску якої у європейську та світову гуманітаристику ще попереду.

**Валентина Редя,
Юрій Чекан**

ПРОБЛЕМИ ІНТЕРМЕДІАЛЬНОСТІ: МУЗИКА В ЛІТЕРАТУРІ

УДК 821(436)Йонке:78.071.1(430)Бетховен
DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2022.133.257294>

МАЦЕНКА С. П.

Маценка Світлана Павлівна — доктор філологічних наук, професор, професор кафедри німецької філології Львівського національного університету імені Івана Франка (Львів, Україна).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-1373-2887>

svitlana.macenska@lnu.edu.ua

© Маценка С. П., 2022

МУЗИКА В ГОЛОВІ: ФІГУРА ЛЮДВІГА ВАН БЕТХОВЕНА ЯК АКУСТИЧНА СИСТЕМА В ТЕАТРАЛЬНІЙ СОНАТІ «НІЖНА ЛЮТЬ, АБО ОПЕРАТОР СЛУХУ» ГЕРТА ЙОНКЕ

Обґрунтовано продуктивність інтердисциплінарного діалогу літературознавства і музикознавства, враховуючи напрацювання поширених сьогодні інтермедійних студій, зокрема у вивченні музико-літературних зв'язків у новітньому літературознавстві культурознавчого спрямування. В умовах бурхливого розвитку нових медіа кожна з цих дисциплін може спиратись на спільний досвід з метою саморефлексії медійної присутності й самоутвердження. Наголошено на важливій ролі літературознавства у формулюванні основних засад і категорій теорії інтермедіальності в гуманітаристиці, які стали підґрунтям і для музикознавчих досліджень. Зазначено, що виявом інтермедіальності є конкретизація і деталізація вивчення діалогу літератури й музики, у межах якої виділяють студії взаємозв'язку між музикою і пам'яттю, ювілейну культуру, пов'язану з культурою пригадування, розгляд тіла як інтермедіума в музичній культурі. Художня література становить мисленнєву сцену тлумачення зазначених проблем. Ювілейний, 2020 рік Бетховена відзначали під гаслом «пригадування-осмислення», у центрі уваги були й літературні твори, присвячені композитору. Серед найвідоміших — театральна соната «Ніжна лють, або Оператор слуху» («Sanftwut oder Der Ohrenmaschinist», 1990) австрійського письменника Герта Йонке (Gert Jonke, 1946–2009). На прикладі цього драматичного тексту проаналізовано інтермедійні зв'язки, пов'язані з концептами тіла як резонатора й ідеального музичного твору, репрезентованого завдяки йому. Увиразнено текстові стратегії, за допомогою яких Г. Йонке, знавець творчості Бетховена і музикознавчих праць про неї, реалізує свою естетичну програму. Ідеться про літературний твір із виразним виміром звучності. Виявлено, що текст організовано як виконання Великої сонати для гаммерклавіра опус 106, безпосереднє сприйняття якої майстерно забезпечують багато посередницьких засобів.

Ключові слова: інтермедіальність, ювілейна культура, тіло як резонатор, творчість Людвіга ван Бетховена, театральна соната Герта Йонке.

«Музична п'єса, якою є я сам».

Герт Йонке. «Ніжна лють, або Оператор слуху»

Постановка проблеми. Музико-літературна інтермедіальність як сучасна наукова парадигма, зосереджуючись на межових міжмистецьких явищах, обґрунтовує плідний інтердисциплінарний діалог літературознавства й музикознавства. Для цих дисциплін інтермедіальність дає змогу поглиблено вивчати взаємодію мистецтв, взаємно потенціювати виражальні можливості кожного чи конкурентно обстоювати власні межі. Зважаючи на бурхливий розвиток нових медіа, для обох важливо покликатися на спільний досвід медійності, що накопичувався, урізноманітнювався й усвідомлювався поступово й упродовж тривалого часу. Тому в сучасних дебатах щодо сутнісного питання про становище мистецтва і відношення між окремими його видами в умовах дигіталізації літературознавство й музикознавство можуть вдаватися до подібних аргументів. Адже, як зауважує німецька музикознавиця Фрідеріке Віссман (Friederike Wißmann), яка представляє робочу групу «Музикознавство в міждисциплінарному контексті», «з ажіотажем, що спостерігається навколо інтермедіальності, пов'язана не тільки (само-) рефлексія медійної наявності, а й самоутвердження»¹. Звертаючись до інтермедіальності, кожна з дисциплін зважає на інший спосіб бачення, суттєво зумовлений новими медіа, який означає «зсув перспективи і для історично детермінованих дискурсів»², тобто розширення методології і постановок проблем.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У багатьох наукових працях з інтермедіальності представлені основні засади й категорії цього методу дослідження. Про його продуктивність і актуальність у сфері музико-літературних зв'язків свідчить ґрунтовний довідник «Література & музика» (2017) за редакцією Ніколя Гесса (Nicola Gess) й Александра Гонольда³ (Alexander Honold). У ньому інтердисциплінарно обговорюються основні питання і проблеми комбінування й трансформування мистецтв, проблемні комплекси формальних трансферів, метафоричності музики, музичної прози, звучності й текстуальності музики та літератури. Останнім часом з'явилися й праці, присвячені інтермедіальності в музикознавстві, авторки яких, Фрідеріке Віссман⁴ і Барбара Цубер⁵ (Barbara Zuber), специфікують цей метод дослідження в музичній сфері, спираючись на визначення медієзнавця Йоахіма Пеха (Joachim Paech) і на літературознавчі узагальнення Вернера Вольфа (Werner Wolf). Вагомими є думки літературознавця й культуролога Уве Вірта⁶ (Uwe Wirth), який розглядає інтермедіальність історично, звертаючи увагу на інтермедійну перформативність, систематизує інтермедійні відносини мистецтв. Напряма аналізу творчості Г. Йонке (Gert Jonke) в інтермедійному

¹ Wißmann F. Intermedialität in der Musikforschung // Zwischen Transfer und Transformation. Horizonte der Rezeption von Musik / Hrsg. von M. Caella, B. Lessmann. Wien : Hollitzer Verlag, 2020. S. 239.

² Там само. С. 239.

³ Handbuch Literatur & Musik / Hrsg. von N. Gess, A. Honold. Berlin ; Boston : Walter de Gruyter, 2017. 680 S.

⁴ Wißmann F. Intermedialität in der Musikforschung // Zwischen Transfer und Transformation. Horizonte der Rezeption von Musik. Wien : Hollitzer Verlag, 2020. S. 239–263.

⁵ Zuber B. Intermedialität und Musik. Das Problem der ästhetischen Grenze // Theater ohne Grenzen. Festschrift für Hans-Peter Bayerdörfer zum 65. Geburtstag / Hrsg. von K. Keim, P. M. Boenisch, R. Braunmüller. München : Utz-Verlag, 2003. S. 236–241.

⁶ Wirth U. Intermedialität // Handbuch Literaturwissenschaft : in 3 Bde. Band 1 : Gegenstände und Grundbegriffe / Hrsg. von T. Anz. Stuttgart, Weimar : J. B. Metzler, 2007. S. 254–264.

аспекті заданий у дослідженні Фредеріка Шнеєвайса (Frederik Schneeweiss) «Медійність і музикопоетика. Межові вияви мови у творчості Герта Йонке»¹.

Мета статті — виділити основні тенденції розвитку новітніх музико-літературних інтермедійних студій і проаналізувати в цьому контексті театральну сонату «Ніжна лють, або Оператор слуху» Г. Йонке, наголосивши на концепті тіла як інтермедіума.

Виклад основного матеріалу.

Інтермедіальність на межі літературознавства й музикознавства.

У музикознавстві, за Ф. Віссман, поняття інтермедіальності постає тоді, коли йдеться про студії нової та новітньої музики, про звукове мистецтво, про Sound Art: «Незаперечною інтермедійна значущість здається передусім тоді, коли п'єсам притаманний технічний вимір, як от: запис на звукових доріжках, розташування замість інструменталістів гучномовців на сцені чи інших апаратів — видимих чи невидимих — як частини видобування звука»². Проте, справедливо вважає дослідниця, технічне визначення медіума надто вузьке, про що свідчать важливі для музики проблемні комплекси матеріальності звука, музичного перформансу, дискурси щодо системи нотації і теми письма-образності. «Якраз спостережуване напружене поле відносин між партитурою, видобуванням звука і відповідними умовами виконання виявляється плідним для медійного дослідження», — стверджує Ф. Віссман³. Літературні твори можуть слугувати для цієї проблематики музики мисленневою сценою її тлумачення. Літературознавство, своєю чергою, формулює основні засади інтермедійної теорії, створюючи цим основу і для музикознавчих досліджень.

У теорії інтермедіальності йдеться про «диференційну форму проміжного» (Й. Пех), про надлишок значень, який вказує за межі окремого акустичного чи оптичного медіума, про динаміку, притаманну таким феноменам. У зв'язку з кореляцією медіа наголошують на «концептуальній взаємодії», яка означає, що інтермедійний твір є більш аніж сума його складових. Юрген Мюллер (Jürgen E. Müller) уточнює, що в інтермедійний зв'язок медіум вступає тоді, «коли мультимедійне співіснування медійних цитат і елементів переводиться в концептуальну взаємодію, [естетичні] видозмінювання й відхилення якої відкривають нові виміри переживання й усвідомлення»⁴. Тому одним із центральних понять інтермедіальності є поняття «межі» і пов'язані з ним амбіційні програми її долання. «Передумовою такої дискусії є цільове визначення межі не тільки між різними медіа, а й часто також і між мистецькими дисциплінами»⁵. Однак суттєвою при цьому вважають відмінність корелюючих мистецтв і можливість спостерігати роздільну наявність щеплених медіа. «Інтермедійна дослідницька перспектива має бути спрямована на те, щоб у концептуальній взаємодії виокремити медійну різність щеплених знакових систем. Водночас завдяки цьому виявляється перформативний вимір інтермедіальності, який виражається у взаємозв'язку

¹ Schneeweiss F. Medialität und Musikopoetik. Grenzfälle der Sprache im Werk von Gert Jonke. Heidelberg : Universitätsverlag Winter, 2019. 426 S.

² Wißmann F. Intermedialität in der Musikforschung // Zwischen Transfer und Transformation. Horizonte der Rezeption von Musik / Hrsg. von M. Calella, B. Lessmann. Wien : Hollitzer Verlag, 2020. S. 240.

³ Там само.

⁴ Müller J. Intermedialität. Formen moderner Kommunikation. Münster : Nodus Publikationen, 1996. S. 127.

⁵ Wißmann F. Intermedialität in der Musikforschung // Zwischen Transfer und Transformation. Horizonte der Rezeption von Musik. Wien : Hollitzer Verlag, 2020. S. 241.

специфічно медійних умов утілення і можливостях “інсценування чужого медіума у творі” (В. Вольф)»¹, — наголошує літературознавець і культуролог У. Вірт. Натомість в актуальному інтермедійному дискурсі, як зазначає Ф. Віссман, ідеться не так про виявлення відмінностей між мистецтвами, як про «потенціали можливостей долання меж». «Інтермедійні перспективи ідентифікують не межі, а проникливість медійних рівнів. Саме в цьому полягає відмінність фокусу, проте не передумови огляду, бо йдеться, незалежно від якісного результату, про обмін різних медіа, медійних елементів чи форм медійної нарації. Тому інтермедійні феномени характеризуються не наявністю різних дисциплін, а заміністю медійних рівнів»². Позаяк генерування знання сьогодні відбувається під знаком медієзнавства, то й дослідницьким концептам слід виходити з того, що мистецтво цілісне і його треба сприймати інтермедійно.

Останнім часом важливий напрям інтермедійних досліджень становить ювілейна культура і тісно пов'язана з нею культура пригадування. Мелані Унзельд (Melanie Unseld), дослідниця музичної біографії та проблемного комплексу «музика і пам'ять», називає річниці «вузлами в наших хустинках минулого» і міркує про те, як впливають ювілейні роки на культуру пригадування, і чи справді колективні спогади сприяють самоутвердженню, чи, можливо, особливо з погляду медійного супроводу, їх можна сприймати як своєрідну платформу для «пригадування без пам'яті»³. Спираючись на метафору вузла, музикознавиця формулює основний конфлікт ювілейної культури: з одного боку, фіксованість, зосереджена в ювілейній даті, а з іншого — потреба в легкості як мисленнєвій гнучкості. Щодо композитора Людвіґа ван Бетховена, М. Унзельд констатує тривалу «екстремальну героїзацію» митця, «музеїзацію ХІХ століття і його мистецького образу»⁴. Тому в ювілейний, 2020 рік Бетховена рецепція його творчості була помітно скерована на «пригадування-осмислення». Виходячи з розуміння «місць пригадування» як конденсованої історії, у якій відчутні розриви, окреслені ідентичності, розглядаються й набувають вияву ключові питання, «Людвіґ ван Бетховен» теж осмислюється як «місце пригадування». «Звичайно, він історична особа і композитор, який написав багато творів. Проте з його іменем пов'язані понад це різні уявлення, ідентичнісні пропозиції і наративи, вони просто переплетенні з ним і дієві. Будь-який час, будь-яке покоління формує такі місця пригадування по-новому: наратив про Бетховена як героя став сильним, коли високої кон'юнктури набули мілітаризм і націоналізм, наратив про “революціонера” набув сили переконання в той момент, коли ним можна було аргументувати проти аристократії, проти Наполеона або, пізніше, проти буржуазності: близько 1800 року так само, як і в поколінні 68-го... Якщо розглядати культуру пригадування щодо Бетховена в історичному зрізі, стане зрозуміло, що у зв'язку з його іменем обговорювалися центральні історичні, суспільні та ідентичнісно-політичні питання: митець як геній, автономія суб'єкта, ідеї нації, Європа чи взагалі глобальність. Кожен час віддзеркалює, у цьому смислі, свої ідеї в музиці й особі Бетховена», — зазначають Ю. Акерман (Julia Ackermann) і М. Унзельд,

¹ Wirth U. Intermedialität // Handbuch Literaturwissenschaft : in 3 Bde. Band 1 : Gegenstände und Grundbegriffe / Hrsg. von T. Anz. Stuttgart, Weimar : J. B. Metzler, 2007. S. 257.

² Wißmann F. Intermedialität in der Musikforschung // Zwischen Transfer und Transformation. Horizonte der Rezeption von Musik / Hrsg. von M. Calella, B. Lessmann. Wien : Hollitzer Verlag, 2020. S. 241–242.

³ Unseld M. Alle (Mozart-)Jahre wieder? Gedanken über das Gedenken // Mozart im Blick: Inszenierungen, Bilder und Diskurse / Hrsg. von A. Kreuziger-Herr. Weimar, Wien : Böhlau Verlag, 2007. S. 33.

⁴ Там само. С. 36.

редакторки видання «Пригадати Бетховена. Ан-дер-Він-театр як місце пригадування»¹. Художня література про Бетховена, як важливий засіб пригадування й осмислення його творчості, відіграє важливу наративну роль у поглибленні та специфікації проблемних комплексів, пов'язаних із видатним митцем.

Тілесність музики. У цьому аспекті особливу увагу привертає інтермедійний концепт «виконання» музики в літературному тексті, який ґрунтується на поняттях «постановка», «інсценування», «тілесність». У центрі такого розгляду перебуває «тіло», зрозуміле як потенційне джерело автентичності. «Тим самим увиразнюється “подвійна організація людського тіла” між культурною і соціальною конструкцією семіотичного тіла як декодувального “тексту”, з одного боку, і неоманної індивідуальності феноменального тіла, з іншого, тож ідеться саме про цю полярність референційних і перформативних валентностей, які відповідають за специфічний досвід театрального», — уточнює Ф. Шнеєвайс². Музика розглядається як культурна практика. Традиційне розуміння виконання як репрезентації зміщується до його розуміння, запозиченого з театрознавства. Тілесний вимір музики відіграє в цьому особливу роль. Звернувшись до театру, австрійський письменник Герт Йонке (Gert Jonke, 1946–2009) зацікавився саме таким соматичним виміром конструювання значення музики в тексті, що виражає передусім перформативність його літературної мови.

«Мовний музикант» (Гюнтер Бламбергер / Günter Blumberger), Г. Йонке майстерно маніфестує у своїх творах акустичний вимір мови. Його стиль характеризується тим, що музичні відчуття і досвід відтворені в неповторних образах і звуках. «Музиці у творчості Герта Йонке, безперечно, належить визначна роль. Бо звукове мистецтво слугує Йонке не тільки невичерпним джерелом інспірації для його тем, матеріалу і фігур, а й передусім вирішальною інстанцією для опрацювання поетологічних проблемних полів», — зазначає Ф. Шнеєвайс³. Особливо в композиторському портреті «Голова Георга Фрідріха Генделя» («Der Kopf des Georg Friedrich Händel», 1988), п'єсі «Ніжна лють, або Оператор слуху» («Sanftwut oder Der Ohrenmaschinist», 1990) про Людвіга ван Бетховена і в «Хоровій фантазії» («Chorphantasie»), театральна прем'єра якої відбулася 2003 року, музика фігурує як мистецтво, на яке покликається текст, поетологічно зумовлений нею. Тут ідеться про досягнення і здатність поетичної мови налагоджувати зв'язки з музичною сферою і утворювати вражаючі відповідності. У цьому аспекті, твори Г. Йонке — важлива складова ювілейної програми «пригадування-осмислення» творчості Бетховена.

Про роль тіла музики і в музиці писав зокрема французький філософ Ролан Барт (Roland Barthes), вказавши тим самим, як зауважує музикознавець Мартін Гек (Martin Geck), на особливий виражальний рівень, якого ще не виділяли до нього. Він запропонував поняття геноспіву, тілесної мови музики, перспективне для ословлення музичного досвіду і в літературознавстві, і в музикознавстві⁴. Аналізуючи творчість

¹ Beethoven. An. Denken: Das Theater an dem Wien als Erinnerungsort / Hrsg. von J. Ackermann, M. Unseld. Wien : Böhlau, 2020. S. 16.

² Schneeweiss F. Medialität und Musikopoetik. Grenzfälle der Sprache im Werk von Gert Jonke. Heidelberg : Universitätsverlag Winter, 2019. S. 117.

³ Там само. С. 11.

⁴ Geck M. Roland Barthes: Rasch // Musik und kulturelle Identität : in 3 Bdn. Bd. 2: Symposien B / Hrsg. von D. Altenburg, R. Bayreuther. Kassel ; Basel ; London ; New York, Praha : Bärenreiter, 2012. S. 449.

Бетховена в есе «Musica Practica» (1970), мислитель розглядає її як «могутній паросток розладу в цивілізації», складові якого він поєднував у собі, окреслюючи водночас шляхи його подолання¹. За Р. Бартом, німецький митець належав до тих, хто шукає «свою правду»; ці пошуки потрібно сприймати як організаційний принцип, послання, яке, незалежно від певних варіантів, прочитується загалом або «читабельність якого впливає зі своєїрідної тотальності митця: його кар'єра, його любовні стосунки, його ідеї, його характер і його висловлювання стали ознаками смислу»². Його «біоміфологію» становлять належність до роду титанів і фатальні страждання («глухота того, хто творив для насолоди наших вух»³). Визначальними ознаками його музики філософ називає загострення контрастів інтенсивності, узагальнене до символу неспокою виявлення мелодії, енергійну надмірність ударів, досвід межі, виділення музичних химер. «Тож цей романтичний образ (смысл якого врешті є певним дискордом) продукує розлад у виконанні: аматор не може опанувати музики Бетховена, і то не так через технічні труднощі, як значно більше через неспроможність коду тодішньої *Musica practica*; у цьому коді був фантазмагоричний (тобто тілесний) образ, який спрямовував виконавця, образ співу (який “прокручуєш” внутрішньо); з Бетховеном порив до наслідування став оркестровим <...> як наслідок, він ухиляється від фетишизму одного єдиного елемента (голосу чи ритму): тіло хоче бути тотальним <...> виконувати Бетховена означає проєктувати себе в диригента»⁴. Р. Барт пояснює це тим, що в музиці Бетховена є щось «нечутне» — «другий Бетховен». Саме глухість митця вказує на «недолік, у якому гніздиться будь-яке значення»: «Вона апелює не до абстрактної чи внутрішньої музики, а до такої, яка, так би мовити, оснащена чуттєво сприйнятним осяжним, осяжним як чуттєвим сприйняттям»⁵. Тож «цього Бетховена», вважає філософ, можна зрозуміти не шляхом виконання чи слухання, а тільки завдяки лектурі, перемістивши себе у стан перформатора, здатного перегруповувати, переставляти, комбінувати, зчіплювати. Тож і Г. Йонке, подібно до розмислів Р. Барта, «читає» Бетховена, залучаючи його музику «в незнайому практику».

Інтермедіальність театральної сонати Герта Йонке. Одним із мотивів драматичних творів Г. Йонке є мотив голови, що асоціюється зі сценою, на якій майже синхронно розгортаються думки і звуки. Звуки перебувають тільки у сфері надуманого — тобто в голові (а значить, на сцені). Головні персонажі театральної сонати «Ніжна лють, або Оператор слуху» — Людвіг ван Бетховен і його помічник Антон Шиндлер (Anton Felix Schindler), у двох сценах з'являється також художник Фердинанд Вальдмюллер (Ferdinand Georg Waldmüller), який саме завершує портрет митця. Ідеться про важливий період творчості композитора — 1817–1819 роки, коли він komponував об'ємну і технічно складну Велику сонату для гамерклавіра оп. 106. На той час композитор уже майже втратив слух і слухових трубок чи інших слухових апаратів було недостатньо, щоб компенсувати вади важливого органу чуття. Митець був акустично відмежований від світу і не міг порівняти своєї сонати з власним звуковим уявленням, щоб відповідно виконати її на роялі. Тож йому залишився радикальний

¹ Barthes R. *Musica practica* // Barthes R. *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*. Kritische Essays III. Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1990. S. 265.

² Там само. С. 266.

³ Там само.

⁴ Там само. С. 266–267.

⁵ Там само. С. 267.

метод — озвучити сонату зі своєї голови, перетворившись на резонатор. Запропоноване в Г. Йонке поетичне рішення щодо історичного Бетховена було недоступне — композитор переживав глибоку екзистенційну кризу. Письменник звертається також до унікального в історії музики способу спілкування — конверзаційних зошитів, якими митець змушений був послуговуватись для порозуміння з людьми. З медійного погляду, це надає можливість Г. Йонке безмежно фантазувати щодо незафіксованих письмово висловлювань Бетховена в асиметричних записах зошитів, тоді як репліки секретаря Шиндлера і художника Вальдмюллера слугують для документації спілкування. Як показано у драмі, це спілкування залежить від різних посередницьких допоміжних засобів: усна мова замінена записами, використання слухових механізмів має надолужити втрати слуху, помічник Шиндлер транслює інформацію і втручається у процес транслювання.

Перед майже глухим Бетховеном постає проблема презентації своєї новаторської сонати музичній спільноті. У дослідницькій літературі відзначають складність і своєрідність цього музичного твору, зокрема його потужне розширення у велетенські зв'язки, мотивно-тематичне поєднання матеріалу, що вимагало від виконавців особливої майстерності й інтерпретаторських умінь, а від слухачів — готовності до сприйняття ні з чим не зіставної «абсолютної музики». Характеризуючи фортепіанну музику Бетховена, Ю. Уде зазначає: «Виклик <...> полягає в піаністській діалектиці, якої тут вимагає Бетховен: з одного боку, виконавець має мобілізувати всі свої віртуозні сили, тобто діяти повністю назовні, водночас він має також відчужитися, овнутрішнитися, щоб віддати належне духовному образу твору»¹. Драматичний конфлікт пов'язаний з несприйняттям Шиндлером нового твору Бетховена. Помічник усіляко намагається завадити втіленню намірів композитора. Паралельно відтворюється процес впливу на твір поступової зміни сприйняття і стану Бетховена: «тоді як митець усе більше стає здатним “дематеріалізувати” свою музику, виконуючи її — як “машиніст вух” — не на фортепіано, а випускаючи її зі своїх вух, він сам стає тілесною частиною своєї музики»². У тексті це витікання з вух більше не чутої музики виражається за допомогою електронного рояля. Його роль Моніка Майстер (Monika Meister) визначає так: «Тож цей інструмент є інструментом у справжньому сенсі цього слова, він уможливорює сценічне увиразнення / візуалізацію закритої в голові музики композитора. Тут зовсім не викликається враження метафоричної надінтерпретації музичної машини, натомість ідеться наче про ремісничий реквізит, за допомогою якого водночас реалізується нематеріальний уявний простір»³. В інтерв'ю з Петером Ціммерманом (Frank Peter Zimmermann) Г. Йонке називає серед дійових осіб також фортепіанну сонату: «...композитор перетворюється на неї, на музичну істоту, яка існує з гармонійного коловороту, вливаючись у саму себе. Вона має двійника, ще одну важливу дійову особу на сцені, а саме — цифровий рояль, який виконує цю сонату. Театральна п'єса на завершення стає мішаною формою з вечора фортепіанної музики і драматургії»⁴. Біографічний рівень драматичного тексту і рівень побудови сонати,

¹ Uhde J. Beethovens Klaviermusik : in 3 Bdn. Bd. 3 : Sonaten 16–32. Stuttgart : Reclam, 1974. S. 385.

² Corrêa M. Musikalische Formgebung in Gert Jonkes Werk. Wien : Praesens, 2008. S. 80.

³ Meister M. Die RaumZeit des Theaters // Die Aufhebung der Schwerkraft. Zu Gert Jonkes Poesie / Hrsg. von Klaus Amann. Wien : Sonderzahl, 1998. S. 122.

⁴ Zimmermann P. Daß man verrückt wird. Der Schriftsteller Gert Jonke im Gespräch // Die Presse. 1990. Spectrum vom VII 1. / 2. 9.

представлені тут, подібні до композиторських спроб Бетховена, завдяки його коментарям і щоденниковим записам, поєднаним інтертекстурою сонати для гаммерклавіра. З погляду інтертекстуальності, драматичний текст зітканий із цитат, узятих із листування Бетховена, а також з конверсаційних зошитів, що суттєво посилює біографічний контекст розповіді й відповідно наголошує на біографічному огляді сонати. У монологах Бетховена важливу роль відіграють роздуми про глухоту, тим самим змінене його світосприйняття, зосередження на самому собі і як наслідок «відчуження» музики, що Г. Йонке майстерно передає за допомогою синестезії. Важлива й естетична складова: перетворення постаті композитора на музичну форму, за Мариною Коррея (Marina Corrêa), навіть на «музичну форму п'єси»¹. Завдяки перформативності тексту, інсценуванню в ньому виконання сонати для гаммерклавіра і його осмисленню досягається неймовірна безпосередність тексту і його посиленний вплив на реципієнта.

Тож у драматичному тексті письменник інсценує уявлення нематеріального твору мистецтва. Цим пояснюється визначення жанру як «театральної сонати». Глухотою Бетховена зумовлено те, що комунікація в тексті відбувається письмово, тоді як усе, що звучить, голоси й музика, набуває амбівалентного статусу між зовнішнім і внутрішнім переживанням. Сам Бетховен наділений внутрішнім і зовнішнім голосами. «Інколи я можу сприймати свій власний голос у голові, бо він не завжди прив'язаний до власного слуху і, незалежно від барабаних перетинок та інших слухових органів, може знаходити шлях до мозку <...> Тож я більше не розумію світу навколо себе, а тільки себе самого, байдуже, чи я розмовляю з іншими, чи із самим собою. Проте трапляється й таке: те, що я кажу собі чи іншим, якоюсь внутрішньою стіною відлуння мого черепа відразу викидається з моєї голови, швидше, аніж я здатен це почути. Я думаю, можливо, й таке: те, що я саме сформулював і що так швидко й потужно виштовхується з лоба назовні, за межами моєї особи неминуче сприймається удвічі голосніше, аніж промовлене моїм голосом до цього»². Бетховен окреслює і зворотній процес, коли ледь промовлене його вустами повертається в його голову, не будучи почутим зовні, «натомість звучить усередині черепа так голосно, що годі зрозуміти бодай якесь власне слово, позаяк за чолом розгортається тільки невизначений гуркіт затинання»³. Його в такому стані, коли він не сприймає зовнішнього і не усвідомлює себе самого, осягає особливе знання, наслідком чого і є соната для гаммерклавіра. Цей твір композитор породив у своїй голові. «*(Певний час звучить тільки цифровий рояль, продовжуючи виконувати третю частину сонати для гаммерклавіра)*. <...> Проте так чітко і довершено красиво чи також ніжно люто, з такою ніжною люттю, скаженою м'якістю, незворушною шаленістю, скаженим спокоєм, лагідною шаленістю думки ще ніколи не могли звучати з мого чола назовні обличчя, усе моє тіло — велетенський резонатор такого досконалого інструмента, якого взагалі немає, уже не кажучи про те, що він міг би бути сконструйований»⁴. Співвідношення музики в голові й тієї, що звучить як супровід до його монологів, зіграної цифровим роялем, окреслене в ремарках, які повторюються: «*(Бетховен, зосередившись, сідає за рояль, і хоч він не торкається жодної клавіші, ніби з його голови чи тіла, із цифрового*

¹ Corrêa M. Musikalische Formgebung in Gert Jonkes Werk. Wien : Praesens, 2008. S. 87.

² Jonke G. Sanftwut oder Der Ohrenmaschinist. Eine Theatersonate. Salzburg ; Wien : Residenz Verlag, 1990. S. 36–37.

³ Там само. С. 37.

⁴ Там само. С. 48.

рояля, який тим часом перестав грати, знову звучить третя частина сонати для гаммерклавіра)»¹ або: «(Цифровий рояль продовжує грати сам, ніби звучить із бетховенської голови і тіла, із третьої частини сонати для гаммерклавіра)»². У такий спосіб за допомогою електронного музичного інструмента оприявнюється абсолютна музика, якою її уявляє композитор. Тим самим вона стає сприйнятною для публіки. У монолозі Бетховен стверджує, що голосно чує у своєму внутрішньому світі «внутрішніми вухами» не саму сонату, а «суму логарифмів усіх частот сонатних звуків»³. Оскільки його тіло стало «живим рухливим резонатором», він звучить із нього разом зі своєю сонатою і може чути себе і зсередини, і ззовні. «Я не тільки перетворився на живий рухливий музичний інструмент і весь мій корпус став велетенським вухом, я, власне, ще більшою мірою є рухливим тілом самої сонати, як таке, я сам продукую себе як свій власний органічний перебіг сонатної музики акустично, а також водночас чую; я тілесно існуюча музична істота, яка вільно рухається кімнатою як видиме звучне сонатне життя або також сидить на якомусь чи саме на цьому кріслі, залежно від того, як мені саме підходить, я став живим рухливим, самостійно продукуючим звуки за допомогою її звуково-витканого коловороту, кантилено-інтелігентним гармонійним існуванням остаточно пробудженого звучного індивідуума своєї сонати <...> Усе музичне життя, яке розгортається в мені, переоформлює себе, не тільки, наче я сам раптом став цим розгорнутим у мені шматком музики, який через мене чи я через нього правдиво зображується, і моя нова соната таким чином в усьому відповідає мені»⁴. У такий спосіб Г. Йонке наголошує на тілесному аспекті музики Бетховена, подібно, як про це у своєму есе говорить Ролан Барт, і виконує роль «перформатора», який осмислює своєрідність сонати і тому «читає» її як суттєво зумовлену глухістю композитора.

Цікаво, що як медіа продукування музики в драмі Г. Йонке слугують не лише тіло і цифровий рояль. Бетховен замислюється над тим, що мають бути можливості без великих витрат енергії «делогарифмувати» сонату з його голови, його тіла, так щоб її стало чутно прихильникам музики в будь-якому просторі чи концертному залі: «Треба було б якось прикріпити відповідні резонатори на моїй голові, вочевидь, досить великі, потужні і сповнені достатньої сили транслявання, зрозуміло, з відповідних матеріалів»⁵. Тут мовиться про «ще більші рупори, аніж мої труби слухового апарата» і «непомітні підсилювачі резонаторів»⁶. Натомість для посилення звучного виміру тексту письменник послуговується синестезійним сприйняттям, поєднуючи знайоме читачеві звучання сонати для гаммерклавіра з її візуалізацією, що помітно вплине на поетичну мову твору. Так, спостерігаючи затемнення сонця, Бетховен промовляє: «Кожна людина хоче належати своєму світлу»⁷. У світлі митець відкриває приховану синестезію: «Кожна людина хоче належати своєму світлу, також могли відчувати себе належною — я ж хочу навчитися світло також чути»⁸. Ф. Шнеєвайс

¹ Jonke G. Sanftwut oder Der Ohrenmaschinist. Eine Theaterersonate. Salzburg ; Wien, 1990. С. 49.

² Там само. С. 59.

³ Там само. С. 58.

⁴ Там само. С. 59.

⁵ Там само. С. 60.

⁶ Там само. С. 60–61.

⁷ Там само. С. 8.

⁸ Там само. С. 9.

вказує в цьому контексті на «філософсько-просвітницьке озвучення прагнення до світла», виражене дієсловом «належати» (*gehören*) у значенні здійсненого освоєння світу через сприйняття, прикметником «належний» (*gehörig*) як тісного зв'язку зі світом і врешті дієсловом «чути» (*hören*) як складової всеосяжних можливостей сприйняття. «Оглухлий Бетховен послуговується тут певною мірою суто мовно-іманентною можливістю відновити свою “належність” до світу, яка перебуває під загрозою, конструюючи із “належати” “слухати” (і навпаки)», — підсумовує дослідник¹. Врешті феномени звуку і світла поєднуються у складну синестезійну систему: «Для мене, можливо, це було б вирішенням: чути надалі не в чи через повітря, щоб сприймати за його допомогою вібрації та рухи звуків, що для мене з втратою слуху стало майже неможливим, натомість відтепер чутливіше дослухатися до світла, щоб за його допомогою сприйняти рухи звуку, які плывуть на хвилях світла всередину обличчя, співи повітря, які несе світлове проміння, почуті, бо піймані моїми поглядами»². Нематеріальний твір мистецтва полягає у взаємній метаморфозі звуку й образу в процесі імагінації: «Ідеться про музику, яка навряд чи більше складається зі звуків, бо значно більше Ви змогли опрацювати в ній у найвищому музичному формально довершеному вигляді різні градації мовчання і тиші, майже так, ніби Вам більше не треба жодних звуків, щоб творити музику», — захоплено і дещо скептично говорить про нову музику Шиндлер³. Тож виконавська ідея сонати, яку виношує в собі Бетховен, полягає в тому, що він просто сяде на подіумі в крісло, без інструмента чи поряд з ним, і соната звучатиме перед слухачами з нього самого: «просто так, якою вона є насправді і яким є я: повністю незалежний, самостійний, рухливий, що існує тільки у своєму звуковому організмі-кругообігу-гармоній, винятково звуковий, усім негодам і кліматичним умовам відпорний живий організм зі звуків цього мого гамерклавірного-сонатного-тіла»⁴. При цьому, уявляє собі Бетховен, глядачі в залі не помічатимуть його постаті, бо він розчиниться у «світлових танцях» і «сприйняттях-тіней-гармоній» звукових відчуттів і «кантиленів нервів» оповідно-мелодійних «органів-акордних-щеплень акустичної анатомії моєї сонатної форми, що озвучує моє тіло»⁵. Таке фантастичне перетворення композитора на самостійну акустичну систему, звукове тіло з чистих вібрацій, яке залишається недоторканим щодо зовнішніх впливів і виражає тільки саме себе, є, за визначенням Ф. Шнеєвайса, останньою консеквентністю, яка впливає із глухоти протагоніста і футуристичної концепції сонати для гамерклавіра. Розчинившись у своєму радикальному образі, Бетховен Г. Йонке ще радикальніше, ніж капелмейстер Йоганнес Крайслер, утілює «тілесну фігурацію абсолютної музики»⁶.

Отже, не маючи змоги протистояти глухоті за допомогою спеціальних приладів, композитор вдається до заміни втраченої акустичної здатності сприйняття «перцепцією оптичних феноменів»⁷. Перетворившись на свій твір, ставши самостійною музичною

¹ Schneeweiss F. Medialität und Musikopoetik. Grenzfälle der Sprache im Werk von Gert Jonke. Heidelberg : Universitätsverlag Winter, 2019. S. 318.

² Jonke G. Sanftwut oder Der Ohrenmaschinist. Eine Theater-sonate. Salzburg ; Wien, 1990. S. 13.

³ Там само. С. 82.

⁴ Там само. С. 89.

⁵ Там само. С. 89.

⁶ Schneeweiss F. Medialität und Musikopoetik. Grenzfälle der Sprache im Werk von Gert Jonke. Heidelberg : Universitätsverlag Winter, 2019. S. 316.

⁷ Там само. С. 318.

істотою, Бетховен перестає бути залежним від суспільних, технічних чи медійних посередницьких допоміжних засобів. Абсолютна музика сонати, яку втілює композитор, виражає його поетологію, орієнтовану на музично-естетичну парадигму неміметичного мистецтва. Г. Йонке, вочевидь, покликається при цьому на збережені висловлювання Бетховена про те, що той, пишучи музику, бачив перед очима цілісний інструментальний твір і проєктував у голові всі голоси водночас¹. Із цього погляду, звукове мистецтво для письменника у продукційно- й рецептивно-естетичному аспектах є стосовно літератури привілейованим. «Відповідно, за доволі сугестивним тлумаченням, такий “не лінійний, а швидше точковий чи ще точніше вертикальний звуковий образ” <...> як “процес, який відбувається майже позасвідомо”, тепер має бути тільки перенесений у плинному русі горизонтально на нотний папір»². «Застиглий час», як його називає Г. Йонке, як «вертикальний звуковий образ», про що постійно в драмі говорить Бетховен («наче я чую перший акорд водночас з останнім»³), зумовлений прагненням на одному диханні записати імагінований твір як цілість. Це означає також і безперешкодну передачу такого твору з голови до голови, без жодних медійних операцій між ними. Зображуване і зображення збігаються, і в цьому досконалому збігові композитор знаходить відповідну форму свого існування. Ідеальна музика повністю відмовляється від інструмента, гамерклавіра. Звуки хоч і сприймаються тілесно, проте не прив'язані до жодних об'єктів. Так виражається концепція «нематеріального музичного твору», який попри це видається чутним завдяки особливим стратегіям тексту і звукам цифрового рояля.

Представляючи фугу сонати, Г. Йонке працює з контрастом світла і темряви. «Проте зі зростаючою інтенсивністю подвійної фуги все світло, яке зникло в композиторі чи разом із ним, знову якимось проступає із цифрового рояля чи ще звідкись, доки щонайпізніше в завершальному акорді все не поринає у прямо-таки зболювальну-очі світлість»⁴. Саме на цьому метафоричному рівні ідеальний зміст бетховенського опусу 106 кореспондує з театральною сонатою Г. Йонке. Ідеться про полярність «світла — темряви» сонати, яка музикологічно ґрунтується на особливому гармонічному напруженому відношенні між *сі-бемоль мажором* і «темною тональністю» *сі мінор*. Із цього погляду, для історії рецепції, за Ф. Шнеєвайсом, не менш важливим є топос «титанічної боротьби матерії і духу, а також дематеріалізована трансцендентність “музики майбутнього” Бетховена як її наслідок у сонаті для гамерклавіра і Діабеллі-варіаціях»⁵. Утілений у протагоністі мистецький ідеал «безпосередньої артикуляції» музичного твору письменник ґрунтує, з одного боку, на посередництві і на технічному використанні цифрового рояля, а з іншого, — прагне обіграти цей технічний момент, використовуючи поетичні стратегії, які викликають враження музичної мови. Влучно характеризує мову Г. Йонке австрійська письменниця Ельфріда Єлінек (Elfriede Jelinek): «Від речень Йонке годі ухилитись, бо вони самі є

¹ Див.: Beethoven L. van. Briefwechsel. Gesamtausgabe : in 3 Bdn. Bd. 3 : 1814–1816. München : G. Henle, 1996. 368 S.

² Schneeweiss F. Medialität und Musikopoetik. Grenzfälle der Sprache im Werk von Gert Jonke. Heidelberg : Universitätsverlag Winter, 2019. S. 326.

³ Jonke G. Sanftwut oder Der Ohrenmaschinist. Eine Theatersonate. Salzburg, Wien, 1990. S. 48.

⁴ Там само. С. 91–92.

⁵ Schneeweiss F. Medialität und Musikopoetik. Grenzfälle der Sprache im Werk von Gert Jonke. Heidelberg : Universitätsverlag Winter, 2019. S. 338.

ухиленням від смислу, навколо якого вони проте маніакально обертаються, щоб тільки знову уникнути його, щоб тільки якомога чіткіше увиразнити його, оточеного, який завжди, власне, є видимістю, інколи також тільки дуже світлим блиском. Вони тут ні про що не говорять, ці речення, і все ж у них багато роботи. Вони, наприклад, покликані виробляти далеке звучання. Фантастично справляючись із цим, автор постійно проявляє себе, і це відомо про нього, як музикант, як мовний композитор, який, наспівуючи, щоб прикрити страх перед порожнечою, тиняється в цьому текстовому просторі <...> Він хапає слово за потилицю, трясє ним, видає кілька слів, і ось уже з'являється нова тема, яку можна гнати перед собою в оберненні, ракохідно, в оберненні теми ракохідних»¹. Якщо послуговуватися провідним мотивом голови, то письменник створює такі складні комбінації слів, щоб у читача (а також в акторів і слухачів) голова йшла обертом і фабула сприймалася важко, оскільки вона слугує тут тільки своєрідним каркасом для «словесної акробатики» (Лео Трухлер / Leo Truchlar), за допомогою якої «машиніст вух» komponує свою вишукану гру.

Висновки. З інтермедійного погляду, літературний твір (згідно з намірами Бетховена щодо ідеального виконання) постає як концертна постановка, звучання якої передається цифровим роялем у відповідних місцях, у яких діалоги змінюються монологами протагоніста. Звуки сонати, відтворені електронним інструментом, перекладають імагіновану музику в голові Бетховена на акустично чутний матеріал, драматичний текст паралельно до цього інтерпретує п'єсу своїми засобами. У творі Г. Йонке мистецтво інтерпретації і транспонування музичного матеріалу відбувається в різних тональностях, звукових нюансах, зміні темпу. Задумана в голові абстрактна соната впродовж її інсценування перетворюється на конкретний звуковий образ, утілюється в і через постаті Бетховена, щоб виобразити його музику. Відчутно, що Г. Йонке зважає на слуховий досвід реципієнтів і апелює до нього настроями, гармоніями, дисонансами і позначеннями темпу. Центральний у драмі концепт тіла як інтермедіума спирається на музикологічні міркування щодо впливу глухоти на пізню творчість Бетховена і суттєво пов'язаний із певними аспектами інтерпретації його пізніх творів (абсолютна музика, протистояння світла і темряви).

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Barthes R. *Musica practica* // Barthes R. *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III* / aus dem Französischen von Dieter Hornig. Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1990. S. 264–268.
2. Beethoven. *An. Denken. Das Theater an der Wien als Erinnerungsort* / Hrsg. von J. Ackermann, M. Unseld. Wien : Böhlau, 2020. 213 S.
3. Corrêa M. *Musikalische Formgebung in Gert Jonkes Werk*. Wien : Praesens Verlag, 2008. 212 S.
4. Geck M. Roland Barthes: Rasch // *Musik und kulturelle Identität : in 3 Bdn. Bd. 2: Symposien B* / Hrsg. von D. Altenburg und R. Bayreuther. Kassel ; Basel ; London ; New York ; Praha : Bärenreiter, 2012. S. 448–451.
5. *Handbuch Literatur & Musik* / Hrsg. von Nicola Gess, Alexander Honold. Berlin, Boston : Walter de Gruyter, 2017. 682 S.

¹ Jelinek E. Hier ist Dort. Ein paar Überlegungen zu Gert Jonke. URL: <https://www.elfriedejelinek.com/fjonke.htm> (accessed: 10.07.2021).

6. Jelinek E. Hier ist Dort. Ein paar Überlegungen zu Gert Jonke. URL: <https://www.elfriedejelinek.com/fjonke.htm> (accessed: 10.07.2021).
7. Jonke G. Sanftwut oder Der Ohrenmaschinist. Eine Theatersonate. Salzburg ; Wien : Residenz Verlag, 1990. 92 S.
8. Meister M. Die RaumZeit des Theaters // Die Aufhebung der Schwerkraft. Zu Gert Jonkes Poesie / Hrsg. von K. Amann. Wien : Sonderzahl, 1998. S. 111–125.
9. Müller J. Intermedialität. Formen moderner Kommunikation. Münster : Nodus Publikationen, 1996. 336 S.
10. Schneeweiss F. Medialität und Musikpoetik. Grenzfälle der Sprache im Werk von Gert Jonke. Heidelberg : Universitätsverlag Winter, 2019. 426 S.
11. Uhde J. Beethovens Klaviermusik : in 3 Bdn. Bd. 3 : Sonaten 16–32. Stuttgart : Reclam, 1974. 631 S.
12. Unseld M. Alle (Mozart-)Jahre wieder? Gedanken über das Gedenken // Mozart im Blick. Inszenierungen, Bilder und Diskurse / Hrsg. von A. Kreuziger-Herr. Weimar, Wien : Böhlau Verlag, 2007. S. 33–46.
13. Wirth U. Intermedialität // Handbuch Literaturwissenschaft : in 3 Bde. Band 1 : Gegenstände und Grundbegriffe / Hrsg. von T. Anz. Stuttgart ; Weimar : J. B. Metzler. S. 254–264.
14. Wißmann F. Intermedialität in der Musikforschung // Zwischen Transfer und Transformation. Horizonte der Rezeption von Musik / Hrsg. von M. Calella, B. Lessmann. Wien : Hollitzer Verlag, 2020. S. 239–263.
15. Zimmermann P. Daß man verrückt wird. Der Schriftsteller Gert Jonke im Gespräch // Die Presse. 1990. Spectrum vom VII 1. / 2. 9.
16. Zuber B. Intermedialität und Musik. Das Problem der ästhetischen Grenze // Theater ohne Grenzen. Festschrift für Hans-Peter Bayerdörfer zum 65. Geburtstag / Hrsg. von K. Keim, P. M. Boenisch, R. Braunmüller. München : Utz-Verlag, 2003. S. 236–241.

REFERENCES

1. Barthes, R. (1990). *Musica practica*. [Practical Music]. In: Barthes, R. *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III [The Obvious and the Obtuse Meaning]*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 264–268 [in German].
2. Ackermann, J., Unseld, M. (Hrsg.) (2020). *Beethoven. An. Denken [Beethoven. In Memory]*. Wien: Böhlau, 213 S. [in German].
3. Corrêa, M. (2008). *Musikalische Formgebung in Gert Jonkes Werk [Musical Form in Gert Jonke's Works]*. Wien: Praesens Verlag, 212 S. [in German].
4. Geck, M. (2012). Roland Barthes: Rasch [Roland Barthes: Rasch]. In: Altenburg, D., Bayreuther, R. (Hrsg.). *Musik und kulturelle Identität [Music and Cultural Identity]*. In 3 Vols. Vol. 2: *Symposien B*. Kassel, Basel, London, New York, Praha: Bärenreiter, S. 448–451 [in German].
5. Gess, N., Honold, A. (Hrsg.). (2017). *Handbuch Literatur & Musik [Manual on Literature: Music]*. Berlin, Boston: Walter de Gruyter, 682 S. [in German].
6. Jelinek, E. *Hier ist Dort. Ein paar Überlegungen zu Gert Jonke [Here is There. Some Thoughts on Gert Jonke]*. Available at: <https://www.elfriedejelinek.com/fjonke.htm> (accessed: 10.07.2021).
7. Jonke, G. (1990). *Sanftwut oder Der Ohrenmaschinist. Eine Theatersonate [Gentle Rage or the Ear Engineer. Theatre Sonata]*. Salzburg, Wien: Residenz Verlag, 92 S. [in German].
8. Meister, M. (1998). Die RaumZeit des Theaters [Spacetime of Theatre]. In: Amann, K. (ed.) *Die Aufhebung der Schwerkraft. Zu Gert Jonkes Poesie [Eliminating Gravity. On Gert Jonke's Poetry]*. Wien: Sonderzahl, S. 111–125 [in German].

9. Müller, J. (1996) *Intermedialität. Formen moderner Kommunikation [Intermediality. Forms of Modern Communication]*. Münster: Nodus Publikationen, 336 S. [in German].
10. Schneeweiss, F. (2019). *Medialität und Musikopoetik. Grenzfälle der Sprache im Werk von Gert Jonke [Mediality and Musicopoetics]*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 426 S. [in German].
11. Uhde, J. (1974). *Beethovens Klaviermusik [Beethoven's piano music]*. In 3 Vols. Vol. 3: Sonatas 16–32]. Stuttgart: Reclam, 631 S. [in German].
12. Unseld, M. (2007). Alle (Mozart-)Jahre wieder? Gedanken über das Gedenken [Every (Mozart-)years again? Thoughts on remembrance]. In: Kreuziger-Herr, A. (ed.). *Mozart im Blick. Inszenierungen, Bilder und Diskurse [Mozart in view. Stagings, images and discourses]*. Weimar, Wien: Böhlau Verlag, S. 33–46 [in German].
13. Wirth, U. (2007). Intermedialität [Intermediality]. In: Anz, Th. (ed.) *Handbuch Literaturwissenschaft*. In 3 Vols. Vol. 1: *Gegenstände und Grundbegriffe [Manual on Literary Studies]*. Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler. S. 254–264 [in German].
14. Wißmann, F. (2020). Intermedialität in der Musikforschung [Intermediality in Music Studies]. In: Calella, M., Lessmann, B. (ed.). *Zwischen Transfer und Transformation. Horizonte der Rezeption von Musik [Between Transfer and Transformation. Horizons of the Reception of Music]*. Wien: Hollitzer Verlag, S. 239–263 [in German].
15. Zimmermann, P. (1990). Daß man verrückt wird. Der Schriftsteller Gert Jonke im Gespräch [Writer Gert Jonke in Conversation]. In: *Die Presse [The Press]*. Spectrum from VII 1 / 2. 9. [in German].
16. Zuber, B. (2003). Intermedialität und Musik. Das Problem der ästhetischen Grenze [Intermediality and Music. Problems of Aesthetic Limit]. In: Keim, K., Boenisch, P. M., Braunmüller, R. (ed.). *Theater ohne Grenzen. Festschrift für Hans-Peter Bayerdörfer zum 65. Geburtstag [Theatre without Limits]*. München: Utz-Verlag, S. 236–241 [in German].

SVITLANA MACENKA

Macenka, Svitlana — Doctor of Philology, Professor, Professor of the Department of German Philology of the Ivan Franko National University of Lviv (Lviv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-1373-2887>

svitlana.macenka@lnu.edu.ua

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2022.133.257294>

MUSIC IN THE HEAD: THE FIGURE OF LUDWIG VAN BEETHOVEN AS AN ACOUSTIC SYSTEM IN GERT JONKE'S “GENTLE RAGE OR THE EAR ENGINEER”

Relevance of the study. Intermedial studies are an important part of modern humanities requiring literary and music studies to reprofile and set new objectives. Literary studies occupy a principal place in developing theoretical frameworks and categories of intermediality, which, as relevant papers show, are widely used by music studies. Interdisciplinary studies are particularly promising in this respect as they not only promote a more profound look into problematic musical and literary complexes but also contribute to the self-establishment of both disciplines under new media conditions. Artistic literature serves as material for discovering musical and literary connections while relying on music studies achievements. The creativity of the Austrian writer Gert Jonke (1946–2009), in particular, offers narrative strategies and inter-artistic concepts through which the writer ensures the auditory dimension of a work of literature.

Research novelty lies in the specification of music and literary connections as a textual performance focusing on the embodiment of music.

Research objective is to identify the main trends in contemporary musical and literary intermedial studies and, within this framework, conduct an analysis of the theatre sonata *Gentle Rage or the Ear Engineer* (“Sanftwut oder Der Orenmaschinist”, 1990) by Gert Jonke, stressing upon the concept of the body as an intermedium.

Research methodology consists of a description of the underlying principles of mediality applied to the analysis of Gert Jonke’s drama.

Results and conclusions. During the 2020 Ludwig van Beethoven anniversary year, Gert Jonke’s theatre sonata *Gentle Rage or the Ear Engineer* became a particularly important element of remembering-understanding the artist’s creativity. The works of the Austrian writer are notable for their particular sonority. One of the central motives is that of a head which is associated with the stage where thoughts and sounds unfold practically at the same time. The presence of sounds belongs to the sphere of contrived — it exists in the head (consequently, on stage). From an intermedial perspective, the theatre sonata *Gentle Rage or the Ear Engineer* (according to Beethoven’s intentions of ideal performance) emerges as a concert in which the sounds are transmitted with the help of digital piano at the moments when the monologs of the protagonist change dialogues. The sounds of sonata rendered by the electronic instruments translate the imagined music in Beethoven’s head to acoustic material, while the dramatic text is simultaneously interpreting the play with its own means. The abstract sonata conceived in mind transforms into an actual acoustic image during its staging, embodied in and through the figure of Beethoven. It is apparent that Gert Jonke considers the auditory experience of recipients and appeals to it using specific moods, harmonies, dissonances, and tempo markings. The central concept of the body as an intermedium relies on musicological musings about the effect of deafness on Beethoven’s late creativity. It is closely connected to certain aspects of interpretation of his late works (absolute music, the opposition of light and darkness).

Keywords: intermediality, anniversary culture, body as a resonator, Ludwig van Beethoven’s creativity, Gert Jonke’s theatre sonata.

УДК 78.06:821(430)Гете

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2022.133.257296>

БЕНТЯ Ю. В.

Бентя Юлія Валентинівна — кандидат мистецтвознавства, науковий співробітник відділу театрознавства Інституту проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України (Київ, Україна), науковець-нерезидент Інституту гуманітарних досліджень / Institut für die Wissenschaften vom Menschen (Відень, Австрія).

ORCID ID: <http://orcid.org/0000-0003-1514-3859>

yuliabentia@gmail.com

© Бентя Ю. В., 2022

**ІНТЕРМЕДІАЛЬНИЙ ПОВОРОТ
У РОМАНІ ЙОГАННА ВОЛЬФГАНГА ФОН ГЕТЕ
«СТРАЖДАННЯ МОЛОДОГО ВЕРТЕРА»:
ВІД СЕНТИМЕНТАЛЬНОГО ЛІТЕРАТУРОЦЕНТРИЗМУ
ДО МУЗИКАЛІЗАЦІЇ ЛІТЕРАТУРИ**

Культурні процеси минулих століть проходили крізь етапи численних трансформацій. Дослідження причин і механізмів цих змін є одним із найважливіших завдань сучасної гуманітаристики, що уможливорює новий погляд на міцно усталені концепції, їх ревізію. Новітній дослідницький інструментарій, який беруть на озброєння автори сучасних інтермедіальних студій, скеровує до гнучкішого погляду на міжвидову мистецьку взаємодію та взаємовпливи, розкриває широке поле інтерпретацій конкретних мистецьких явищ. У статті розглянуто один із вершинних творів німецького сентименталізму — епістолярний роман Йоганна Вольфганга фон Гете «Страждання молодого Вертера» — та його засадниче значення в епохальному повороті від літературоцентричного сентименталізму, для якого принципово важливим був вплив літературної творчості на музичну, до романтичної доби, у яку можна спостерігати зворотній процес повсюдної музикалізації літератури. Наголошено особливу роль німецького сентименталістського мистецтва у формуванні багаторівневих інтермедіальних зв'язків між музичною й літературною сферами, які багато в чому визначили національну специфіку цього стильового напрямку. В епістолярному романі Й. В. Гете музика наявна на кількох смислових рівнях, згадки про спів або музикування впливають на розгортання сюжетної лінії, музика стає тим невидимим режисером, який конструює форму цілого літературного твору. Інтермедіальна взаємодія двох часових за своєю природою мистецтв править за посиленій каталізатор для «біографії почуттів» головного героя, яка також розгортається в часі і скеровує читацьку увагу на ірраціональну сферу. Взаємопроникнення літератури і музики стає інструментом для подолання застарілих мистецьких конвенцій і формування європейської літератури нового типу, у якій увага до чуттєвої сфери стає способом відображення новочасного життя як плинного, такого, що піддається постійним змінам.

Ключові слова: інтермедіальні студії, сентименталізм, епістолярний роман Йоганна Вольфганга фон Гете, Вертер.

Постановка проблеми. Публікація 1774 року епістолярного роману Йоганна Вольфганга фон Гете стала не лише видатним фактом біографії тоді ще зовсім молодого німецького генія. Відголоски цієї події можна було відчутися і протягом кількох наступних років, коли цей твір буквально перевернув світогляд сучасників, а також у наступні століття у численних мистецьких парафразах. Очевидно, що значення «Страждань молодого Вертера» виходить далеко за межі суто літературної сфери, тож і до його дослідження варто підходити з відповідним інструментарієм. Таким ключем може стати інтермедіальність: за її допомогою досліджуються процеси міжвидової взаємодії мистецтв як медіумів, які не конкурують одне з одним, не прагнуть до взаємних інтервенцій, а навпаки — підсилюють дію одне одного. Дослідження механізмів інтермедіальності уможливорює вихід за межі вузького фахового поля та означення загальнокультурного контексту доби, що є актуальним завданням сучасної гуманітарної науки.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Обговорення різних аспектів мистецької інтермедіальності та поява серії ґрунтовних публікацій на цю тему припадають на останню чверть ХХ та початок ХХІ століття. Передумови до їх написання створили праці науковців попередніх поколінь, які, зокрема, торкалися тих культурних трансформацій, що змінили розуміння природи часу і часових мистецтв у ХХ столітті. Серед українських мистецтвознавців особлива роль у розробці принципів інтермедіальності та обґрунтуванні поняття «метамистецтво» належить Світлані Маценці, авторці монографії «Партитура роману» (2014)¹. Наступна серйозна праця науковиці «Метамистецтво: словник досвіду термінотворення на межі літератури й музики»² (2017), з одного боку, є логічним продовженням попереднього дослідження, а з іншого боку, оформлена графічною серією «Музика» Олега Денисенка (1998) і є дивним жанровим гібридом, де нібито словникові статті набули цілком музичної форми справжнього художнього есею. Оскільки С. Маценка у цій праці спирається переважно на твори доби романтизму і подальших часів, видається слушним і плідним завданням розширити хронологію інтермедіальних досліджень і охопити останню чверть ХVІІІ століття, коли відбувся кардинальний поворот у взаємодії літературної і музичної сфер.

Мета статті — охарактеризувати механізми взаємодії літератури й музики в епістолярному романі Й. В. Гете «Страждання молодого Вертера» і засадничу роль цих механізмів у формуванні сентименталістського світогляду.

Виклад основного матеріалу. Неможливо уявити повноцінний культурний простір поза спілкуванням його дівців, і водночас будь-який діалог, зустріч із кимось іншим, з людиною з іншого середовища, становить загрозу відторгнення, нерозуміння, страху. Дилему безпеки *versus* довіри можна застосувати до мистецької сфери так само, як і до соціально-політичної. Чи готова фахова музикознавча спільнота прийняти той факт, що Юрій Андрухович, людина із письменницького середовища, з великою сміливістю і дотепністю залучає до своєї прози описи музичних подій і характеристики музичних творів?³ Чи цікаві нам кінострічки, інтрига яких тримається

¹ Маценка С. П. Партитура роману. Львів : ЛНУ ім. Івана Франка, 2014. 528 с.

² Маценка С. П. Метамистецтво: словник досвіду термінотворення на межі літератури й музики. Львів : Априорі, 2017. 120 с.

³ Численні музичні контексти письменник залучає не лише в найновішому романі «Радіо Ніч», а й у тих текстах романних й есеїстичних текстах, що давно стали, образно кажучи, частиною українського «суспільного надбання». Механізми осмислення цих контекстів пропонує Ю. І. Чекан. Див., зокрема, статтю: Чекан Ю. І. Звуковий ландшафт прози Андруховича: українська література без української музики? // Київське музикознавство. 2001. Вип. 6. С. 34–45.

на зашифрованих сюжетах живописних полотен, якщо ми самі є фаховими мистецтвознавцями? Чи відкриті ми до експериментів у сучасній опері, де сьогодні тріумфує есперанто нового мистецтва? Від відповідей на ці запитання насправді залежить світогляд епохи, готовність у різних субкультурних групах об'єднуватися і приймати безкінечний діапазон мистецьких форм, більше дослухатися і менше захищатися.

Демократизація, камернізація, поширення аматорських практик — усе це було властиво сентименталізму як стильовому напрямку майже цілого XVIII століття і початку XIX. Німецький музичний сентименталізм вирізнявся не лише своєю трагічною домінантою, «плачем і риданням», що накладалося на численні комплекси пригнобленої нації (красномовні свідчення цього — патріотичні есеї Йоганна Готфрида Гердера, для яких властивий перегрітий публіцистичний пафос). Німецька сентименталістська музика свідомо й добровільно зазнає літературних впливів. К. Ф. Е. Бах, виконуючи на клавирі власну фантазію, підтекстовує її монологом Гамлета. Риторична орієнтація німецької клавирної музики стає в опозицію до потужних впливів італійської барокової традиції, якій було майже неможливо опиратися через чітку позицію у цьому питанні прусського короля Фридриха II — сам пишучи музику, він вважав себе не німецьким, а італійським композитором. Німецька музика пройшла непростий шлях для того, щоб здобути право «говорити» німецькою мовою, і переважно це був шлях через переклади з англійської, а звідти ж прийшла до Німеччини і сентименталістська естетика.

На такому історичному тлі постає епістолярний роман про юнака Вертера, який, пишучи листи до товариша, реконструює в цих текстах закоханість на різних її етапах. Очевидно, що «документальна» природа цього роману дала Гете змогу замаскувати автобіографічні мотиви цього тексту (так само, як це на початку XX століття зробить Михайло Булгаков в автобіографічній повісті «Морфій», поданій у формі щоденника головного героя — прямий вплив роману Гете тут очевидний)¹. Послідовність докладно датованих листів складає плинний, а проте фрагментований наратив. Вертер докладно фіксує свій настрій, емоційні реакції на події, тож загалом оповідь розгортається за принципом циклічного музичного твору з контрастними зіставленнями, усередині частин якого також можливі раптові емоційні зрушення. І навпаки: сама тканина цього роману могла правити для сучасників письменника за один із можливих літературних перекладів музичних творів епохи — наприклад, клавирних імпровізацій К. Ф. Е. Баха під час тогочасних «квартирників», які могли тривати багато годин поспіль².

У «Стражданнях молодого Вертера» жодного разу не згадано про другого сина Й. С. Баха, який на той час уже залишив Берлін заради Гамбурга. У Вертера дещо інша локалізація — околиці Штутгарту і згадане в романі село Вальгайм (воно й нині існує), де протагоніст епістолярного роману полюбляє відпочивати. С. Маценка зазначає, що «[п]роцес звернення до теорії музики в літературі, а значить — до музикознавчої термінології, суттєво ініціювали самі письменники»³. Музика в романі наявна

¹ На таку думку наштовхує моновістава Юрія Радіонова «AMORphine» київського англомовного театру «ProEnglish Theatre» у постановці Ю. Радіонова та Алекса Боровенського, тож відсилаю до публікації: Бентя Ю. В. [AMORphine] // ГРА : III Всеукраїнський театральний фестиваль-премія : альманах. Київ : НСТДУ, 2021. С. 47–49.

² Спогади про один із таких вечорів залишив мандрівник Ч. Берні у праці «Сучасний стан музики», про що докладніше можна почитати у виданні: Материалы и документы по истории музыки. Т. 2 : XVIII век (Италия, Франция, Германия, Англия) / пер. с ит., фр., нем., и англ. под ред. М. В. Иванова-Борейского. Москва : ОГИЗ — Музгиз, 1934. С. 489–490.

³ Маценка С. П. Метамистецтво... С. 24.

в різних формах, але головне — вона стає інструментом трансформації та форми літературного твору загалом, і самого способу оповіді, у якій на рівних співіснують сформульована Гете філософська програма німецького культурного простору та майже не контрольована емоційна екстатичність. Музика, власне кажучи, «педалює» чуттєву сторону розщепленого сентименталістського світогляду¹, який у проєкції на життєву долю Вертера дістає в фіналі трагічну розв'язку.

У цьому контексті важливо й те, що йдеться саме про прозовий твір, а не віршовану поезію чи драму. Іntenції до оновлення літературної мови у композиторів-атоналістів спрацьовують рівно навпаки, історичний маятник хитнувся в інший бік. Естетичним ідеалом стає «пряме та відверте відтворення думок без будь-якої компіляції, без голих доповнень і порожніх повторень. <...> наслідуючи ритм вільної мови, музиці потрібно уподібнитися до прози. Вона має винятково слугувати виразності висловлювання. У цьому сенсі Арнольд Шенберґ розуміє шлях до свободи атональності як своєрідний процес уподібнення музики до свободи й виражальної здатності мови»².

Проте для роману важливий і третій мистецький складник — образотворчий. Вертер — художник, і то доволі еґоцентричний: всі три речення в подальшій цитаті починаються з «я». І водночас вже на самому початку роману виникає філософський мотив «біографії як мистецького твору»: «Я тут сам-самісінький і радію, що живу в цих краях, які й створені для таких душ, як моя. Я такий щасливий, мій друже, так безоглядно поринув у це спокійне буття, що навіть моє мистецтво страждає на цьому. Я тепер не міг би намалювати жодної рисочки, а проте ніколи не відчував себе більшим художником, як саме цієї хвилини»³. Життя як мистецтво, яке розгортається в часі — цілком сентименталістський мотив.

Згадки Вертера про фантазію і сердечність («палка, неземна фантазія мого серця») стають у романі важливими маркерами із звукового світу. Фантазія — один із найважливіших для композиторів-сентименталістів музичних жанрів, для якого однаково важливі «розхитана» композиційна конструкція і по-особливому «прожитий» спосіб виконання. Власне кажучи, у цьому літературному творі музика перемагає літературу на всіх фронтах. Протагоніст Гете відвертається від книжок, не хоче, щоб вони його «навертали, бадьорили, надихали». Відтепер цінність його існування переходить у нього самого, і «колисковий спів», якого він палко жадає, стає своєрідним способом для віднаходження втраченої цілісності власного «я».

Серце, як і музика, не підлягає людському контролю, емоційна щирість свідчить про шляхетність Вертера: «Як часто я намагаюсь заспокоїти свою збурену кров, бо такого мінливого, такого неспокійного серця, як моє, ти ще не бачив. Любий! Та й чи треба тобі це казати, коли ти сам так часто терпів від цього, спостерігаючи, як швидко я переходив від смутку до нестримних веселощів, від солодкої меланхолії до згубної пристрасті». Вертер красномовно ігнорує Зульцерову «Загальну теорію красних мистецтв», коли про неї згадує його товариш Ф. — і варто наголосити, що цю

¹ Про цю внутрішню розщепленість людини сентименталістського світогляду та її подальшу трансформацію у романтичну вимогу цілісної творчої особистості пише Андрій Зорін у праці: Зорін А. Л. Появление героя. Из истории русской эмоциональной культуры конца XVIII — начала XIX века. Москва : НЛЮ, 2016. 568 с.

² Маценка С. П. Метамистецтво... С. 43.

³ Тут і далі фрагменти з роману Йоганна Вольфганга фон Гете «Страждання молодого Вертера» цитовано за електронним джерелом: URL: <http://www.ukrcenter.com/Література/-Йоганн-Вольфганг-Гете/59586/Страждання-молодого-Вертера>, у якому відтворено текст видання: Гете Й. В. Твори / переклав С. Сакидон. Київ : Дніпро, 1982. 312 с. (Вершини світового письменства. Т. 41).

працю було написано у 1771–1774 роках, буквально перед тим як Гете писав історію свого Вертера (січень — березень 1774 року). Можна припустити, що у цій згадці приховано й загальнішу полеміку Гете з берлінською традицією, для якої вкрай важливою була схильність до різного штибу теоретизувань.

Навпаки, творчий процес потребує відпущених гальм та певною мірою невтручання у природний задум («...за якусь годинку побачив, що вийшов непоганий, цікавий малюнок, до якого я від себе не додав нічого сінько. Це зміцнило мій намір — у майбутньому триматися тільки натури. Лише вона одна безмежно багата, лише вона може створити великого митця»). Творчість — це довіра до власної природи, а відсутність жорстких рамок чи контролю над собою дарує простір для експерименту («...правила нищать справжнє почуття природи і правдивість її зображення!»).

Вертер — художник, проте він усвідомлює транзитність мистецтв і вагу мистецької позиції творчої особистості: «Все, що я недавно говорив про малярство, стосується, безумовно, й поезії. Треба тільки збагнути досконале й наважитись висловити його». Поміж іншого, у романі розкрито ідею мистецтва як наслідку страждань («...тепер я задоволений, щасливий, а тому з мене кепський оповідач») та до певної міри «програмування» фіналу роману.

«Локалізуючи» роман у німецькому поточному повсякденні, Гете вкладає у слова Шарлотти один із орієнтирів тогочасних літературних пошуків: «...найбільше подобається мені той автор, у якого я знаходжу мій світ, у якого все діється так, як навколо мене, і розповідь якого така сама цікава й зворушлива, як і моє домашнє життя, бо хоч воно й не райське, а проте загалом справляє мені невимовні радощі». Несамовито позитивну реакцію викликають у Вертера Шарлоттині зауваження щодо знаменитого сентиментального роману «Векфілдський священник» (1766), автор якого, ірландець Олівер Голдсміт, помер у квітні 1774 року, щойно Гете завершив свій роман.

Перша пряма згадка про музику також пов'язана із Шарлоттою: вона у своїй сільській оселі не лише має фортепіано, а й полюбляє грати на ньому («...я радо вам признаюся, що над усе люблю танці. Коли в мене голова чим-небудь заклопотана, я тільки забренькаю на своєму розладнаному фортепіано якийсь контрданс, і все знову гаразд»). Тут, як і в багатьох епізодах далі, бачимо ніби ненавмисну підміну: танець і музика, нагадуючи одне одного, стають ніби взаємозамінними. Ведучи читача далі, Гете вибудовує й іншу, значно складнішу, засадничу пару: музика і мова, музика мови, мова як музика. «Як я під час розмови милувався її чорними очима, як усією душею тягнувся до її знадлих уст і свіжого, квітучого личка, як поринув у чудесну музику її мови, іноді навіть не чуючи окремих слів! Ти легко можеш собі це уявити, бо знаєш мене. Словом, коли ми підїхали до будинку, де мав відбуватися бал, я вийшов з карети наче вві сні і так замріявся у вечірнім присмерку, що майже не чув музики, яка лунала зверху, з освітленої зали, нам назустріч», — музика мови заступає музику реальну і буквально, так само як сон стає бажанішим за дійсність.

Описана з прискіпливою сентименталістською докладністю сцена балу стає переломною в розгортанні сюжету. Вертер розчиняється у спогляданні Шарлотти, дзеркально проєктуючи власний стан напівсвідомого забуття на неї («...вона вся в танці, всім серцем, усією душею, рухи її тіла такі гармонійні, безтурботні, невимушені, ніби вона більше ні про що не думає, нічого не відчуває, — в такі хвилини вона напевне про все забуває»). Їх вальсування стає кульмінацією сцени, про що Вертер прямо зізнається своєму адресату: «Я просто нетямився. Тримати в обіймах наймилішу істоту, кружляти з нею в танці, мов вихор, що розмітає все навколо і...». Далі йде зізнання Лотти про заручини з Альбертом та раптова, символічна зміна погоди — «ударив грім, заглушивши музику».

Після зупинки музики (але не цілковитого зникнення — музика в різних формах ще нагадуватиме про себе) романна оповідь концентрується на різних аспектах тілесних контактів, через які Вертер робить спроби принаймні подумки повернутися на бал. Під час «гри в рахунки» Вертер дістає від Шарлотти два поличники (ляпаси), які сприймає з вдячністю. У сцені, де Шарлотта емоційно вигукує ім'я німецького поета-сентименталіста Кльопштока, їх сучасника, вони з Вертером обмінюються доторками.

До категорії позачасових геніїв, які заслуговують на те, щоб їх обожнювали, на думку Вертера, потрапляють лише Гомер та Оссіан (згодом «Оссіан витіснив з його серця Гомера», бо все змінюється). І в той самий час мотив старовини відлунює і в «чарівній силі старовинної музики», яку співає Лотта, акомпануючи собі на фортепіано, і яка щоразу зупиняє Вертера, коли він уже «ладен пустити собі кулю в лоб» — ще один, межовий крок у напрямку дослідження людської тілесності.

Протагоніст роману констатує своє внутрішнє розщеплення («Дивно, як свідомо, крок за кроком, я вплутувався в ці тенета! Як чітко бачив я своє становище, а проте поведився мов дитина»), доказом чого стає зафіксована у листах процесуальність і водночас ірраціональність його душевних трансформацій. Потребуючи симультанного бачення (і передбачення!) власної долі, Вертер розповідає нареченому Шарлотти Альберту історію дівчини, яка втопилася після того, як нею знехтував коханий. Цей «вставний» сюжет, «театр у театрі», згодом стає джерелом для «східних» версій сентиментального роману, дуже природно переходячи й у романтичну традицію¹.

Варто додати, що зіставлення хрестоматійних творів німецького, російського та українського сентименталізму — епістолярного роману «Страждання юного Вертера» Й. В. Гете з повістями «Бідна Ліза» Миколи Карамзіна (1792) та «Маруся» Григорія Квітки-Основ'яненка (1832)², незважаючи на їхню безперечну належність до одного стильового напрямку, демонструє суттєву відмінність у побудові сюжету і трактуванні персонажів. Навіть якщо вважати «Бідну Лізу» «Вертером навиворіт» (у гендерному й соціальному аспектах), це не надто скорочує уявну дистанцію між німецькою і російською версіями сентименталізму. Цю проблему вирішує «вставний» епізод про утопленницю, який читач сприймає зі слів Вертера: «...я нагадав йому про одну дівчину, яка недавно втопилася, і розповів її історію. Ця молода, мила істота виросла серед хатніх турбот, щоденної одноманітної роботи й не знала інших розваг, як, може, в неділю, вбравшись у трохи кращу одежину, зароблену важкою працею, піти з товаришками на прогулянку за місто або й потанцювати у великі свята, бо в будень їй тільки й залишалося, що якусь часинку погомоніти з сусідкою про чийсь сварку або плітку. І от у цій палкій натурі прокидаються, нарешті, глибокі жадання, що зростають під впливом чоловічих лестоців, давні розваги її вже не тішать, і нарешті вона зустрічає юнака, до якого її непереможно вабить невідоме досі почуття і на якого вона покладає всі свої надії. Вона забуває про все на світі, нічого не чує, нічого не бачить, нічого не відчуває, живе тільки ним, єдиним, лине душею до нього, єдиного. Не зіпсована порожніми втіхами нікчемного марнославства, вона тягнеться до своєї мети, хоче належати йому і в вічному єднанні з ним знайти все те щастя, якого їй бракувало, зазнати всіх тих радощів, до яких прагнула. Нові й нові обіцянки кохання, що зміцнюють її надії,

¹ Цьому сюжету було присвячено мою доповідь на тему «Чи були знайомі молодий Вертер, бідна Ліза і наша Маруся? Про деякі аспекти у перетинах національних версій сентименталізму» на III Міжнародній науковій конференції «Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології» (16–17.11.2021) в Інституті проблем сучасного мистецтва НАМУ.

² Карамзин Н. М. Бедная Лиза // Карамзин Н. М. Сочинения : в 2 т. Т. 1. Ленинград : Худ. лит., 1984. С. 605–621; Квітка-Основ'яненко Г. Ф. Маруся : повість. Харків : Рух, 1918. 70 с.

сміливі пестоці, які розпалюють її жагу, геть поїняли її душу, вона ходить, як очманіла, передчуваючи всі земні втіхи. Її напруження доходить краю. Нарешті вона розкриває обійми, сподіваючись на здійснення всіх своїх бажань, і... коханець покидає її... Заціпенівши від нестями, вона стоїть над безоднею. Навколо — пільма, ніякого просвітку, немає навіть натяку на якусь втіху, бо її покинув той, заради кого вона жила. Вона не бачить широкого світу, що лежить перед нею, не бачить тих, що могли б замінити її втрату, вона відчуває себе самотньою, всіма покинутою і, знецінена, загнана в безвихідь жахливим горем, на відчай душі кидається в безодню, щоб в обіймах смерті поховати всі свої муки. От бачиш, Альберте, це історія багатьох людей! І скажи тепер, чи це не те саме, що й хвороба? Природа не може знайти жодного виходу з заплутаного лабіринту суперечливих сил, і людина мусить померти. Горе тому, хто може на це дивитися байдуже й казати: «От дурна, хай би трохи почекала, час би загоїв рани, розпач минув би, і знайшовся б хтось інший, хто дав би їй втіху й розраду». Але це те саме, що сказати: «От дурний, помирає від гарячки, хай би трохи почекав, поки набрався б сили, поки життєві соки очистилися б, кров уляглася, і все вийшло б на краще, він жив би й досі»». Ніби підказуючи Альберту «правильну» інтерпретацію власної майбутньої загибелі, протагоніст епістолярного роману фактично докладно окреслює той сюжет, що ляже в основу «східних» версій західноєвропейського сентименталізму. Тож навіть підміна мотиву самогубства на смерть від хвороби у повісті Г. Квітки-Основ'яненка, як бачимо, має витоки у романі Гете, де Вертер фактично ототожнює душевний розпач із тілесною гарячкою.

Якщо зв'язок німецького, російського та українського сентименталізму «матеріалізований» у сюжетних запозиченнях та прямих контактах митців, то сам факт появи такого тексту, як «Страждання молодого Вертера», завдячує зокрема й бурхливим філософським дискусіям довкола теми самогубства в Англії середини XVIII століття. У 1756 році знаменитий шотландський філософ Дейвід Г'юм (нині, до слова, підданий на батьківщині жорсткій критиці через расистські висловлювання) видрукував том власних праць під назвою «П'ять дисертацій»¹. У четвертому з цих томів він обстоював моральне право людини на самогубство. Під загрозою судового переслідування видавець був змушений вилучити вже з готового накладу цю частину разом із наступною, у якій Г'юм докладно аналізував ідею вічного життя, та замінити їх на есей «Про стандарти смаку». Тож епістолярний роман «Страждання молодого Вертера» Гете, можна сказати, продовжив розмову на заборонену тему, переніс її в межі сентименталістської традиції з філософських обговорень у простір художньої творчості.

Важливий «український сюжет», що має безпосередній стосунок до сентименталістського напрямку — це знаменита легенда про самогубство класика української музики XVIII століття Максима Березовського. У нашому контексті важлива не так достовірність самого біографічного факту, як красномовний хронологічний збіг: смерть Березовського 1777 року потрапляє у хвилю «поствертерівських» суїцидів, які відбувалися в Європі після публікації роману 1774 року. Не менш важливо й те, що саме твори Максима Березовського (серед українських митців — лише його) є у складі української частини колекції Берлінської Академії співу. У 2001 році, спираючись на попередні розвідки і гіпотези музикознавиці Лариси Івченко, їх виявили Олена Корчова та Іванна Карабиць під час роботи над курсовим проектом, після чого Л. Івченко докладно описала та атрибутувала цю знахідку².

¹ Див. сучасне видання, що подає репринтну публікацію цього тексту: Hume D. Four Dissertations and Essays on Suicide and the Immortality of the Soul. St. Augustine's Press, 2001. 390 p.

² Івченко Л. В. Справа № 907 // Музика. 2001. № 4–5. С. 28–30; № 6. С. 29–30.

Повертаючись до тексту «Страждань юного Вертера», зазначимо, що подорож, яку Вертер проживає після заміжжя Шарлотти, пародіює подорож міфологічного культурного героя. Замість того, аби здобути нові знання і досвід та принести їх на те місце, звідки він поїхав, герой роману Гете лише втрачає. Посада при дворі закінчується відставкою, у мисливському будинку князя його пригнічує князеве оточення, та й сам князь, щиро кажучи, «обмежив себе банальною науковістю і втертою термінологією», «встрає з заяженими думками про мистецтво».

Змінилося все навкруги («Жодної ознаки того, що було, жодного тодішнього почуття в душі!»), і навіть те, що лишається незмінним, за нових обставин набуває нового сенсу — як наново пошитий «простенький синій фрак, що в ньому я вперше танцював з Лоттою» або проведена в іншому контексті музична тема. Розладнана реальність не перетворюється на гармонійну: Вертер прямує до Лотти, аби налаштувати її фортепіано, але натомість вимушений розповідати казки її молодшим братам і сестрам.

У раніше цитованій праці Світлана Маценка пише: «Визначальною властивістю роману, який тяжіє до музики, є його діалогізм, тобто загальне прагнення до цілісного, осмисленого, зрозумілого, “проговореного” буття, особливим явищем якого є музика. Багаторівневий діалог слова й музики (вербального й музичного текстів) в романі стає його “головною” подією як свідчення онтологічної потреби роману в “запитуванні” музики як ідеального нададресата чи контексту осмислювального діалогу, а також очікуванні “відповіді” для оприявлення складного процесу смислотворення і смислопокладання»¹.

Водночас цікаво відзначити, що Гете, не раз торкаючись тогочасної літератури й імен своїх сучасників-письменників, жодного разу не згадує жодного імені сучасного йому музиканта — ані виконавця, ані композитора. У «Стражданнях молодого Вертера» музика постає як глибинна, безособова, ірраціональна сила, вибудовуючи загальну фрагментарну конструкцію твору та його вузлові сцени. Музика, як і живопис, є явищами «природи», наслідками роботи людського серця. Контраданси, якими втішає себе Лотта в моменти поганого настрою, вальс, який підносить почуття Вертера, коліскова пісня, що переносить головного героя в реальність сну, забуття — тут стають знаками, «прапорцями», що свідчать про наявність музики в літературному творі та її «режисерську» роль у процесі його розгортання.

Можна цілком погодитися із С. Маценкою в тому, що «[б]езпосереднє апелювання до музичних творів та їхніх творців відбувається, зазвичай, на тлі тривалої музичної традиції, яка втілює конвенціональне знання про музику і сприяє осмисленню та ословленню певного музичного випадку»². З усіх німецьких музичних традицій Гете обирає анонімний пласт популярних танцювальних жанрів та адаптований до виконання у фортепіанному супроводі пісенний фольклор. Незважаючи на те, що Вертер сам багато малює, у романі так само не згадано жодного імені художника.

Отже, незважаючи на «режисуючу» роль музики у Гетевому «Стражданні молодого Вертера», у цьому видатному і в багатьох аспектах революційному німецькому сентиментальному романі продовжено лінію, яка визначає панівне місце літератури в «ансамблі мистецтв». Літературна мова може наслідувати музичну — і цей експеримент молодому німецькому класику цілком вдається. Але головна сила як метамедіума полягає у «здатності літератури до інтерпретації, критики, роздумів», тобто до філософського і загальнокультурного осмислення сучасної дійсності³. А «мисленнєвий

¹ Маценка С. П. Метамистецтво... С. 51.

² Там само. С. 53.

³ Там само. С. 64.

процес, який протікає на високому абстрактному рівні, прагне вилитися в конкретний, чуттєвий матеріал, зображення у живих вимірах»¹.

Висновки. Розгляд епістолярного роману Й. В. Гете «Страждання молодого Вертера» в аспекті інтермедіальних зв'язків наводить одразу на кілька думок. Перша — у цьому романі на декларативному рівні література зберігає свої позиції як уже цілком сформований суспільний інститут. Література, як і мистецтвознавство та філософія, тут не анонімні, а персоніфіковані. У такому підході відчутна спроба естетичної дискусії з безпосередніми сучасниками, проникнення у художній твір публіцистичного складника, який став потужною частиною есеїстичних проповідей Й. Г. Гердера кінця 1760-х. Натомість музика і живопис постають як форми реалізації «істинної», гранично чуттєвої людської природи, не зредукованої різними світськими конвенціями. Вертер малює, Шарлотта грає на фортепіано і співає, музикою пронизана сцена балу. Новомодне захоплення фольклором визначило анонімність музичних топосів у романі: це старовинні пісні, які лунають у супроводі фортепіано, а також популярні танці — у цьому також можна вбачати вплив Й. Г. Гердера.

Усю тканину роману пронизує і визначає музика як над-ідея: музика мови і музика романної драматургії з її уривчастою фрагментарністю та часовою плинністю. Присутність музики всередині оповіді унормовує її емоційну екзальтованість, непередбачуваний синтаксис. Згадки про спів або музикування впливають на розгортання сюжетної лінії, музика стає тим невидимим режисером, який конструює форму цілого літературного твору. Інтермедіальна взаємодія двох часових за своєю природою мистецтв править за посиленій каталізатор для «біографії почуттів» головного героя, яка також розгортається в часі і скеровує читацьку увагу на ірраціональну сферу. Взаємопроникнення літератури і музики стає інструментом для подолання застарілих мистецьких конвенцій і формування європейської літератури нового типу, у якій увага до чуттєвої сфери стає способом відображення новочасного життя як плинного, такого, що піддається постійним змінам.

Отже, головний висновок дослідження: «Страждання молодого Вертера» Й. В. Гете знаменує поворот від типової для сентименталістського стильового напрямку «літературизації» музики до зустрічних процесів, які у повну силу розкриваються вже в добу романтизму.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Бентя Ю. В. [AMORphine] // III Всеукраїнський театральний фестиваль-премії «ГРА» : альманах. Київ : НСТДУ, 2021. С. 47–49. URL: <https://nstdu.com.ua/festival/almanah-iii-vseukrayinskogo-teatralnogo-festivalyu-premiyi-gra/> (дата звернення: 24.04.2021).
2. Гете Й. В. Твори / пер. С. Сакидон. Київ : Дніпро, 1982. 312 с. (Вершини світового письменства. Т. 41). URL: <http://www.ukrcenter.com/Література/-Йоганн-Вольфганг-Гете/59586/Страждання-молодого-Вертера> (дата звернення: 10.03.2021).
3. Зорин А. Л. Появление героя. Из истории русской эмоциональной культуры конца XVIII — начала XIX века. Москва : НЛЮ, 2016. 568 с.
4. Івченко Л. В. Справа № 907 // Музика. 2001. № 4–5. С. 28–30; № 6. С. 29–30.
5. Карамзин Н. М. Бедная Лиза // Карамзин Н. М. Сочинения : в 2 т. Т. 1. Ленинград : Худ. лит., 1984. С. 605–621.
6. Квітка-Основ'яненко Г. Ф. Маруся : повість. Харків : Рух, 1918. 70 с.

¹ Маценка С. П. Метамистецтво... С. 92.

7. Материалы и документы по истории музыки. Т. 2 : XVIII век (Италия, Франция, Германия, Англия) / пер. с ит., фр., нем., англ. под ред. М. В. Иванова-Борецкого. Москва : ОГИЗ — Мuzgiz, 1934. 604 с.
8. Маценка С. П. Метамистецтво: словник досвіду термінотворення на межі літератури й музики. Львів : Апріорі, 2017. 120 с.
9. Маценка С. П. Партитура роману. Львів : ЛНУ ім. Івана Франка, 2014. 528 с.
10. Чекан Ю. І. Звуковий ландшафт прози Андруховича: українська література без української музики? // Київське музикознавство. 2001. Вип. 6. С. 34–45.
11. Hume D. *Four Dissertations and Essays on Suicide and the Immortality of the Soul*. St. Augustine's Press, 2001. 390 p.

REFERENCES

1. Bentia, I. V. (2021). [AMORphine]. In: *III All-Ukrainian Theater Festival-Award GRA: [III Vseukrainskyi teatralnyi festyval-premiia «HRA»*]. Almanac. National Union of Theater Actors of Ukraine Kyiv, pp. 376–377 [in Ukrainian]. Available at: <https://nstdu.com.ua/festival/almanah-iii-vseukrayinskogo-teatralnogo-festyvalyu-premiyi-gra/> (accessed: 24.04.2021) [in Ukrainian].
2. Goethe, J. W., von (1982). *Works [Tvory]*. Translated by S. Sakydon. Kyiv: Dnipro, 312 p. Available at: <http://www.ukrcenter.com/Література/-Йоганн-Вольфганг-Гете/59586/Страждання-молодого-Вертера> (accessed: 10.03.2021) [in Ukrainian].
3. Zorin, A. L. (2016). *The appearance of the hero. From the history of Russian emotional culture of the late 18 — early 19 centuries*. [Pojavlenie geroja. Iz istorii russkoj jemocional'noj kul'tury konca XVIII — nachala XIX veka]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie, 568 p. [in Russian].
4. Ivchenko, L. V. (2001). Case № 907 [Sprava № 907]. In: *Music. [Musyka]*. Issue 4–5, pp. 28–30; Issue 6, pp. 29–30 [in Ukrainian].
5. Karamzin, N. M. Poor Liza [Bednaja Liza] (1984). In: Karamzin, N. M. *Works [Sochinenija]*: in 2 vols. Vol. 1. Leningrad: Khudozhestvennaya literatura, pp. 605–621 [in Russian].
6. Kvitka-Osnovianenko, H. F. (1918). *Marusia [Marusia]: novella*. Kharkiv: Rukh, 70 p. [in Ukrainian].
7. Ivanov-Boretsky, M. V., ed. (1934). *Materials and documents on the history of music [Materialy i dokumenty po istorii muzyki]*. Vol. 2: *Eighteenth century (Italy, France, Germany, England)*. [XVIII vek (Italija, Francija, Germanija, Anglija)]. Moscow: OGIЗ — Muzgiz, 604 p. [in Russian].
8. Matsenka, S. P. (2017). *Meta-art: a dictionary of the experience of term formation on the border of literature and music*. [Metamystetstvo: slovnyk dosvidu terminotvorennia na mezhi literatury y muzyky]. Lviv: Apriori, 120 p. [in Ukrainian].
9. Matsenka, S. P. (2014). *Score of the novel [Partytura romanu]*. Ivan Franko National University of Lviv. Lviv, 528 p. [in Ukrainian].
10. Chekan, Y. I. (2001). Sound landscape of Andrukhovych's prose: Ukrainian literature without Ukrainian music? [Zvukovyi landshaft prozy Andrukhovycha: ukrainska literatura bez ukrainskoj muzyky?]. In: *Kyiv Musicology [Kyivske muzykoznavstvo]*, Issue 6. Kyiv, pp. 34–45 [in Ukrainian].
11. Hume, D. (2001). *Four Dissertations and Essays on Suicide and the Immortality of the Soul*. St. Augustine's Press, 390 p. [in English].

IULIA BENTIA

Bentia, Iuliia — PhD in Art History, Research Fellow at the Modern Art Research Institute, National Academy of Arts of Ukraine (Kyiv, Ukraine), a non-resident fellow at the Institute for Human Sciences / Institut für die Wissenschaften vom Menschen (Vienna, Austria).

ORCID ID: <http://orcid.org/0000-0003-1514-3859>
yuliabentia@gmail.com

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2022.133.257296>

INTERMEDIAL TURN IN GOETHE'S NOVEL "THE SORROWS OF YOUNG WERTHER": FROM SENTIMENTAL LITERARY CENTRISM TO THE MUSICALIZATION OF LITERATURE

The relevance of the study. The publication in 1774 of the epistolary novel by Johann Wolfgang von Goethe became not only an outstanding fact in the biography of a still very young German genius at that time. The echoes of this event can be felt over the next several years, when this work literally turned the worldview of contemporaries, as well as in the following centuries in numerous artistic paraphrases. Obviously, the meaning of *The Sorrows of Young Werther* goes far beyond the purely literary sphere; therefore, its research should be approached with the appropriate tools. This key can be intermediality, which explores the processes of interspecific interaction of arts as mediums that do not compete with each other, do not strive for mutual intervention, but, on the contrary, reinforce each other's action. The study of the mechanisms of intermediality makes it possible to go beyond the narrow professional field and determine the general cultural context of the era, which is an urgent task of modern humanitarian science.

The purpose of the study is to characterize the mechanisms of interaction between literature and music in Goethe's epistolary novel *The Sorrows of Young Werther* and the basic role of these mechanisms in the formation of a sentimentalist worldview.

The results and conclusions. Consideration of the Goethe's epistolary novel *The Sorrows of Young Werther* in the aspect of intermedial connections prompts several thoughts at the same time. First, in this novel, at the declarative level, literature retains its position as an already fully formed social institution. Literature, like art history and philosophy, is not anonymous here, but personified. In this approach, one senses an attempt at an aesthetic discussion with immediate contemporaries, the penetration of a publicistic component into a work of art, which became a powerful part of Herder's essay sermons in the late 1760s. At the same time, music and painting appear as forms of realizing the 'true,' extremely sensual human nature, not reduced by various secular conventions. Werther draws, Charlotte plays the piano and sings, the ball scene is permeated with music. The newfangled hobby for folklore has determined the anonymity of musical toposes in the novel: these are ancient songs that sound accompanied by a piano, as well as popular dances—in this one can also see the influence of J. G. Herder.

The entire fabric of the novel permeates and defines music as a super-idea: the music of the language and the music of novel drama with its discontinuous fragmentation and temporal fluidity. The presence of music within the story legitimizes its emotional exaltation, unpredictable syntax. The mention of singing or playing music influences the development of the storyline, the music becomes that invisible director who constructs the form of a whole literary work. The intermedial interaction of the two by nature temporal arts serves as an intensified catalyst for the 'feelings biography' of the protagonist, which also unfolds in time and directs the reader's attention to the irrational sphere. The interpenetration of literature and music becomes a tool for overcoming outdated artistic conventions and the formation of a new type of European literature, in which attention to the sensual sphere becomes a way of reflecting the life of the New Age as fluid, subject to constant changes.

The main conclusion of the study is that *The Sorrows of Young Werther* marks a turn from the typical for sentimentalist style music 'literaturezation' to counter processes, which will be fully revealed already in the era of romanticism.

Keywords: intermedial studies, sentimentalism, epistolary novel by Johann Wolfgang von Goethe, Werther.

УДК 821(477)Любка:[782.1:78.071.1(450)Пуччіні
DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2022.133.257299>

КОГУТ Т. В.

Когут Тетяна Валеріївна — кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри теорії музики Київської муніципальної академії музики імені Р. М. Глієра (Київ, Україна).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-5269-2059>

tanyakogut86@gmail.com

© Когут Т. В., 2022

ІНТЕРМЕДІАЛЬНИЙ ПРОСТІР РОМАНУ АНДРІЯ ЛЮБКИ «ТВІЙ ПОГЛЯД, ЧІО-ЧІО-САН»

Творчість сучасного українського письменника Андрія Любки становить винятково цікавий об'єкт для музикознавчих досліджень. Зокрема, його роман «Твій погляд, Чіо-Чіо-сан» охоплює широкий інтермедіальний простір, музичною основою якого є опера Джакомо Пуччіні «Мадам Баттерфляй». Для виявлення літературно-музичних зв'язків було залучено актуальний у сучасному літературознавстві й музикознавстві інтермедіальний підхід. Визначено різноманітні перетини музичного і вербального текстів, зокрема: 1) образно-сюжетні зв'язки-асоціації (сконцентровані довкола головної героїні роману, своєрідним праобразом якої є Баттерфляй Дж. Пуччіні); 2) музичні маркери, ключовим з яких є арія Чіо-Чіо-сан «Un bel dì, vedremo», що транслюється в гаджетах (рингтон телефону, сигнал будильника) і сприймається як «звуковий слід» героїні, а також голос Марії Каллас, вплетений у текст як ще один важливий засіб інтермедіальності; 3) розгорнутий опис «живого» виконання опери, що охоплює вузлові моменти драматургії і характеризується глибоким прочитанням музичного ряду, зокрема його жанрово-інтонаційної генези. Опера Дж. Пуччіні представлена як винятково важливий смисловий і композиційний стрижень роману, що поглиблює семантику вербального тексту об'ємним асоціативним рядом, сприяє об'єднанню розірваної в часі й просторі сюжетної лінії музично-тематичними арками, створює необхідний емоційний тонус — «звуковий контекст»; збагачує образні характеристики героїв, постаючи особливим «кодом» у їхніх стосунках; розкриває думки і переживання головного героя, переводячи його свідомість у площину звучання.

Ключові слова: інтермедіальність, інтермедіальний простір, музичний маркер, роман Андрія Любки «Твій погляд, Чіо-Чіо-сан», опера Джакомо Пуччіні «Мадам Баттерфляй».

Постановка проблеми. В умовах сучасного мультимедійного простору музика все частіше виходить за межі свого природного «ареалу» звукового буття, набуваючи нового втілення за допомогою слова. Так народжується інтермедіальне явище «вербальної музики» (термін С. П. Шера) — «літературна репрезентація існуючого або вигаданого музичного твору, яка прагне досягти словесного наближення до партитури і часто характеризує музичне виконання або суб'єктивне сприйняття музики»¹. Багатим джерелом літературно-музичних взаємозв'язків видаються твори сучасної української літератури. Це пов'язано з їх музикальністю, що має найрізноманітніші

¹ Борисова І. Е. Zeno is here: В заштиту інтермедіальности (Рец. на кн.: Слово и музыка. М., 2002) // Новое литературное обозрение. 2004. № 1 (65). URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2004/1/zeno-is-here-v-zashhitu-intermedialnosti.html> (дата обращения: 02.10.2021).

прояви — від проникнення музики у вербальний текст (у творчості Ю. Андруховича, Ю. Винничука, С. Жадана, А. Любки, І. Роздобудько, П. Коробчука та ін.) до «проникнення» автора у сферу музики і появи «інтермедіальних колаборацій» (гурт «Жадан і Собаки», Ю. Андрухович і «Мертвий півень», Ю. Іздрик і гурт «Ліловий», П. Коробчук і «The Velvet Sun»). Для роботи з такими текстами необхідно залучити інтермедіальний підхід, що для музикознавця, у певному сенсі, означає «гру на чужому полі» — виявлення музичного «сліду» у вербальному середовищі. Водночас саме музикознавство має аналітичний інструментарій для розкриття глибинного сенсу музичної складової вербального тексту.

Аналіз останніх джерел і публікацій. Формування інтермедіальності як окремої сфери досліджень розпочалося в зарубіжній науці у 50–60-х роках ХХ століття. Протягом останніх десятиліть кількість наукових праць, присвячених взаємодії літератури та інших медіа, неухильно зростає. На сучасному етапі розробки інтермедіальності «літературознавчим дослідженням притаманна тенденція до подолання літературоцентризму, активне застосування музичних (І. Борисова, В. Вольф, А. Геймей, С. Маценка, Я. Юхимук) та візуальних стратегій (О. Дубініна, Г. Клочек, Н. Мочернюк, Н. Гавдида, О. Пуніна, А. Сажина, В. Фесенко), розширення інтермедіальних явищ шляхом взаємодії не тільки різних видів мистецтва, а й будь-яких інших дискурсів (Р. Нич, В. Панасюк, Г. Сиваченко)»¹.

Стівен Пол Шер (Steven Paul Scher) одним із перших почав досліджувати музично-літературні зв'язки, розподіливши їх на три групи:

1. Симбіоз музики й літератури (вокальна музика).
2. Література і музика (програмна музика).
3. Музика в літературі:
 - а) вербальна музика (імітація музики словами);
 - б) словесна музика (традиційна музикальність; фоніка, ритм, динаміка);
 - в) аналогії музичної техніки і структури².

Як зазначає Валентина Редя, «по суті, ця класифікація і знайшла відображення в літературознавчих та музикознавчих дослідженнях, автори яких зосереджують увагу на інтермедіальній проблематиці»³. Так, у концепції В. Вольфа⁴, згідно з якою інтермедіальні зв'язки обох мистецтв розуміються в широкому і вузькому значеннях, поняттю «вербальна музика» С. П. Шера відповідає експліцитна референція (інтермедіальна тематизація) як спосіб взаємодії музики й літератури, що передбачає відображення музики в літературі й рефлексії музики в літературному тексті.

У сучасній українській науці інтермедіальність широко розробляється в літературознавчих працях різного спрямування — від теоретико-методологічних аспектів до форм і функцій в конкретних текстах.

¹ Бітківська Г. В. Сучасний український літературний журнал як інтермедіальний текст : автореф. дис. ... доктора філолог. наук : 10.01.01 Українська література; 10.01.06 Теорія літератури / Київський ун-т ім. Бориса Грінченка. Київ, 2020. С. 8.

² Брузгене Р. Литература и музыка: о классификациях взаимодействия // Вестник Пермского университета. Пермь, 2009. Вып. 6. С. 94.

³ Редя В. І. «Пишу вірші на музику...» (до проблеми інтермедіальності у циклі «Нічні концерти» Миколи Бажана) // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 124 : Історія музики: проблеми, процеси, персони. Київ, 2019. С. 18.

⁴ Wolf W. Intermediality Revisited Reflections on Word and Music Relations in the Context of a General Typology of Intermediality // Word and Music Studies, Vol. 4 : Essays in Honor of Steven Paul Scher and on Cultural Identity and the Musical Stage. Amsterdam ; New York : Rodopi, 2002. P. 16–29.

Музично-літературні взаємозв'язки, як складова широкого поля інтермедіальності, зацікавлюють українських музикознавців (Валентину Редю, Юрія Чекана), відкриваючи нові перспективні напрями для сучасних музикознавчих досліджень.

Мета статті — розглянути інтермедіальний простір роману Андрія Любки «Твій погляд, Чіо-Чіо-сан», виявити різномірні зв'язки вербального тексту з оперою Дж. Пуччіні «Мадам Баттерфляй».

Виклад основного матеріалу. Одним із наймузичніших авторів на сьогодні є Андрій Любка — український поет, прозаїк, перекладач¹, поціновувач класичної музики. В. А. Моцарт, К. Сен-Санс, Дж. Пуччіні, М. Равель, І. Стравінський, А. Шнітке і, звісно ж, «сусід по дитинству»² — Б. Барток «звучать» на сторінках його творів, часом вражаючи багатством слухового досвіду автора та його обізнаністю з музичним мистецтвом. Зокрема, такими є витончені роздуми про музику в есеях «Барток над Атлантикою»³, «Дівчинка з третього ряду»⁴, «Танго в божевільні»⁵, «Восьма миля»⁶ зі збірки «Саудаде». У них розкривається «секрет Бартока» («у глибокому дослідженні фольклорних джерел, у відчищенні намулу, у вилушуванні кістяка, скелета мелодії, праісторичної основи музики»⁷), «концепція Шнітке» («мистецтво має поглинати все навколо»⁸), балет постає найпрекраснішим і найжорстокішим видом мистецтва, а шлях самого автора від репера до оперомана вимірюється в один ментальний крок.

Щодо «секрету А. Любки», його влучно сформулював Юрій Винничук: «Любка — це такий рідкісний письменник, який любить оперу <...> Він їздить в Угорщину, Румунію, Словаччину, Чехію тільки на те, щоб потрапити на якісь оперні вистави»⁹. Вдаючись до оперних аналогій, його можна порівняти з натхненним Орфеєм (бо прославився він непересічним талантом ще в студентські роки), з чарівним гедоністом Дон Жуаном, на презентації книг якого збираються чи не всі панянки міста, або ж дотепним і зухвалим Фігаро — «позашлюбним сином» Юрія Андруховича. Щодо останнього, всупереч закрученим оперним сюжетам, тут усе просто: творчість Патріарха Бу-Ба-Бу вплинула на молодого автора: «Юрко на мене справив враження страшного вибуху. Я тоді був на першому курсі університету і про українську літературу знав лише те, що про неї пишуть у шкільних підручниках. І те на рівні: сучасний письменник — Загребельний. Якось у бібліотеці я шукав філологічну статтю з журналу “Сучасність”, здається, за 1992 рік... І в цьому ж номері натрапив на “Рекреації” Андруховича. Прочи-

¹ Автор збірок поезій «Вісім місяців шизофренії» (2007), «Тероризм» (2008), «Сорок баксів плюс чайові» (2012); збірок оповідань «Кілер» (2012), «Кімната для печалі» (2016); книжки есеїв «Спати з жінками» (2014); романів «Карбід» (2015), «Твій погляд, Чіо-Чіо-сан» (2018), «Малий український роман» (2020); збірок короткої прози «Саудаде» (2017) та «У пошуках варварів. Подорож до країв, де починаються й не закінчуються Балкани» (2019).

² Мається на увазі місто Виноградів, з яким пов'язані дитячі роки Б. Бартока й А. Любки (Любка А. Барток над Атлантикою // Любка А. Саудаде. Чернівці : Книги XXI ; Meridian Czernowitz, 2017. С. 23).

³ Любка А. Барток над Атлантикою // Любка А. Саудаде. Саудаде. Чернівці : Книги XXI ; Meridian Czernowitz, 2017. С. 23–25.

⁴ Любка А. Дівчинка з третього ряду // Там само. С. 26–28.

⁵ Любка А. Танго в божевільні // Там само. С. 29–31.

⁶ Любка А. Восьма миля // Там само. С. 126–128.

⁷ Любка А. Барток над Атлантикою // Там само. С. 24.

⁸ Любка А. Танго в божевільні // Там само. С. 29.

⁹ У Золочеві Андрій Любка презентував роман «Твій погляд, Чіо-Чіо-Сан» (14 вересня 2018 року) : відеозапис // YouTube : вебсайт. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=1PINgT5Yi1s> (дата звернення: 15.03.2020).

тавши, був вражений не лише тому, що ТАКЕ можна писати, а що ТАКЕ ще й друкують. Це поміняло мої погляди на літературу. Згодом я перечитав усього Андруховича. Через якийсь час ми познайомилися на “Шешорах”. А ще через півроку вже разом виступали...»¹. Показово, що відправною точкою для творчих пошуків А. Любки стали саме «Рекреації» Ю. Андруховича — письменника, який, на думку Ю. Чекана, сприймає навколишній світ «на слух», і в романах якого («Рекреації», «Московіада», «Перверзія») можна виявити своєрідний «жанр другого плану» — оперу².

«Мадам Баттерфляй» Дж. Пуччіні — улюблена опера А. Любки, яку він мріє побачити «у всіх найкращих операх світу»³. Тому написання роману, зверненого до музичного-образного світу пуччінівської «Чіо-Чіо-сан» було справою часу. В анотації до книги Святослав Померанцев характеризує «Твій погляд, Чіо-Чіо-сан» як «психологічний трилер⁴ з елементами еротики й оперних арій (хоча оперних арій, на жаль, більше)»⁵. Справді, оперних проявів у романі чимало, і трапляються вони ще до початку власне читання. Так, важливість театральної естетики відчувається навіть у зовнішніх деталях. Уже на обкладинці книги зображено залу оперного театру і самотнього героя в ложі (візуалізована ситуація з кульмінаційної XIII розділу). Після «входу» до віртуальної зали триває логічне розгортання подій: урочисто-строгий червлений форзац наче оперна завіса відкриває «сцену», знаменуючи початок «вистави».

Назва «Твій погляд, Чіо-Чіо-сан» містить перший інтермедіальний маркер, що відсилає до опери Дж. Пуччіні — особливого «коду» в стосунках героїв роману — Марка і Ралуки. Саме з «Мадам Баттерфляй» пов'язане їх знайомство й важливі спогади. Так, Марк вигадує привід для першого побачення, нібито маючи зайвий квиток на оперу (для вихідців із провінційних містечок — «пропозиція, від якої неможливо відмовитись»). Виявляється, що це улюблена опера Ралуки, тому герой жартома записує її в телефоні як Чіо-Чіо-сан. Такий, із першого погляду, дотепний збіг, насправді виявляється фатальним.

Оперна Баттерфляй є своєрідним прообразом Ралуки Борловеану, що виявляється навіть у зовнішній схожості: «Перед дзеркалом стоїть Ралука й укладає зачіску. Скручує своє чорне волосся в кульку і простромлює її олівцем. Чорний мереживний пенюар заокруглює її наліті груди й підкреслює білість шкіри, очі великі й виразні, зачіска зібрана по-японському. У цю мить вона може зробити крок — і вийти на сцену

¹ Гордницька Б. Андрій Любка: «Жарт, що я — позашлюбний син Андруховича, уже набрид» // Закарпаття онлайн. URL: <https://zakarpattya.net.ua/News/28077-Andrii-Liubka-ZHart-shcho-ia-%E2%80%93-pozashliubnyi-syn-Andrukhovycha-uzhe-nabryd> (дата звернення: 10.11.2021).

² Чекан Ю. І. Оперний слід у прозі Андруховича // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 13 : Чотири століття опери. Оперні школи XIX–XX ст. Київ, 2000. С. 125.

³ Любка А. Дівчинка з третього ряду // Любка А. Саудаде. Саудаде. Чернівці : Книги XXI ; Meridian Czernowitz, 2017. С. 26.

⁴ «П'яний суддя на пішохідному переході збиває на смерть молоду жінку і, ясна річ, без особливих зусиль уникає покарання. Але чоловік збитої — не з тих, кого можна купити чи залякати, він краще втратить усе, та відомстить. Психологічний трилер про сучасну Україну, де вартість людського життя вимірюється хабарями, а вбивці стоять у перших рядах на церковних службах. Але до чого тут Пуччіні і здатний спопелити душі обох антагоністів погляд мадам Баттерфляй? І чи справді поділ на добро і зло є в цьому романі таким однозначним? Відповіді на останнє запитання читач не знайде до самої розв'язки. А можливо, й після неї» (Любка А. Твій погляд, Чіо-Чіо-сан : роман. Чернівці : Meridian Czernowitz, 2018. Синопис).

⁵ Любка А. Твій погляд, Чіо-Чіо-сан : роман. Чернівці : Meridian Czernowitz, 2018. 336 с.

в образі мадам Батерфляй»¹. Тендітність, вразливість, мрійливість, наївність, але водночас внутрішня сила, рішучість, мудрість — це риси, властиві обом жінкам. Важливо, що долі героїнь позначені й більш глибокими і складними переплетіннями. Ралука (як і Баттерфляй) — «дівчинка зі складної родини, яка вірила в любов і мистецтво»².

Обидві героїні втратили зв'язок із минулим, опинилися поза домівками і родинними. Порушивши звичаї своєї країни, зрікшись віри предків і прийнявши християнство, Чіо-Чіо-сан, проклята бонзою, втрачає підтримку рідних. Конфлікт Ралуки з матір'ю і вітчимою неодноразово спливає в романі, хоча причини його так і не розкриваються. Героїня, як і її улюблений поет Овідій, опиняється у «вигнанні», пориваючи зі своїм корінням: навчається у Варшаві, відтак переїздить із чоловіком на постійне місце проживання до Ужгорода. Вибір цього міста видається особливо символічним. Ужгород — рідне місто Андрія Любки, відоме рясним цвітінням сакури, що перетворює його на український куточок Японії.

Ще один перетин жіночих образів пов'язаний із трагедією втрати дитини. В опері Дж. Пуччіні Чіо-Чіо-сан погоджується віддати сина Пінкертону («Батька воля священна»), але, втрапивши цей останній сенс життя, вона вдається до характеру, залишаючи коханого з гнітючим відчуттям провини. У романі А. Любки також є «точка неповернення». Головний герой усвідомлює її лише після смерті дружини, рефлексуючи й раз у раз прокручуючи подумки власне життя у пошуках глибинного коріння своєї провини. Це душевне самобичування приводить Марка до моменту, з якого все почалось — аборт Ралуки, здійсненого ще в студентстві, що вплинуло на їхні стосунки, стало «плямою» на сумлінні героя. Наляканий перспективою руйнування власних мрій і кар'єрних планів, він фактично підштовхнув Ралуку до цього вчинку своєю «аморфною» поведінкою і бездіяльністю.

Дзеркалом провини в романі є погляд Ралуки, що закарбувався в пам'яті Марка: «Вона звела на мене свої мокрі очі. Дивилася невідривно, некліпно і якимось темно. Палюче, але язика того полум'я були чорними. Пекельними»³.

Палюче-викривальний погляд «маленької Чіо» не дає спокою і вбивці:

«І погляд, її погляд, вів далі суддя. — Я не можу його забути, він стоїть мені перед очима завжди, весь час. Коли засинаю, я бачу її обличчя, яке вирвали фари з вуличної темряви. Як вона дивилася на мене. Я пам'ятаю його точно, наче зробив фотографію і весь час розглядаю її <...> Її очі горіли в тому світлі, вони палили мене своєю чорнотою. Я не можу позбутися того погляду!»⁴.

І навіть тут відчувається непрямий зв'язок із партитурою Дж. Пуччіні. Володіючи рідкісним сценічним баченням, композитор, як відомо, продумував і ретельно прописував усі деталі сценічної дії. За його вказівками, у завершальній сцені третьої дії «Пінкертон і Шарплес вриваються до кімнати, кидаючись до Батерфляй, яка слабким жестом вказує на дитину і помирає. Пінкертон стає на коліна, тоді як Шарплес бере малюка і ридає, цілуючи його». Важливо наголосити, що Пінкертон і Шарплес застають Батерфляй в останні секунди її життя і, відповідно, її прощальний погляд, а не знаходять уже мертвою, як часто можна прочитати в короткому переказі сюжету опери. У цьому сенсі, винятково сильним і психологічно складним постає вирішення фіналу у фільмі-опері Ж.-П. Поннеля «Мадам Баттерфляй» (1974) з Міреллою Френі

¹ Любка А. Твій погляд, Чіо-Чіо-сан : роман. Чернівці : Meridian Czernowitz, 2018. Анотація.

² Там само. С. 237.

³ Там само. С. 200.

⁴ Там само. С. 331.

в головній ролі: героїня вчиняє самогубство на очах у Пінкертонна, нажаханого цим видовищем і неначе «простромленого» передсмертним поглядом Чіо-Чіо-сан.

Зрештою, символічною є і вибір зброї для помсти. Герой обирає ніж, що дає змогу подивитися в очі жертві в момент відплати. Водночас, ніж набуває особливого значення саме в контексті опери Дж. Пуччіні, адже асоціюється зі смертю Баттерфляй, її ритуальним кинджалом із красномовним надписом: «Той, хто не може жити з честю, повинен померти з честю».

Окрім опери як жанру, значущим інтермедіативом у тексті постає оперний театр — окремий вимір, що перебуває за межами буденності й допомагає змалювати характери героїв, а також становлення стосунків між ними: «Перше наше побачення відбулося в оперному театрі, і тому він став для нас місцем особливим. Ралука любила не так оперу, як симфонічну музику. Я ж, либонь, любив перебувати серед людей, що прийшли в оперний театр. Мені це лестило, додавало лоску. Рідко хто нині цікавиться теноровими аріями чи балетними па, тож навіть можливість мимохідь у розмові сказати: “був я вчора в оперному театрі, давали...”, — дорогого коштувала. Усе життя я мріяв бути вільним інтелектуалом, людиною дивакуватою й нетиповою, постаттю, що виділяється з натовпу. Саме непопулярність опери спонукала мене стати її відданим шанувальником. Ралука ж любила класичну симфонічну музику посправжньому, одного разу навіть сказала мені, що в якомусь із наступних життів волила б стати диригенткою. Мені не залишалося нічого іншого, як констатувати, що минулих і наступних життів у людини немає»¹.

Унікальне географічне положення Ужгорода, його близькість до європейських оперних театрів² стали одним з аргументів для переїзду героїв до цього міста. Під час весільної подорожі вони відвідують оперу в Бухаресті — «місті, Ралуці добре зрано му, бо вона прожила там два магістерські роки»³. Цей щасливий момент супроводжується й відповідною виставою: «Ввечері разом з її друзями ми пішли в улюблене Ралучине місце в Бухаресті — оперу; давали “Любовний напій” Доніцетті»⁴. У такий спосіб музика збагачує смислове поле вербального тексту конотаціями любовної історії з *happy end* — закоханість і щастя. І вже зовсім інше, ностальгійно-болісне емоційне сприйняття Бухарестського оперного театру у другий приїзд героя (після смерті дружини). Цього разу ставитимуть «Чіо-Чіо-сан»: «Скільки разів я чув від неї історію про Баттерфляй у Бухаресті, а сьогодні, якраз перед своїм поверненням в Україну, я нарешті побачу цю оперу. Ті самі декорації, тих же співаків, які подобалися Ралуці»⁵. Справді, та сама опера, ті самі співаки, але зовсім інший контекст.

Головним музичним «лейтмотивом» у романі є арія Чіо-Чіо-сан. У тексті цього не вказано, але, очевидно, йдеться про відому «Un bel dì, vedremo» («Одного чудового дня...»). Картина повернення Пінкертонна, яку так переконливо малює Баттерфляй, зачаровує своєю щирістю й поетичністю і, водночас, засмучує утопічністю надій. Арію, за задумом Дж. Пуччіні, слід виконувати «так, ніби все відбувається насправді». Її музична тканина розгортається від несміливої ліричної оповіді шляхом розігрування

¹ Любка А. Твій погляд, Чіо-Чіо-сан : роман. Чернівці : Meridian Czernowitz, 2018. С. 144–145.

² Цікаво, що в есеї «Восьма миля» зі збірки «Саудаде» А. Любка навіть розробив карту найближчих до Ужгорода оперних театрів.

³ Любка А. Твій погляд, Чіо-Чіо-сан : роман. Чернівці : Meridian Czernowitz, 2018. С. 185.

⁴ Там само. С. 185.

⁵ Там само. С. 226.

уявного діалогу до екстатичного ствердження. І коли в кульмінаційній точці вокальна партія вичерпує себе, «доспіває» оркестр, на мить «фіксує» цю мрію в реальності.

Важливо, що «візуалізація» пристрасної мрії про щастя в арії «Un bel dì, vedremo» містить ще одну смислову конотацію — очікування. О. Сакало слушно наголошує, що стан очікування загалом стає смисловим стрижнем опери Дж. Пуччіні: «Починаючи із завершальної сцени першого акту (любовного дуету героїні та Пінкертона), змістом опери стає суто лірична лінія сюжету, зосереджена на показі переживань Баттерфлай. Нарешті, дві картини другої дії, що тривають півтори години, майже повністю зосереджені на відтворенні стану очікування <...> Навіть у сцені переговорів Пінкертон (який повернувся) та Шарплеса з Сузукі, де Баттерфлай відсутня, зміст розмови становить обговорення її очікування. <...> Дж. Пуччіні обрав один єдиний стан змістом майже двох третин опери)»¹. Можна також додати, що це очікування «зациклене» в ідеалізованому минулому Баттерфлай і позбавлене реального майбутнього. Саме тому навіть її натхненно-пристрасна арія сповнена гіркоти нездійсненності мрій.

У романі А. Любки стан очікування характеризує більше головного героя (очікування помсти) і триває між теперішнім і минулим. Арія Чіо-Чіо-сан, улюблена мелодія Ралуки, стає її «звуковим слідом» у пам'яті Марка, з яким пов'язані і світлі спогади, і болісне усвідомлення неможливості повернути втрачене щастя. У тексті арія набуває різного емоційно-смислового наповнення, залежно від ситуації. Під час знайомства героїв вона «включена» у грайливо-безтурботний контекст (спогад у третьому розділі): «У мене навіть на рингтоні мобільного арія Чіо-Чіо-сан у виконанні Марії Калас! Поки я вчилася в Бухаресті, тричі ходила на неї в тамтешню оперу, там це візитка репертуару»². Завершується розділ тим, що Марк вносить у телефон номер дівчини: «...я запишу тебе Чіо-Чіо-сан! — останні слова я проспівав під мелодію Пуччіні, і ми обоє розсміялися»³.

Зовсім іншого вербального «звучання» набуде арія після смерті героїні. Марк прокидається в офісі після першого вечірнього стеження за будинком судді (восьмий розділ): «Збудила мене арія Чіо-Чіо-сан, встановлена як рингтон алярму. Не знаю, коли саме мені спало на гадку встановити улюблену мелодію Ралуки на будильник, це сталося в якийсь із тих перших днів коматозу одразу після смерті моєї дружини. Я підсвідомо хотів прокинутися зі страшною мари, на яку перетворилося моє життя. Співала Марія Калас, я взяв телефон у руку, але не вимикав будильник. Ще якусь хвилину просто лежав із заплющеними очима, слухаючи музику. Пригадував, де я. Повертався до реальності»⁴.

Арія «Чіо-Чіо-сан» звучить у романі голосом Марії Калас, що вводить в інтермедіальний простір ще одну, цілком реальну Чіо-Чіо-сан. Життєвий шлях цієї легендарної співачки, володарки унікального голосу і чарівної зовнішності, за кількістю і масштабом драматичних випробувань не поступається перипетіям оперних героїнь, яких Калас блискуче втілювала на кращих театральних сценах світу. Сучасники співачки зазначали, що *La Divina* (Божественна) «так зливалася зі своїми героїнями, що бук-

¹ Сакало О. В. «Мадам Баттерфлай» Джакомо Пуччіні: жанрова генеза та ідейно-смислові акценти // Українське музикознавство : наук.-метод. зб. Київ : Наук. думка, 2014. Вип. 40. С. 19–20. У цитаті збережено орфографію оригіналу.

² Любка А. Твій погляд, Чіо-Чіо-сан : роман. Чернівці : Meridian Czernowitz, 2018. С. 51–52.

³ Там само.

⁴ Там само. С. 128–129.

вально ставала ними»¹. «Партія» її життя містить аналогії і з пуччінівською Баттерфляй — різкий розрив стосунків із матір'ю, зрада коханого, втрата дитини, крах мрій...

Узагалі *голос*, його звучання є вкрай важливим інтермедіативом у романі. «Топіка голосу, — наголошує Ірина Борисова, — одна з дуже популярних у літературі. Голосу надаються особливе значення, особливі можливості, недоступні для інструмента — голос непрямим чином ототожнюється з живою істотою, на відміну від інструмента, підкореного волі господаря»². Голос стає для головного героя однією з можливостей зачепитися за живий спогад: «Я ридаю, але вже не розумію де я і чому, що навколо, лише темрява згущується, я нічого не бачу, але чую голос, ніжний голос Ралуки, теплий голос моєї Чіо-Чіо-сан...»³. На виставі в Бухарестській опері Марк постійно чує голос Ралуки — «гучний, як спів, що линув зі сцени»⁴.

Музичний шар тексту найбільше зосереджений у тринадцятому розділі. Перед тим як звершити помсту, герой повторює маршрут весільної подорожі, здійснюючи своєрідне прощання, кульмінаційне завершення якого припадає на відвідування знакової вистави — «Мадам Баттерфляй» Дж. Пуччіні в Бухарестському оперному театрі. Для Марка це значно більше, ніж вистава. Це — розгортання в музично-театральному форматі історії — його і Ралуки-Баттерфляй, тендітного метелика, чий вік виявився так само недовгим. З ложі він спостерігав «...не сцену, а все своє життя. Стражденне, але колись безмірно щасливе»⁵. Оперній виставі присвячено весь тринадцятий розділ (22 сторінки музики), який виконує тут винятково важливу роль, заповнюючи собою майже весь простір вербального тексту. У складному «контрапункті» поєднуються різні звукові шари:

— Музика Дж. Пуччіні (опис звучання вокальної та оркестрової партій, роздуми про музику, витончені аналітичні спостереження); якщо до цього моменту музична компонента роману обмежувалась розмовами про музику чи зосереджувалась на арії Чіо-Чіо-сан із другої дії, то у тринадцятому розділі «пунктирно» охоплено всю оперу, вузлові моменти її драматургії.

— Фрагменти рідкісного тексту лібрето опери в перекладі Степана Чарнецького⁶ — ще один особливий код у спілкуванні героїв, про що говорить Марк: «Свого часу мені навіть пощастило знайти перший український переклад лібрета, який у 1909 році виконав Степан Чарнецький, а опублікував Йосип Стадник у друкарні “Руської Ради” в Чернівцях. То був дуже дивний, як на сучасного читача, переклад: Чіо-Чіо-сан звалася там Хо-Хо-сан, а сам текст пістрявів архаїзмами й рідковживаними слівцями. Може, завдяки цьому й запам'ятовувався, і деякі фрази з арій я навіть узяв собі на озброєння. У розмовах з Ралукою ми використовували їх як жарти і *таємну, зрозумілу лише нам, мову*» (курсив мій — Т. К.)⁷.

— Голос Ралуки, який починає чути Марк, має різні градації звучання — «гучно», «лагідно», «упевнено».

¹ Ландрам Дж. Мария Каллас: стремление к совершенству // Ландрам Дж. Тринадцать женщин, которые изменили мир. Ростов-на-Дону : Феникс, 1994. С. 301.

² Борисова И. Е. Перевод и граница: перспективы интермедиальной поэтики // Toronto Slavic Quarterly. 2004. No. 7. URL: <http://sites.utoronto.ca/tsq/07/borisova07.shtml> (дата обращения: 12.10.2021).

³ Любка А. Твій погляд, Чіо-Чіо-сан : роман. Чернівці : Meridian Czernowitz, 2018. С. 23.

⁴ Там само. С. 234.

⁵ Там само. С. 236.

⁶ Такий переклад лібрето справді є.

⁷ Любка А. Твій погляд, Чіо-Чіо-сан : роман. Чернівці : Meridian Czernowitz, 2018. С. 231.

— Напружений потік думок героя, у свідомості якого відбувається «зростання» сценічної дії і реального життя: «Там, унизу, закручувалася фабула, а тут, нагорі, в мене, у моїй голові, вона вже була химерним клубком, з якого годі знайти вихід. Наше прожитте життя схоже на мистецький твір, сюжет якого ми вже знаємо і не можемо змінити»¹.

Важливо, що автор не обмежується описом, проникаючи (наскільки це можливо вербальними засобами) в сутність музики — *інтонацію*. Так, наслідуючи Дж. Пуччіні, А. Любка виокремлює поетичний і чистий образ Баттерфляй із приземленого оточення завдяки жанрово-інтонаційній сфері кантилени, яка особливо яскраво контрастує з побутовою мовою (декламаційністю). Наприклад, влучно помічені дискретні короткі репліки Горо і Пінкертон, властиві декламаційно-діалогічній сцені підписання шлюбного контракту (перша дія): «музика то уривалася, то бігла вперед, віддаючи атмосферу корисливих перемовин»². Натомість поява Чіо-Чіо-сан підкреслена кантиленою: «Мелодія полилася ливцем, сповіщаючи про наближення Баттерфляй»³. У діалогічній сцені з другої дії автор звертає увагу на «бідність музики»: «Чіо-Чіо-сан зі служницею обговорювали свою матеріальну скруту. Навіть не співали, просто перемовлялися, бо спів був негідним таких діалогів. Музика теж соромилася акомпанувати злидням — замовкла»⁴. Тим яскравіше розквітає «...одна з найпрекрасніших арій в історії музики. Серед темряви злиднів — після зради чоловіка — виростає шляхетна, ніжна мелодія, яку сідлає голубливий голос Чіо-Чіо-сан <...> Поки владарювала музика і тривала арія, ця жінка була всесильною...»⁵. І знову світ мрії розбивається об реальність. Поява консула Шарплеса і наступна сцена з Ямадорі характеризується в тексті відповідним звучанням: «Мелодія стала жвавішою, і їй на сцені вторувала суперечка. Багаття було вигнано». У нічній сцені очікування Пінкертон (фінал другої дії) — оркестровому епізоді, який супроводжується хором на морморандо, А. Любка виявляє жанрову генезу коліскової, пов'язуючи її з символом вічного сну — смертю: «Чіо-Чіо-сан заколисувала дитя ніжним співом, мовби здогадуючись, що сон шляхетніший за життя. Пуччіні вже подав глядачам знак, що зовсім скоро згорьована жінка вибере сон, захоче забутись, втекти від цього жахіття, яким для неї стала дійсність»⁶.

Під впливом проникливої музики Дж. Пуччіні, балансуючи на межі реального й ілюзорного, Марк занурюється в найпотаємніші куточки свого ества, вивільняє на поверхню увесь пережитий біль, сягаючи катарсису. Це переживання видається настільки виснажливим і потужним, що герой буквально починає бачити Ралуку-Чіо-Чіо-сан, намагається вхопити цю мару під завершальні репліки Пінкертон «Баттерфляй! Баттерфляй! Баттерфляй!».

Висновки. У романі А. Любки «Твій погляд, Чіо-Чіо-сан» є різнорівневий, хоч і не завжди очевидний зав'язок музичного і вербального текстів, усвідомлення яких невпинно зростає до фіналу.

¹ Любка А. Твій погляд, Чіо-Чіо-сан : роман. Чернівці : Meridian Czernowitz, 2018. С. 234.

² Там само. С. 232.

³ Там само. С. 234.

⁴ Там само. С. 239–240.

⁵ Там само. С. 240.

⁶ Там само. С. 248.

Опера Дж. Пуччіні, як музична основа інтермедіального простору роману, виявляється в таких аспектах:

1. Образно-сюжетних зв'язках-асоціаціях, сконцентрованих довкола головної героїні роману, своєрідним прообразом якої є Баттерфляй Дж. Пуччіні.

2. Ключовому музичному маркері, що транслюється в гаджетах (рингтон телефона, сигнал будильника) — арія Чіо-Чіо-сан «Un bel dì, vedremo» і сприймається як «звуковий слід» Ралуки, що долучає її до зовнішнього світу. З арією пов'язаний голос Марії Каллас, уплетений в канву тексту як ще один засіб інтермедіальності.

3. Розгорнутий опис «живого» виконання опери в Бухарестському театрі, що проєктується крізь призму сприйняття героя, охоплює вузлові моменти драми і характеризується глибоким прочитанням музичного тексту, зокрема його жанрово-інтонаційної природи.

«Твій погляд, Чіо-Чіо-сан» — це не просто «психологічний трилер з аріями». Роль музичної компоненти в романі виходить за межі декоративного елемента, набуваючи значення винятково важливого смислового і композиційного стрижня:

- поглиблює семантику вербального тексту об'ємним асоціативним рядом;
- сприяє об'єднанню розірваної в часі й просторі сюжетної лінії музично-тематичними арками;
- створює необхідний емоційний тонус — «звуковий контекст»;
- збагачує образні характеристики героїв, постає особливим «кодом» у їхніх стосунках;

— розкриває думки і переживання головного героя, переводячи його свідомість у площину звучання, звукові образи.

Андрій Любка називає роман «Твій погляд, Чіо-Чіо-сан» антидетективним¹, адже склад злочину та ім'я вбивці відомі з першого речення. Визначальним тут стає «розкручування» психологічної драми, багатошарової розповіді, у центрі якої постає не злочин і кара, а складні людські стосунки, сповнені радості й болю, сподівань і втрат. Видається, саме тому вербальний простір роману так легко й органічно «сприйняв» музику Дж. Пуччіні з її меседжем людяності й співпереживання, високою простотою ліричного висловлювання. «Оглядаючи панорамним поглядом всі опери італійського композитора, — зазначає Олена Корчова, — дійсно сприймаєш їх як єдину нескінченну історію людської любові і страждання (курсив мій. — Т. К.), причому історію, викарбувану не просто в музичних, але й в яскравих літературно-музичних образах, близьких до високих зразків світової літератури»². Остання теза підкреслює ще один важливий чинник, який «поріднив» оперу з романом — літературність оперного образу, сповненого трагедійності шекспірівського масштабу, поза-часової актуальності, що надає можливість вписати його і в сучасний контекст.

¹ У Золочеві Андрій Любка презентував роман «Твій погляд, Чіо-Чіо-Сан» (14 вересня 2018 року) : відеозапис // YouTube : вебсайт. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=1PINgT5Y1Is> (дата звернення: 15.03.2020).

² Корчова О. О. Музичний театр Джакомо Пуччіні в мистецькому контексті першої чверті ХХ століття (на матеріалі пізньої творчості композитора) : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Музичне мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2004. С. 70.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Бітківська Г. В. Сучасний український літературний журнал як інтермедіальний текст : автореф. дис. ... доктора філолог. наук : 10.01.01 Українська література; 10.01.06 Теорія літератури / Київський ун-т ім. Бориса Грінченка. Київ, 2020. 40 с.
2. Борисова И. Е. Перевод и граница: перспективы интермедиальной поэтики // Toronto Slavic Quarterly. 2004. No. 7. URL: <http://sites.utoronto.ca/tsq/07/borisova07.shtml> (дата обращения: 12.10.2021).
3. Борисова И. Е. Zeno is here: В защиту интермедиальности (Рец. на кн.: Слово и музыка. М., 2002) // Новое литературное обозрение. 2004. № 1 (65). URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2004/1/zeno-is-here-v-zashhitu-intermedialnosti.html> (дата обращения: 02.10.2021).
4. Брузгене Р. Литература и музыка: о классификациях взаимодействия // Вестник Пермского университета. 2009. Вып. 6. С. 93–99.
5. Городницька Б. Андрій Любка: «Жарт, що я — позашлюбний син Андруховича, уже набрид» // Закарпаття онлайн. URL: <https://zakarpattia.net.ua/News/28077-Andrii-Liubka-ZHart-shcho-ia-%E2%80%93-pozashliubnyi-syn-Andrukhovycha-uzhe-nabryd> (дата звернення: 10.11.2021).
6. Корчова О. О. Музичний театр Джакомо Пуччіні в мистецькому контексті першої чверті ХХ століття (на матеріалі пізньої творчості композитора) : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Музичне мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2004. 198 с.
7. Ландрам Дж. Мария Каллас: стремление к совершенству // Ландрам Дж. Тринадцать женщин, которые изменили мир. Ростов-на-Дону : Феникс, 1994. С. 293–317.
8. Любка А. Барток над Атлантикою // Любка А. Саудаде. Чернівці : Книги ХХІ ; Meridian Czernowitz, 2017. С. 23–25.
9. Любка А. Восьма миля // Любка А. Саудаде. Чернівці : Книги ХХІ ; Meridian Czernowitz, 2017. С. 126–128.
10. Любка А. Дівчинка з третього ряду // Любка А. Саудаде. Чернівці : Книги ХХІ ; Meridian Czernowitz, 2017. С. 26–28.
11. Любка А. Танго в божевільні // Любка А. Саудаде. Чернівці : Книги ХХІ ; Meridian Czernowitz, 2017. С. 29–31.
12. Любка А. Твій погляд, Чіо-Чіо-сан : роман. Чернівці : Meridian Czernowitz, 2018. 336 с.
13. Редя В. І. «Пишу вірші на музику...» (до проблеми інтермедіальності у циклі «Нічні концерти» Миколи Бажана) // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 124 : Історія музики: проблеми, процеси, персони. Київ, 2019. С. 18–30.
14. Сакало О. В. «Мадам Баттерфляй» Джакомо Пуччіні: жанрова генеза та ідейно-сміслові акценти // Українське музикознавство : наук.-метод. зб. Київ : Наук. думка, 2014. Вип. 40. С. 4–24.
15. Чекан Ю. І. Оперний слід у прозі Андруховича // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 13 : Чотири століття опери. Оперні школи ХІХ–ХХ ст. Київ, 2000. С. 125–131.
16. Чекан Ю. І. Оперні реалії доби Бароко у романі Енн Райс «Плач до небес» // Аспекти історичного музикознавства : зб. наук. ст. / Харківський нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2016. Вип. 7. С. 71–81.
17. Wolf W. Intermediality Revisited Reflections on Word and Music Relations in the Context of a General Typology of Intermediality // Word and Music Studies, Vol. 4 : Essays in Honor of Steven Paul Scher and on Cultural Identity and the Musical Stage. Amsterdam ; New York : Rodopi, 2002. P. 16–29.

REFERENCES

1. Bitkivska, G. (2020). *Modern Ukrainian literary magazine as an intermedia text. [Suchasnyi ukrainskyi literaturnyi zhurnal yak intermedialnyi tekst]*. The dissertation author's abstract for gaining the degree of the Candidate of Art Criticism by specialty 10.01.01 Ukrainian literature; 10.01.06 Theory of literature. Borys Hrinchenko University of Kyiv. Kyiv, 40 p. [in Ukrainian].
2. Borisova, I. (2004). *Translation and Boundary: Prospects of Intermediate Poetics [Perevod i granica: perspektivy intermedialnoj poetiki]*. Toronto Slavic Quarterly, No 7. Available at: <http://sites.utoronto.ca/tsq/07/borisova07.shtml> (accessed: 12.10.2021) [in Russian].
3. Borisova, I. (2004). Zeno is here: In defense of intermediality [V zashitu intermedialnosti]. In: *New Literary Review [Novoe literaturnoe obozrenie]*. No. 1 (65). Available at: <https://magazines.gorky.media/nlo/2004/1/zeno-is-here-v-zashitu-intermedialnosti.html> (accessed: 02.10.2021) [in Russian].
4. Bruzgene, R. (2009). Literature and music: on classifications of interaction [Literatura i muzyka: o klassifikaciyah vzaimodejstviya]. In: *Perm University herald [Vestnik Permskogo universiteta]*. No. 6, pp. 93–99 [in Russian].
5. Gorodnytska, B. (2008). Andriy Lyubka: «The joke that I am Andrukhovych's illegitimate son is already tired». [«Zhart, shcho ya — pozashliubnyi syn Andrukhovycha, uzhe nabryd»]. In: *Zakarpattia online*. Available at: <https://zakarpattia.net.ua/News/28077-Andrii-Liubka-ZHartshcho-ia-%E2%80%93-pozashliubnyi-syn-Andrukhovycha-uzhe-nabryd> (accessed: 10.11.2021) [in Ukrainian].
6. Korchova, O. (2004). *Musical Theater of Giacomo Puccini in the artistic context of the first quarter of 20 century (based on the late work of the composer) [Muzychnyi teatr Dzhakomo Puchchini v mystetskomu konteksti pershoi chverti XX stolittia (na materialy piznoi tvorchosti kompozytora)]*. Manuscript of Dissertation work for gaining the degree of the Candidate of Art Criticism by specialty 17.00.03 Music Art. Ukrainian National Tchaikovsky academy of music. Kyiv, 198 p. [in Ukrainian].
7. Landram, J. (1994). Maria Callas: the pursuit of perfection [Mariya Kallas: stremlenie k sovershenstvu]. In: Landram J. *Thirteen women who changed the world [Trinadcat zhenshin, kotorye izmenili mir]*. Rostov-na-Donu: Feniks, pp. 293–317 [in Russian].
8. Lubka, A. (2017). Bartok over the Atlantic [Bartok nad Atlantykoiu]. In: Lubka, A. *Saudade [Saudade]*. Chernivtsi: Knyhy XXI, Meridian Czernowitz, pp. 23–25 [in Ukrainian].
9. Lubka, A. (2017). Eight miles [Vosma mylia]. In: Lubka, A. *Saudade [Saudade]*. Chernivtsi: Knyhy XXI, Meridian Czernowitz, pp. 126–128 [in Ukrainian].
10. Lubka, A. (2017). The girl from the third row [Divchynka z tretoho riadu]. In: Lubka, A. *Saudade [Saudade]*. Chernivtsi: Knyhy XXI, Meridian Czernowitz, pp. 26–28 [in Ukrainian].
11. Lubka, A. (2017). Tango in a madhouse [Tango v bozhevilni]. In: Lubka, A. *Saudade [Saudade]*. Chernivtsi: Knyhy XXI, Meridian Czernowitz, pp. 29–31 [in Ukrainian].
12. Lyubka, A. (2018). *Your look, Chio-Chio-san. [Tvii pohliad, Chio-Chio-san]*. Chernivtsi: Meridian Czernowitz, 336 p. [in Ukrainian].
13. Redya, V. (2019). “I write poems to music” (to the problem of intermediality in the series “Night Concerts” by Mykola Bazhan) [«Pyshu virshi na muzyku...» (do problemy intermedialnosti u tsykli «Nichni kontserty» Mykoly Bazhana)]. In: *Scientific herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine [Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho]*. Issue 124. Kyiv, pp. 18–30 [in Ukrainian].
14. Sakalo, O. (2014). «Madam Butterfly» by Giacomo Puccini: Genre Genesis and Ideologically-Semantic Accents [«Madam Batterfliai» Dzhakomo Puchchini: zhanrova geneza ta ideinosmyslovi aktsenty]. In: *Ukrainian musicology [Ukrainske muzykoznavstvo]*. Issue 40. Kyiv, pp. 4–24 [in Ukrainian].

15. Chekan, J. (2000). Opera trace in Andrukhovych's prose. [Opernyi slid u prozi Andrukhovycha]. In: *Scientific herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. [Naukovyi visnik Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho]*. Issue 13: *Four centuries of opera. Opera schools of the XIX–XX centuries [Chotyry stolittia opery. Operni shkoly XIX–XX stolittia]*. Kyiv, pp. 125–131 [in Ukrainian].

16. Chekan, J. (2016). Opera realities of the Baroque era in the novel by Anne Rice *Cry to Heaven* [Operni realii doby Baroko u romani Enn Rais «Plach do nebes»]. In: *Aspects of historical musicology [Aspekty istorychnoho muzykoznavstva]*. Issue 7. Kharkiv, pp. 71–81 [in Ukrainian].

17. Wolf, W. (2002). Intermediality Revisited Reflections on Word and Music Relations in the Context of a General Typology of Intermediality. In: *Word and Music Studies*. Issue 4: *Essays in Honor of Steven Paul Scher and on Cultural Identity and the Musical Stage*. Amsterdam, New York: Rodopi, pp. 16–29 [in English].

TETIANA KOHUT

Kohut, Tetiana — Candidate of Art Criticism, Associate Professor at the Theory of Music Department at the R. M. Glier Kyiv Municipal Academy of Music (Kyiv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-5269-2059>
tanyakogut86@gmail.com

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2022.133.257299>

INTERMEDIATE SPACE OF ANDRIY LYUBKA'S NOVEL “YOUR LOOK, CHIO-CHIO-SAN”

Relevance of the study. In the modern Ukrainian scientific space, intermediality is widely developed in literary studies in various directions. The study of this phenomenon seems to be one of the most relevant and promising areas for musicology, which has a specific analytical toolkit that can reveal the deep meaning of the musical component of the text.

Scientific novelty of research. The novel by the contemporary Ukrainian author Andrei Lyubka “Your Look, Chio-Chio-san” for the first time becomes the object of musicological research and is considered in the context of intermediality.

Main objective of the study — to consider the intermedial space of Andriy Lyubka's novel “Your Look, Chio-Chio-san”, revealing in it different levels of connections of the verbal text with the opera by G. Puccini.

Methodology. In the process of identifying literary and musical ties, an intermedia approach that is relevant in modern literary criticism and musicology was used; comparison of various parameters of the opera and the novel led to the use of the comparative method; to consider the musical component and its meaning in the verbal text, the method of intonation analysis was used.

Results and conclusions. In A. Lyubka's novel “Your Look, Chio-Chio-san” there are various channels of intersection of musical and verbal texts, presented through: figurative plot associations-parallels; musical markers: Chio-Chio-san's aria “Un bel di, vedremo” — like a sound trace of the main character; the voice of Maria Callas, woven into the canvas of the text as another means of intermediality; a detailed description of the performance of the opera, covering the key moments of its drama (characterized by a deep reading of the musical series, in particular — its genre and intonation genesis). Opera by G. Puccini is presented as an extremely important semantic and compositional core of the novel.

Keywords: intermediality, intermedial space, musical marker, Andrei Lyubka's novel “Your Look, Chio-Chio-san”, opera by G. Puccini “Madame Butterfly”.

УДК 821(477)Винничук:78

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2022.133.257301>**Олійник І. І.**

Олійник Іванна Іванівна — аспірантка кафедри історії світової музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (Київ, Україна).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-6275-1593>

olivanocka@gmail.com

© Олійник І. І., 2022

ЖАНР ЯК МУЗИЧНИЙ ЗНАК ЕПОХИ У РОМАНІ «ТАНГО СМЕРТІ» ЮРІЯ ВИННИЧУКА

Урбаністичний простір України, його становлення є перспективним і актуальним напрямом дослідження національної історії. Розуміння того, як формувались соціальні, економічні, політичні, мистецькі зв'язки між населенням українського міста в кожен історичний період, розширює панораму й поглиблює осмислення процесів розвитку суспільства. Проте українські міста, як осередки формування професійного мистецтва і культури, усе ще рідко привертають увагу авторів наукових досліджень, необхідних для цілісного усвідомлення історії. На допомогу приходять письменники, які працюють в історичному жанрі. Серед таких Марія Матіос, Василь Шкляр, Василь Кожелянко, Володимир Лис, Оксана Забужко. До них належить і сучасний письменник Юрій Винничук (нар. 1952 р.). Його творчість широко розглянута в літературознавчих працях, проте інтермедіальні зв'язки, зокрема місце музики в літературному доробку автора, потребують подальших досліджень. Роман «Танго смерті» (2012) Ю. Винничука — один з яскравих прикладів взаємодії музики й літератури в українському мистецтві. Жанр танго постає тут знаком епохи, характеризуючи, насамперед, музичну атмосферу міжвоєнного Львова. Крім того, конкретне танго («То ostatnia niedzila» Єжи Петербурзького) і його виконавці (зокрема в Янівському концтаборі) — єврейські музиканти Львова — є прототипами персонажів твору, важливими складовими романного нарративу. Розглянуто музичну компоненту роману «Танго смерті», окреслено сферу музичних зацікавлень і компетенцій письменника, проаналізовано роль жанру танго в музичній тонатмосфері Львова міжвоєнного періоду й часів Другої світової війни.

Ключові слова: інтермедіальність, міська музична культура, музика в літературі, жанр танго, роман «Танго смерті» Юрія Винничука, історія Львова.

Постановка проблеми. Центральним героєм більшості творів Юрія Винничука («Мальва Ланда», 2014; «Аптекарь», 2015; «Цензор снів», 2016; «Груші в тісті», 2017; «Нічний репортер», 2019; «Вілла Деккера», 2021 та інші) є Львів — «Lwów, Lemberg, Львов і знову Львів — шляхетний і містечковий, аристократичний і батярський, містичний і дуже прагматичний, люксовий і зацофаний, словом, такий ароматний, яким він може бути тільки у Винничука»¹. Музична сфера набула широкого втілення у книгах митця, приправляючи художні тексти автентичними інтонаціями реального звучання міста той чи інший період історії. Особливу увагу привертає роман «Танго смерті» (2012), у якому головним об'єктом драматургії став саме музичний твір.

¹ Стахівська Ю. Юрій Винничук. «Цензор снів» // Критика : часопис. 2017. 3 лютого. URL: <https://m.krytyka.com/ua/reviews/tsenzor-sniv> (дата звернення: 20.11.2021).

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Питання культурної пам'яті, мови, історії Львова як міста перетину культур, а також інтертекстуальності у творах Юрія Винничука, зокрема в романі «Танго смерті», розглядають Олена Романенко¹, Юлія Стахівська², Оксана Пухонська³, Іван Монолатій⁴, Олександр Грищенко⁵, Діана Коваленко⁶ та інші. Проблематика інтермедіальності та взаємодії музики з літературою становить окрему сферу сучасної компаративістики; серед ключових дослідників — Ульріх Вайштан⁷, Альберт Гір⁸, Олександр Рисак⁹ та інші. Українських музикознавчих праць із питань інтермедіальності все ще вкрай мало, що свідчить про актуальність обраної теми. **Мета статті** — визначити роль музичного мистецтва у творчості Юрія Винничука на прикладі роману «Танго смерті». Завдання — з'ясувати функції музичного жанру (танго) як інтонаційного знака доби. Недостатнє наукове дослідження місця і значення музичної сфери у творчості українських письменників, зокрема і Юрія Винничука, зумовило **актуальність і наукову новизну** публікації.

Виклад основного матеріалу. Сюжетна лінія «Танго смерті» містить дві часопросторові площини — міжвоєнний період із продовженням у подіях Другої світової війни та паралельно — початок ХХІ століття. Львів золотої доби Оссолінеуму крізь призму мемуарів Ореста Барбаріки презентує місто в усій його полікультурній красі. Вагоме значення в цьому має дружба українця Ореста з німцем Вольфом, євреєм Йосею та поляком Ясем. Батьки хлопців були бійцями армії УНР і розстріляні червоноармійцями 1921 року під Базаром. Незважаючи на різну національність, вони віддали життя за незалежність України, і мовби на новому витку спіралі, так само вчинили їхні сини — уже як бійці УПА (про що розповідає один із тих, хто вижив — Йосип Мількер). Паралельна лінія сюжету повертає увагу читача до сучасності — життя дослідника арканумської культури, лінгвіста Мирка Яроша. Спорідненість душ професора і його

¹ Романенко О. В. Львівська цивілізація у романі Юрія Винничука «Танго смерті» // Науковий вісник Миколаївського національного університету імені В. О. Сухомлинського. Філологічні науки (літературознавство). 2015. № 1 (15). С. 144–147.

² Стахівська Ю. Л. Юрій Винничук. «Цензор снів» // Критика : часопис. 2017. 3 лютого. URL: <https://m.krytyka.com/ua/reviews/tsenzor-sniv> (дата звернення: 20.11.2021).

³ Пухонська О. Я. Проблема культурної амнезії в сучасному романі (на матеріалі «Танго смерті» Юрія Винничука та «Храм Афродіти» Олександра Стражного) // Іноземна філологія / Львівський нац. ун-т ім. Івана Франка. 2014. Вип. 126 (2). С. 194–199.

⁴ Монолатій І. С. Від міста-перехрестя до міста-жертви: Львів у романі Юрія Винничука «Танго смерті» // Місто: історія, культура, суспільство. Е-журнал урбаністичних студій / Ін-т історії України НАН України; Київський нац. ун-т ім. Тараса Шевченка. 2020. № 9 : Голокост і місто: простори вбивства — простори руйнації. С. 141–154.

⁵ Грищенко О. В. «Танго смерті» Ю. Винничука: урбаністичне & історичне // Society for Cultural and Scientific Progress in Central and Eastern Europe: online-magazine. URL: <http://scaspee.com/all-materials/tango-of-death-by-yu-vynychuk-urban-historical-gryshchenko-o-v> (дата звернення: 19.10.2021).

⁶ Коваленко Д. В. Інтертекстуальний простір роману Юрія Винничука «Танго смерті» // Слово і Час : наук.-теор. журн. / Ін-т літ. ім. Т. Г. Шевченка НАН України, 2018. № 2 (686). С. 80–86.

⁷ Вайштан У. Взаємовисвітлення літератури та музики: сфера компаративістики? // Сучасна літературна компаративістика: стратегії і методи : антологія / заг. ред. Д. Наливайка. Київ : КМА, 2009. С. 391–410.

⁸ Гір А. Музыка в литературе: влияния и аналогии / пер. с нем. И. Борисовой // Вестник молодых ученых. Гуманитарные науки. Санкт-Петербург, 1999. № 1. С. 86–99.

⁹ Рисак О. О. Мелодії і барви слова: Проблеми синтезу мистецтв в українській літературі кінця ХІХ — початку ХХ ст. Луцьк : Надстир'я, 1996. 98 с.

аспірантки Данки отримує пояснення в момент звучання танго, яке здатне розкрити історію душі в усіх її формах утілення. СБУ в цій історії втілює владу, яка для багатьох поколінь намагалась приховати історію героїв роману й факти, які дали б змогу бачити реальність і доходити висновків.

На створення роману «Танго смерті» письменника надихнув мовознавець та історик Євген Наконечний, дослідник історії євреїв і Голокосту у Львові. Ця тема стала провідною і в романі Ю. Винничука¹. Окрім історичних фактів, автор, як і в багатьох інших своїх творах, вдається до містифікацій, підкреслюючи дух епохи й спрямовуючи увагу на духовне, уособлене в назві роману — «Танго смерті».

Письменник пов'язаний з музичним мистецтвом у кількох аспектах. Як активний член відновленого 1988 року театру-кабаре «Не журись», він здійснював редагування, українізацію текстів пісень українських січових стрільців та вояків УПА, а також старих батярських пісень. Крім цього, Винничук писав тексти для нових, так званих необатярських пісень, що увійшли до альбомів Віктора Морозова². Музичний досвід Ю. Винничука і його знання історії Львова сприяли тому, що до роману «Танго смерті» залучені різноманітні звукові пласти. Перший з них — звучання вулиць міста: «На світанку, коли воно ще дримало... вози важко торохтіли бруківкою... а потім починали лунати дзвоники трамваїв, цокотіли фіякри, шурхали мітли...»³. Окрім звуків міського життя, автор цитує і конкретну музику, що звучала в той час, зокрема рядки з повстанських пісень на поезії Івана Франка⁴, або ж влітає в сюжет історію про появу батярської пісні й резюмує: «Але Львів не був би Львовом, якби після того не з'явилася вулична балада: Приїхав ду Львова акрубата-муха, Вліз на Теличкову і випустив духа»⁵. Не обійшов увагою письменник і довоєнну музично-артистичну еліту Львова — постаті Станіслава Людкевича, Едварда Козака, братів Анатолія-Юліана та Ярослава-Рафаїла Курдидиків, Івана Вересюка, Тараса Мигалю та інших. Письменник виявляє обізнаність і в зарубіжній музиці, згадуючи в тексті творчість Йоганна Штрауса, Йозефа Гайдна, Ігнаца Гольдбауера, прусських композиторів, а також політичні директиви, що стосувались музичного життя Львова в той чи інший період. Ю. Винничук влітає у філософію «Танго смерті» й посилення на трактувати піфагорейської традиції, що проповідували нероздільність музики, космосу і людини: «Річ у тім, що тональність звучання будь-якої ноти відповідає тональності звучання відповідного органа чи частини тіла...»⁶. Ідеться і про детальну історію та походження буквених позначень нот: «За назви нот узяті перші склади рядків гімну, що співався у висхідній октаві. Назви усіх шести нот увів Гвідо д'Ареццо. Правда, нота ДО в нього називалася УТ, а перший рядок співався так: "UT aueant laxis"..."»⁷.

Проте центральне місце в романі посідає власне «Танго смерті» — музичний твір, що відроджує пам'ять душі. Історію танго Ю. Винничук розкриває впродовж усього твору, паралельно в обох сюжетних лініях. Опис таємничої партитури та її

¹ Роман «Танго смерті» відзначений премією «Книга року Бі-Бі-Сі» 2012 року.

² Див. про це: Олійник І. І. Батярські пісні у творчості Віктора Морозова (до 70-річчя музиканта) // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 130 : Історія музики — 2020. Ювілейні та пам'ятні дати. 2021. С. 119–130.

³ Винничук Ю. П. Танго смерті : роман. Харків : Фоліо, 2013. С. 42.

⁴ Там само. С. 69.

⁵ Там само. С. 29.

⁶ Там само. С. 102.

⁷ Там само. С. 184.

першоджерел набуває розмаху мінідетективу: дванадцять нот, що стали основою «Танго смерті», — це ноти з манускрипту львівського аптекаря Йоганна Калькбренера, який він, утікаючи з Кракова, привіз до Львова. Як виявиться пізніше, про них ідеться і в арканумській «Книзі Смерті», яку досліджує Мирко Ярош. У міжвоєнні роки саме ці ноти Йосип Мількер поклав на музику одного з популярних танго, яке в новому звучанні мало назву «Танго смерті». У розповіді про традиції арканумців письменник пояснює зв'язок дванадцяти нот із традиційним арканумським танцем смерті «dan-go tnah» і наводить свій варіант походження слова *танго*: «Пісні ці виконували в танці під звук бубна і сопілок, а сам танок арканумською мовою називався — о диво! — “dan-go tnah”, що до болю нагадувало знайоме усім слово “танго”... хто в кого перейняв ці танці, не так важливо, але “dan-go tnah” означало дослівно “танець смерті”, чи то пак... “танго смерті”»¹. Звичайно, така теорія — чергова містифікація автора, проте саме танго є в романі знаком увіковічення душі, джерелом її безсмертя. «Танго і стало тією мелодією, яка відіграла роль тунелю для нового перевтілення душі... Нове народження душі відбувалося лише з тими, хто перед смертю чув нашу оркестру. А відтак вони воскресали і жили, і, можливо, досі живуть...»². Танго не тільки стає символом переродження душі, а й апелює до епохи, для якої є провідним жанром, що до наших днів зберігає пам'ять про втрачене покоління.

За свідченнями науковців, термін «танго» виник у ХІХ столітті в районах Ріо-де-Ла-Плата в Аргентині, ним називали місця проведення свят і танців чорношкірих, що відбувались під ритми барабанів. У 1860-х роках у Буенос-Айресі з'являються згадки про клуби білих людей, де грали композиції танго³. У популяризації музики танго важливу роль відіграли світські заходи Парижа, де танго перейняло естафету танцювальної популярності від панівного вальсу і набуло характеру справжньої епідемії по всьому світу⁴. Становлення і поширення танго як символу аргентинської музики відбувається на початку ХХ століття, переважно завдяки творчості аргентинського музиканта Карлоса Гарделя (Carlos Gardel), день народження якого в наш час став міжнародним Днем танго. Його перша «пісня-танго» з'явилась 1917 року і мала назву «Моя сумна ніч» («Mi noche triste»). Вона стала яскравим зразком типових для жанру тем страждання закоханого, що розповідає про глибину почуття й гіркі сльози, які він може виразити тільки в пісні. Новий жанр захоплював відвертістю, бунтарством проти усталених танцювально-пісенних канонів, він не міг не приваблювати тогочасних прогресивних музикантів. Через це і танець, і пісня-танго швидко набули популярності після Першої світової війни в Європі і світі.

У міжвоєнні роки танго стало основою не лише для багатьох міських пісень і репертуару дансингових оркестрів, а й для творчості композиторів-сучасників. Варто нагадати, що саме в міжвоєнний період (що є історичним тлом і для першої сюжетної лінії роману) у Львові відбувається розквіт українського танго у творчості Леоніда Яблонського, Анатолія Кос-Анатольського і Богдана Весоловського. На відміну від сучасних їм колективів, музиканти не грали імпровізацій на джаз-стандарти, а створювали

¹ Винничук Ю. П. Танго смерті : роман. Харків : Фоліо, 2013. С. 39–40.

² Там само. С. 103.

³ Torp J. Tango placed and unplaced: a historical sketch of two centuries // Dance, Place, Festival : 27th Symposium of the ICTM Study Group on Ethnochoreology / The Irish World Academy of Music and Dance University of Limerick, 2014. P. 187.

⁴ Вичева Е. А. Танго в России: на пути к созданию отечественной версии жанра // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. 2013. С. 70.

джазові аранжування народних пісень, україномовні кавери на європейські шлягери, виконували власні авторські пісні¹. Отже, у романі Ю. Винничука танго постає не тільки як інструмент переродження душі, а і як символ минулої епохи, що підкреслено обраним жанром і його роллю в романі. Походження жанру та його провідні характеристики підкреслюють драматизм танго як назви твору і центрального об'єкта роману.

Ще одна тема, до якої апелює в романі Ю. Винничук, — єврейська діаспора: її музиканти становили основу музичних колективів Львова і грали ті самі танго. У цьому переконає те, що головним музикантом у романі є Йосип Мількер — носій секретів «Танго смерті», маестро й провідник, «спільна нитка» двох паралельних сюжетів. Завдяки його знанням і таланту, стає можливим апогей роману — перевтілення душ під звуки танго. «Йосько з нас чотирьох був найменший і за віком, і за зростом, а ще він був худий, в окулярах і зі скрипкою»²; «Йосько учився в консерваторії, грав на скрипці і бандурі»³; «Йоська ми застали, коли він збирався до “Брістолю”, де щовечора грав у оркестрі...»⁴, «Він жив скромно, даючи приватні уроки музики...»⁵; «Я грав їм усім на скрипці, щоб вони потрапили у вічність»⁶. Поряд із ним у романі згадуються імена й інших львівських музикантів-євреїв, які стали жертвами нацистів і були змушені грати в'язням «Танго смерті». Ці імена пов'язані переважно з історією оркестру при Янівському концентраційному таборі⁷. Ідею створити табірний оркестр висловив заступник коменданта табору унтерштурмфюрер Ріхард Рокіті. Оркестр був сформований влітку 1942 року з ув'язнених музикантів і композиторів міста Львова на чолі зі скрипалем Леопольдом Штріксом і диригентом Львівської філармонії та опери Якубом Мундом, які згадуються як у романі, так і в архівних документах. Склад оркестру в різний період становив 30–60 осіб. Серед відомих музикантів міста, які стали його учасниками, були Зигмунт Шац, Марек Ізидор Бауер, Йозеф Герман, Едвард Штайнбергер, Лео Шафф, Мацей Штрікс, Ледерман, Артур Голд та інші⁸. У більшості історичних джерел вказано на те, що всі музиканти Янівського оркестру були розстріляні в листопаді 1943 року під час ліквідації табору нацистами. Проте, за версією роману, багатьом в'язням вдалося вижити, і зокрема одному з головних героїв роману — музиканту Йозефу Мількеру.

У діалогах героїв роману Ю. Винничука йдеться й про деякі інші історичні факти, зокрема про виступи табірної оркестру на пляцу для есесівців та їхніх родин, під час забав у помешканнях коменданта і його заступників. Попри це, як у романі, так і документальних джерелах інформації про репертуар оркестру Янівського табору надзвичайно мало. Свідки подій Янівського та інших таборів вказують на те, що це були переважно популярні танці й пісні того часу, іноді композиції, які в'язні написали

¹ Детальніше див.: Олійник І. І. Естрадна музика Львова: до пісенної творчості Бонді Весоловського // *Musica Galiciana. Karol Mikuli i jego uczniowie w kontekście rozwoju szkolnictwa muzycznego Galicji*. Rzeszow : Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 2021. Tom XVII. С. 253–260.

² Винничук Ю. П. *Танго смерті* : роман. Харків : Фоліо, 2013. С. 17.

³ Там само. С. 80.

⁴ Там само. С. 348.

⁵ Там само. С. 52.

⁶ Там само. С. 357.

⁷ Янівський табір (1941–1943) — концентраційний табір, що вважається третім по величині після Варшавського та Лодзького гетто, саме тут за два роки померло близько 140–200 тисяч людей.

⁸ Пагіря О. М. «Танго смерті»: музика за колючим дротом III Райху // *Збруч* : інтернет-журнал. URL: <https://zbruc.eu/node/91945> (дата звернення: 27.10.2021).

на замовлення командирів. За свідченнями багатьох в'язнів і результатами пошуків Ю. Винничука, мелодія «Танго смерті», що звучала в Янівському таборі під час відправлення в'язнів на смерть, — це відома в Польщі в 1930-х роках композиція: «Я розмовляв з реальними людьми, які були в концтаборі. Вони називали точно цю мелодію. Крім того, її назва є в багатьох спогадах. Це відоме польське танго “To ostatnia niedzila”, яке в російському варіанті мало назву “Утомлѣнные солнцем”... Це танго виконували музиканти консерваторії»¹. Про це читаємо і в романі, а точніше, у репліках Йосипа Мількера: «Насправді найближчим за звучанням до “Танга смерті” було “Макабричне танго”, під яке стрілялися закохані. Уявіть собі — заходить такий зрозпачений молодик до ресторації, платить оркестрі, замовляє танго, а потім на очах у всіх стріляється за столом, перед тим вихиливши кілька келихів. Тому й прозвали це танго “Танго-макабра”, але насправді називалося воно цілком мирно — “Та остання неділя”»².

Звертаючись до першоджерела, виявляємо, що «To ostatnia niedziela» — польський шлягер передвоєнного часу, 1935 року його створив Єжи Петербурзький (Jerzy Petersburzki). Зенон Фрідвальд (Zenon Friedwald) — автор поетичного тексту, у якому описано останню зустріч закоханих, що розлучаються. Пісня була надзвичайно популярною в 1940-х роках, найбільшого визнання зазнало її прем'єрне виконання Мечислава Фогги (Mieczysław Fogg), запис якого відбувся у студії «Сирена Електро» («Sirena-Electro»)³. Часто твір називають «танго самогубців» (як, власне, і в романі Ю. Винничука), плутаючи з іншою піснею цього часу, під яку йшли з життя закохані в ресторанах Східної Європи — «Сумна неділя» («Szomoru vasárnap») угорського композитора Реже Шереша⁴ (Rezső Seress), поетичний текст Ласло Явора⁵ (László Jávör). Зазначимо, що автори «To ostatnia niedziela» були євреями, а Зенон Фрідвальд ще й уродженцем Львова⁶. Очевидно, що цей факт вплинув на вибір саме цього танго для репертуару Янівського оркестру євреїв чи самими музикантами, чи їхніми катами.

Музика композиції «To ostatnia niedziela» Єжи Петербурзького має типові ознаки тангового жанру⁷. Розгорнутий інструментальний розділ експонує головний інтонаційний матеріал композиції в сольному виконанні скрипки, труби й бандонеона під акомпанемент струнних, фортепіано й бандеонів. Такий інструментальний склад свідчить про те, що твір написаний на пізньому етапі популярності танго, оскільки

¹ Ковалевська Є. В. «Танго смерті» Юрія Винничука — вир історії і містифікації. Інтерв'ю. 2012. 16 листопада // BBC Україна : інтернет-видання. URL: https://www.bbc.com/ukrainian/entertainment/2012/11/121116_book_2012_interview_vynnychuk_ek (дата звернення: 5.11.2021).

² Винничук Ю. П. Танго смерті : роман. Харків : Фоліо, 2013. С. 100.

³ Mieczysław Fogg — Ostatnia niedziela, 1936. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=N-hg58QQmdc> (дата доступу: 12.11.2021).

⁴ Реже Шереш (1899–1968) — угорський піаніст і композитор, автор відомого шлягера «Сумна неділя», закінчив життя самогубством, чим підкріпив трагічну славу свого танго. У 1999 році знято фільм «Пісня любові та смерті» режисера Рольфа Шюбеля, сюжет якого відтворює історію створення пісні.

⁵ Пісня стала хітом у виконанні Біллі Холідей (Billie Holiday) після запису платівки 1941 року. «Сумна неділя», відома як суїцидна, була заборонена у трансляціях BBC до кінця XX століття.

⁶ Зенон Фрідвальд був евакуйований з тогочасної Польщі 1939 року. Єжи Петербурзький після приходу радянської влади став керівником Білоруського державного джазового оркестру, а з 1941 року приєднався до Другого Польського корпусу Владислава Андерса (Władysław Albert Anders), з яким він виконував більшість своїх авторських творів у перекладі текстів російською. Очевидно, уперше прозвучала в такому варіанті й пісня «To ostatnia niedziela», що пізніше стала відома під назвою «Утомлѣнное солнце» у виконанні Леоніда Утьосова та оркестру Ісаака Дунаєвського з текстом Йосипа Альвега.

⁷ Саме цей варіант запису 1935 року Мечислава Фогга з оркестром «Petersbuski Gold Orchestra» було взято за основу для інтонаційного аналізу «Танго смерті».

ударні й духові інструменти були введені у традиційний ансамбль виконавців танго тільки у 1930–1940-х роках¹. Інструментальному розділу танго передуює невеликий вступ-зачин, характерний для вокально-інструментальних композицій. Гармонічний супровід ґрунтується на чергуванні головних тризвуків та ввідних септакордів, на фоні яких звучить скрипкове соло з мелодією широкого діапазону. Тема вступу створює асоціації до єврейської інструментальної традиції музикування, головним інструментом якої є скрипка. Проте ця традиція виражена опосередковано, а в центрі уваги постають ознаки танго: головна тема першого розділу звучить у виконанні скрипки на фоні типово чеканно-тангової фактури акомпанементу з акцентованим басом на сильних долях такту і повторюваними акордами на слабких. Переключення в паралельний мажор завдяки відхиленню в субдомінанту супроводжується секвенційною ланкою мелодії у звучанні труби. Повернення до головної теми (бандеон) окреслює тричастинну репризну форму, характерну для більшості тангових композицій. Мелодика розділу ґрунтується на оспівуванні головних ступенів ладу, переважають секвенційний тип розгортання і секундові низхідні звороти. Дводольний метр забезпечує чіткі асоціації до танцювально-пісенного жанру, що підкреслено синкопованими й пунктирними ритмічними групами.

Другий розділ знаменується появою вокалу і новим інтонаційним матеріалом — тут на перший план виступає декламаційність. Мелодична лінія вибудовується на оспівуванні домінантового тону з переважанням секундових зворотів на основі синкопованого ритму, що посилює драматизм розділу. Такі музичні характеристики тісно пов'язані з вербальним текстом, у якому йдеться про трагічну історію закоханої пари. Наступний розділ — це повернення до першого, але вже у вокальному викладі. Отже, утворюється тричастинна складна репризна форма, крайні розділи якої також мають тричастинну репризну будову. Для завершення речень композиції характерні поступеневі низхідні звороти басу VI–V–III–II–I і маркуючі для тангового жанру повторювані каданси домінанта — тоніка. Як і будь-яке танго, «To ostatnia niedziela» містить контрастні розділи, що виявляється на рівні тональності, інтонаційно-ритмічної і фактурної організації розділів.

Цікавим є порівняння музики досліджуваного танго з текстом до танго в романі Ю. Винничука, зокрема куплету, який створив Орест Барбарика до старого «відомого» танго, у яке Йосько додав дванадцять магічних нот — текст до «Танго смерті». «Він наспівав мені мелодію, я увійшов у звичний для себе поетичний транс і витворив таке:

А як не стане мене з тобою,
вкриють піски тіла,
стрінемось там, де маки рікою,
там, де їх тінь лягла².

Порівняємо наведений текст із рядками другого (вокального) розділу танго «To ostatnia niedziela» Єжи Петерсбурзького:

Teraz nie pora szukać wymówek
Fakt, że skończyło się
Dziś przyszedł drugi, bogatszy i lepszy ode mnie
I wraz z Tobą skradł szczęście me³.

¹ Пичугин П. А. Аргентинское танго. Москва : Музыка, 2010. С. 85.

² Винничук Ю. П. Танго смерті : роман. Харків : Фоліо, 2013. С. 185.

³ Friedwald Z. «Ostatnia niedziela» // Stare Melodie. URL: https://staremelodie.pl/piosenka/110/To_ostatnia_niedziela (data dostępu: 20.10.2021).

Проаналізувавши складо-метричну організацію обох зразків, спостерігаємо чіткий збіг структур перших двох рядків строфи. Проте в оригінальному танго порушується ритмічна квадратність завдяки розширенню третього і четвертого рядків строфи. На відміну від нього, у тексті Ю. Винничука репродукується від початку заданий ритм, що зберігає квадратність метроритмічної структури за моделлю перших двох рядків. Тобто письменник, дотримуючись початкового ритму оригінального танго, дає посилення на конкретний музичний твір, при цьому узагальнює його образ шляхом посилення до жанру і збереження танцювальної ритміки з її метричною повторюваністю.

Варто згадати, що «Танго смерті» стало натхненням ще для одного відомого митця і було обране для назви його поезії. Ідеться про Пауля Целана (Paul Celan) та його вірш, опублікований 2 травня 1947 року в журналі «Contemporain» під назвою «Tangoul mortii» («Todestango»), що в перекладі означає «Танго смерті». Проте вже в наступних публікаціях вірш мав заголовок «Фуга смерті». Таку зміну могли здійснити внаслідок прагнення автора підкреслити філософічність ідеї твору, драматизм, серйозність його звучання, а також увиразнити національну ідентифікацію нацистів, через жанр фуґи як одну з вершин німецького музичного письма. Роман Ю. Винничука «Танго смерті» стає особливим завдяки наявності в ньому розшифрованих нот трактату Калькбренера: «Ми грали відоме усім танго, в яке було вмонтовано усього лише дванадцять нот з манускрипту...»¹. Отже, письменник застосовує поліфонічний прийом творення партитури «Танго смерті», накладаючи на музику оригінального танго дванадцять звуків, здатних відродити пам'ять. Їх таємнича послідовність створює асоціації до ще однієї музичної техніки — серії, проте унікальна послідовність її звуків так і залишилась нерозгаданою таємницею роману. Попри всі зазначені паралелі, Ю. Винничук говорить у романі саме про танго, залишаючи математичні вираховання й поліфонічність на рівні сюжету, а не змісту. Вони наявні в описі партитури оновленого танго й у структурі роману завдяки паралельному розгортанню двох сюжетних ліній, що відображають події періоду міжвоєнного Львова й початку ХХІ століття і поєднані історією «Танго смерті», вони мають точку перетину в його звучанні у фінальній сцені. Попри моменти, що зближують оновлене дванадцятьма звуками танго з фуґою, Ю. Винничук зосереджується саме на танго, що стає не лише ключовим у сюжеті, а й знаком епохи — тієї ідилії життя мультикультурного довоєнного Львова і подій Голокосту, які стали «танго смерті» для його багатой історії.

Висновки і перспективи дослідження. Отже, обравши історичним тлом одну з найболючіших точок світової історії — Другу світову війну, Ю. Винничук показує вплив її наслідків аж до теперішнього часу. І все ж, головну тему становить не історична правда, що зазнавала безліч викривлень, зручних для політичних сил певних періодів. Над усім постає екзистенційне питання існування людської душі, якій відкритий шлях до безсмертя завдяки культурній пам'яті. Здобути її вона може тільки в присутності незвичайної музики із залученням дванадцяти звуків, музики, званої «Танго смерті». Завдяки історії цього танго відкриваються й нові грані осмислення роману Ю. Винничука, у якому, крім функції збереження пам'яті за допомогою твору, обраного письменником, музика постає знаком епохи і розкриває глибину художнього тексту в його інтермедіальних зв'язках із музично-інтонаційною сферою.

¹ Винничук Ю. П. Танго смерті : роман. Харків : Фоліо, 2013. С. 103.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Вайсшайн У. Взаємовисвітлення літератури та музики: сфера компаративістики? // Сучасна літературна компаративістика: стратегії і методи : антологія / заг. ред. Д. Наливайка. Київ : КМА, 2009. С. 391–410.
2. Винничук Ю. П. Танго смерті : роман. Харків : Фоліо, 2013. 379 с.
3. Вичева Е. А. Танго в России: на пути к созданию отечественной версии жанра // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. 2013. С. 70–74.
4. Гир А. Музыка в литературе: влияния и аналогии / пер. с нем. И. Борисовой // Вестник молодых ученых. Гуманитарные науки. Санкт-Петербург, 1999. № 1. С. 86–99.
5. Грищенко О. В. «Танго смерті» Ю. Винничука: урбаністичне & історичне // Society for Cultural and Scientific Progress in Central and Eastern Europe: online-magazine. URL: <http://scaspee.com/all-materials/tango-of-death-by-yu-vynychuk-urban-historical-gryshchenko-o-v> (дата звернення: 19.10.2021).
6. Ковалевська Є. В. «Танго смерті» Юрія Винничука — вир історії і містифікації. Інтерв'ю. 16 листопада 2012 р. // BBC Україна : інтернет-видання. URL: https://www.bbc.com/ukrainian/entertainment/2012/11/121116_book_2012_interview_vynychuk_ek (дата звернення: 05.11.2021).
7. Коваленко Д. В. Інтертекстуальний простір роману Юрія Винничука «Танго смерті» // Слово і Час : наук.-теор. журн. / Ін-т літ. ім. Т. Г. Шевченка НАН України, 2018. № 2 (686). С. 80–86.
8. Монолатій І. С. Від міста-перехрестя до міста-жертви: Львів у романі Юрія Винничука «Танго смерті» // Місто: історія, культура, суспільство. Е-журнал урбаністичних студій / Ін-т історії України НАН України ; Київський нац. ун-т ім. Тараса Шевченка. 2020. № 9 : Голокост і місто: простори вбивства — простори руйнації С. 141–154.
9. Олійник І. І. Батярські пісні у творчості Віктора Морозова (до 70-річчя музиканта) // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 130 : Історія музики — 2020. Ювілейні та пам'ятні дати. 2021. С. 119–130.
10. Олійник І. І. Естрадна музика Львова: до пісенної творчості Бонді Весоловського // Musica Galiciana. Karol Mikuli i jego uczniowie w kontekście rozwoju szkolnictwa muzycznego Galicji. Rzeszów : Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 2021. Tom XVII. С. 253–260.
11. Пагіря О. М. Відомий і невідомий Янівський концтабір // Збруч : інтернет-журн. URL: <https://zbruc.eu/node/85555> (дата звернення: 25.09.2021).
12. Пагіря О. М. «Танго смерті»: музика за колючим дротом III Райху // Збруч : інтернет-журн. URL: <https://zbruc.eu/node/91945> (дата звернення: 27.10.2021).
13. Пичугин П. А. Аргентинское танго. Москва : Музыка, 2010. 262 с.
14. Пухонська О. Я. Проблема культурної амнезії в сучасному романі (на матеріалі «Танго смерті» Юрія Винничука та «Храм Афродіти» Олександра Стражного) // Іноземна філологія / Львівський нац. ун-т ім. Івана Франка. 2014. Вип. 126 (2). С. 194–199.
15. Рисак О. О. Мелодії і барви слова: Проблеми синтезу мистецтв в українській літературі кінця XIX — початку XX ст. Луцьк : Надстир'я, 1996. 98 с.
16. Романенко О. В. Львівська цивілізація у романі Юрія Винничука «Танго смерті» // Науковий вісник Миколаївського національного університету імені В. О. Сухомлинського. Філологічні науки (літературознавство). 2015. № 1 (15). С. 144–147.
17. Стахівська Ю. Л. Юрій Винничук. «Цензор снів» // Критика : часопис. 2017. 3 лютого. URL: <https://m.krytyka.com/ua/reviews/tsenzor-sniv> (дата звернення: 20.11.2021).
18. Friedwald Z. «Ostatnia niedziela» // Stare Melodie. URL: https://staremelodie.pl/piosenka/110/To_ostatnia_niedziela (дата доступу: 20.10.2021).

19. Miller M. G. *Tango lessons : movement, sound, image, and text in contemporary practice* / Duke University Press, 2014. 282 p.

20. Torp J. *Tango placed and unplaced: a historical sketch of two centuries // Dance, Place, Festival : 27th Symposium of the ICTM Study Group on Ethnochoreology / The Irish World Academy of Music and Dance University of Limerick, 2014. P. 184–191.*

REFERENCES

1. Weisstein, W. (2009). Mutual elucidation of literature and music: the field of comparative studies? [Vzaiemovysvitlennia literatury ta muzyky: sfera komparatyvistyky?]. In: *Contemporary literary comparative studies: strategies and methods. Anthology [Suchasna literaturna komparatyvistyka: stratehii i metody]*. Kyiv-Mohyla Academy. Kyiv, pp. 391–410 [in Ukrainian].

2. Vynnychuk, Y. (2013). *Tango of death [Tango smerti]: a novel*. Kharkiv: Folio. 379 p. [in Ukrainian].

3. Vicheva, E. A. (2013). *Tango in Russia: on the way to creating a domestic version of the genre [Tanho v Rossyy: na puty k sozdaniyu otechestvennoi versyy zhanra]*. In: *Herald of the Volgograd State Pedagogical University [Izvestiya Volgogradskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta]*, pp. 70–74 [in Russian].

4. Gere, A. (1999). *Music in literature: influences and analogies [Muzyka v literature: vlianiya i analogii]*. In: *Herald of young scientists. Humanities. [Vestnik molodyh uchenyh. Gumanitarnye nauki]*. Transl. by I. Borisova. Saint Petersburg. Issue 1, pp. 86–99 [in Russian].

5. Grishchenko, O. V. (2013). “Tango of Death” by Y. Vynnychuk: urban & historical [«Tanho smerti» Y. Vynnychuka: urbanistychno & istorychne]. In: *Society for Cultural and Scientific Progress in Central and Eastern Europe: online-magazine*. Available at: <http://scaspee.com/all-materials/tango-of-death-by-yu-vynnychuk-urban-historical-gryshchenko-o-v> (accessed: 19.10.2021) [in Ukrainian].

6. Kovalevskaya, E. (2012). “Tango of Death” by Yuri Vynnychuk — a whirlpool of history and mystification. [«Tanho smerti» Yurii Vynnychuka — vyr istorii i mistyfikatsii]. Interview. 2012. 16 November. In: *BBC Ukraine: online edition*. Available at: https://www.bbc.com/ukrainian/entertainment/2012/11/121116_book_2012_interview_vynnychuk_ek (accessed: 05.11.2021) [in Ukrainian].

7. Kovalenko, D. (2018). Intertextual space of Yurii Vynnychuk’s novel “Tango of Death” [Intertekstualnyi prostir romanu Yurii Vynnychuka «Tanho smerti»]. In: *Word and Time: scientific and theoretical journal [Slovo i Chas]*. Taras Shevchenko Institute of Literature National Academy of Sciences of Ukraine. Issue 2 (686), pp. 80–86 [in Ukrainian].

8. Monolatiy, I. (2020). From the city-crossroads to the city-victim: Lviv in Yurii Vynnychuk’s novel “Tango of Death” [Lviv: vid mista-perekhrestia do mista-zherty: Lviv u romani Yurii Vynnychuka «Tango smerti»]. In: *City: History, Culture, Society [Misto: istoriia, kultura, suspilstvo]*. No. 9: *Holocaust and City: Spaces of Murder — Spaces of Destruction [Holokost i misto: prostory vbyvstva — prostory ruinatsii]*. Institute of History of Ukraine, Taras Shevchenko National University of Kyiv, pp. 141–154 [in Ukrainian].

9. Oliinyk, I. I. (2021) *Batyar songs in Viktor Morozov’s creativity (for the seventieth anniversary of the musician) [Batiarski pisni u tvorchosti Viktora Morozova (do 70-richchia muzykanta)]*. In: *Scientific herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine [Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho]*. Issue 130: *History of music — 2020. Anniversary and memorable dates. Collection of articles. [Istoriia muzyky — 2020. Yuvileini ta pamiatni daty]*, pp. 119–130 [in Ukrainian].

10. Oliinyk, I. I. (2021). *Variety music of Lviv: to the Bondi Vesolovsky’s song creativity [Estradna muzyka Lvova: do pisennoi tvorchosti Bondi Vesolovskoho]*. In: *Musica Galiciana. Karol*

Mikuli and his students in the context of the development of music education in Galicia. [Musica Galiciana. Karol Mikuli i jego uczniowie w kontekście rozwoju szkolnictwa muzycznego Galicji]. Rzeszów: Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 2021. Vol. XVII, pp. 253–260 [in Ukrainian].

11. Pagirya, O. (2018). Known and unknown Yaniv concentration camp [Vidomyi i nevidomyi Janivskiyi konctabir]. *Zbruch [Zbruch]*: online magazine. Available at: <https://zbruc.eu/node/85555> (accessed: 25.09.2021) [in Ukrainian].

12. Pagirya, O. (2019). “Tango of Death”: music behind the barbed wire of the Third Reich [Tanho smerti»: muzyka za koluchym drotom III Raikhu]. In: *Zbruch [Zbruch]*: online magazine. Available at: <https://zbruc.eu/node/91945> (accessed: 27.10.2021) [in Ukrainian].

13. Pichugin, P. (2010). *Argentine tango. [Argentinskoe tango]*. Moscow: Music, 2010. 262 p. [in Russian].

14. Pukhonska, O. (2014). The problem of cultural amnesia in the modern novel (on the material “Tango of Death” by Yurii Vynnychuk and “Temple of Aphrodite” by Alexander Strazhny) [Problema kulturnoi amnezii v suchasnomu romani (na materiali «Tanho smerti» Yurii Vynnychuka ta «Khram Afrodyty» Oleksandra Strazhnogho)]. In: *Foreign Philology [Inozemna filologhiia]*. Ivan Franko National University of Lviv. V. 126 (2), pp. 194–199 [in Ukrainian].

15. Rysak, O. (1996). *Melodies and colors of the word: Problems of synthesis of arts in Ukrainian literature of the late 19 — early 20 centuries. [Melodii i barvy slova: Problemy syntezy mystectv v ukrainskij literaturi kincia XIX — pochatku XX st.]*. Lutsk: Nadstyria, 98 p. [in Ukrainian].

16. Romanenko, O. (2015). Lviv civilization in the novel by Yurii Vynnychuk “Tango of Death” [Lvivska cyvilizaciia u romani Yurii Vynnychuka «Tanho smerti»]. In: *Scientific Bulletin of Mykolayiv National University named after V. O. Sukhomlinsky. Philological Sciences (Literary Studies) [Naukovyi visnyk Mykolaivskoho natsionalnoho universytetu imeni V. O. Sukhomlynskoho. Filolohichni nauky (literaturoznavstvo)]*: collection of scientific works. [Filologichni nauky (literaturoznavstvo)]. Ed. O. S. Filatova. Mykolaiv. № 1 (15), pp. 144–147 [in Ukrainian].

17. Stakhivska, Y. (2017). Yurii Vynnychuk. “Censor of Dreams” [Yurii Vynnychuk. «Cenzor sniv»]. In: *Critique [Krytyka]*. Issue 3, February. Available at: <https://m.krytyka.com/en/reviews/tsenzor-sniv> (accessed: 20.11.2021) [in Ukrainian].

18. Friedwald, Z. “The Last Sunday”. In: *Old Melody*. Available at: https://staremelodie.pl/piosenka/110/To_ostatnia_niedziela (accessed 20.10.2021) [in Polish].

19. Miller, M. G. (2014). *Tango lessons: movement, sound, image, and text in contemporary practice*. Duke University Press, 282 p. [in English].

20. Torp, J. (2014). Tango placed and unplaced: a historical sketch of two centuries. In: *Dance, Place, Festival: 27th Symposium of the ICTM Study Group on Ethnochoreology*. The Irish World Academy of Music and Dance University of Limerick, pp. 184–191 [in English].

IVANNA OLIINYK

Oliinyk, Ivanna — Postgraduate Student at the Department of World music at the P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine (Kyiv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-6275-1593>

olivanocka@gmail.com

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2022.133.257301>

GENRE AS A MUSICAL SIGN OF THE ERA IN THE NOVEL “TANGO OF DEATH” BY YURII VYNNYCHUK

Relevance of the study. The Ukrainian urban space and the stages of its formation is a promising and one of the most relevant vectors for the study of Ukrainian history. Nevertheless, Ukrainian cities, as centers of the formation of professional art and major cultural trends, still rarely become the subject of scientific research necessary for a holistic understanding of our history. The article deals with the novel by Yurii Vynnychuk, which is dedicated to the history, culture and musical life of the city of Lviv. Insufficient knowledge in the scientific literature of the place and significance of the musical sphere in the heritage of Ukrainian writers, in particular, Yurii Vynnychuk, forms the relevance of this article.

Main objective of the study is to determine the role of musical art in the creativity of Yurii Vynnychuk using the example of the novel “Tango of Death”, to explore the semantics of the tango genre for the author of the novel, and to study and characterize the musical source, which became the central artistic object of the novel “Tango of Death”.

Research methodology. The research methodology includes the use of historical, contextual, sociological, etymological, comparative typological methods, as well as the method of intertextual research.

The results of directorial artifacts. The musical experience of Yurii Vynnychuk and knowledge of the history of Lviv contributed to the diversity of the musical and artistic layers involved in the novel “Tango of Death”. The main place in the novel belongs to the musical composition of the same name “Tango of Death”. Its music becomes an instrument that has the functions of a conductor of the soul with the possibility of its rebirth in the next life. Also, the music of “Tango of Death” appeals to the era itself, for which tango is the leading genre that keeps the memory of the lost generation. The musical prototype of tango in Yurii Vynnychuk’s novel is the pre-war Polish hit “To ostatnia nadzieja”, created in 1935 by Jerzy Petersburski and Zenon Friedwald. The analysis of the metrical structure of the syllables of the stanzas reveals the coincidence of the structure of the first part of the stanza of Jerzy Petersburgsky’s tango with the stanza composed by the author of the novel. This fact may indicate the desire of Yurii Vynnychuk to generalize the image of tango through the references for the genre itself, thanks to the preservation of dance rhythms with its metric repetition. The study of the polyfunctionality of intermedial connections between the artistic text of Yurii Vynnychuk and the musical-intonation sphere of culture opens up new facets of understanding the novel and the entire literary heritage of the author.

Keywords: intermediality, urban musical culture, music in literature, tango genre, novel “Tango of Death” by Yurii Vynnychuk, history of Lviv.

ПРОЦЕСИ ВЗАЄМОДІЇ МИСТЕЦТВ

УДК 78.036(410):82-1

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2022.133.257306>

РЖЕВСЬКА М. Ю.

Ржевська Майя Юріївна — доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри театрознавства Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого (Київ, Україна).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-8085-6113>

mrzhevaska@knutkt.edu.ua

© Ржевська М. Ю., 2022

РОМАНКО В. І.

Романко Володимир Іванович — кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри теорії музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (Київ, Україна).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-6957-4297>

romanko.volodymyr@gmail.com

© Романко В. І., 2022

РЕЦЕПЦІЯ ТЕКСТІВ КУЛЬТУРИ

В КОНЦЕПТУАЛЬНИХ АЛЬБОМАХ ПРОГРЕСИВ-РОКУ

На прикладі кількох показових альбомів прогресив-року «класичного» періоду (кінець 1960-х — середина 1970-х років) розглянуто механізми роботи пам'яті культури, що забезпечили особливі якості творчого доробку представників зазначеного напрямку. Констатовано збагачення проблемного поля сучасного музикознавства, ускладнення його структури, що зумовило потребу визначити або принаймні уточнити актуалізовані поняття й категорії. Проаналізовано праці, присвячені вживанню понять «пам'ять», «рецепція» в науці про музику. Зазначено, що спадкоємність як важлива засада існування художньої культури в часі реалізується шляхом передачі мистецької інформації та обміну нею. Рецепцію текстів культури розглянуто як складний процес, що здійснюється в різних алгоритмах і може охоплювати сприйняття, адаптацію, рефлексію, інтерпретацію (реінтерпретацію) тощо. Музикант, який створює власний художній світ, розшифровує і за потреби присвоює культурні коди, закладені в чужих текстах. Стверджується, що крім прямого звернення до текстів культури (перекладень, транскрипцій, адаптацій тощо), є й інші способи дії механізмів рецепції в діалогах з різними сферами літератури й мистецтва. Визначено, що найбільш послідовно й системно результати рефлексій рок-музикантів щодо текстів культури втілюються в концептуальних альбомах, що виявляється на етапах формування художнього задуму і його втілення. Показано, що в роботі над концептуальними альбомами механізми передачі пам'яті культури включаються вже на початкових етапах, завдяки чому можливо віднайти головний принцип, який забезпечує художню цілісність твору. Визначено прояви рецепції текстів культури в різних варіантах: від переінтерпретації із суттєвою трансформацією вихідного матеріалу до тонких проявів інтертекстуальності (інтермедіальності).

Ключові слова: прогресив-рок, пам'ять культури, інтерпретація, рефлексія, алюзія, палімпсест.

Постановка проблеми. Особливе місце прогресив-року (прог-року) серед інших явищ популярної музики не останньою чергою зумовлене його смисловою насиченістю, концентрацією сміливих художніх ідей і оригінальністю творчих рішень, що одразу ж перевело цей пласт поп-культури до розряду «музики для слухання». Виявивши свої головні засади протягом досить короткого проміжку часу — з кінця 1960-х до середини 1970-х років, — прогресив-рок значно вплинув на подальший розвиток рок-музики й популярної музики загалом. У багатьох студійних альбомах гуртів прог-року проступають ознаки своєрідного перегуку з багатьма конкретними текстами культури, а також із системами культурних кодів. У зв'язку з цим постає питання про механізми роботи пам'яті культури в цій сфері музичного мистецтва.

Аналіз останніх досліджень. Специфіка обраної для розгляду теми передбачає необхідність звернутися до двох різних пластів наукових праць. До першого належать ті, що присвячені інтертекстуальності, пам'яті культури, функціонуванню текстів культури, створених у різні історичні періоди. Їхні автори порушують проблеми, важливі в сучасному науковому дискурсі, актуальні не лише для філософів і культурологів, а й для мистецтвознавців. Збагачення проблемного поля сучасного музикознавства, як і ускладнення його структури, потребують визначення або принаймні уточнення понять і категорій, що у зв'язку з цим актуалізувалися; деякі з них запозичено із суміжних наук. Про їх можливе функціонування в музикознавчих працях ідеться в наукових дослідженнях.

Відзначимо статтю Олександри Самойленко, яка запропонувала розглядати явище пам'яті як предмет музикознавчої системології, обґрунтовуючи доцільність висвітлення «пам'яті як головного “героя” музичного світу культури»¹ в системно-поняттєвому річищі та включаючи до кола розглядуваних у зв'язку з цим категорій час, діалог, традицію. Остання постає як «втілена пам'ять культури»². У сфері художньої творчості, вважає дослідниця, особливого значення набуває активність людської пам'яті, її здатність продукувати нові інформаційні структури; за таких умов «активна пам'ять» стає «інструментом породження додаткової, нової інформації»³.

Із традицією та функціонуванням сформованих у її межах текстів і породжених ними смислів безпосередньо пов'язане поняття «рецепція», використання якого в музикознавчих дослідженнях привернуло увагу Олени Лобзакової. Рецепт висвітлюється в її праці як один із механізмів «теоретичного й практичного засвоєння цінностей попередніх історичних періодів сучасною культурою»⁴ і пов'язується з поняттями «інтерпретація», «реінтерпретація», «рефлексія», «інтертекстуальність». Авторка констатує формування в науці рецептивного підходу, «що полягає в розумінні тексту культури не як даності, що одного разу склалася, а як відкритого явища, художня цінність і смислове поле якого мобільні й піддаються переосмисленню в процесі сприйняття»⁵.

Другий пласт формують праці, присвячені арт-року і прогресив-року як його іпостасі. Аналіз найпоказовіших з них було здійснено в іншій нашій статті⁶. До названих

¹ Самойленко О. І. Явище пам'яті як предмет музикознавчої системології // Музична україністика: сучасний вимір. Київ, 2008. Вип. 2. С. 20.

² Там само. С. 23.

³ Там само. С. 24.

⁴ Лобзакова Е. Э. Рецептция в музыковедении: к вопросу использования термина // Южно-Российский музыкальный альманах. Ростов-на-Дону, 2015. № 3 (20). С. 5.

⁵ Там само. С. 6.

⁶ Ржевська М. Ю., Романко В. І. Саунд як стильовий компонент арт-року: шляхи й чинники формування // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 128 : Історія музики: проблеми, процеси, персони. Київ, 2020. С. 8–22.

у ній додамо видану 2019 року в Іспанії надзвичайно цікаву ілюстровану монографію Джерарда Бассолза (Gerard Bassols), присвячену інструментарію, застосованому в цій популярній музиці¹. Відтворення стильових моделей попередніх епох у композиціях арт-року переконливо висвітлено у відомій монографії Валерія Сирова². Однак значимо, що сама постановка проблеми рецепції текстів культури у творчості гуртів прогресив-року є новою, хоч окремі її аспекти вже розглядалися.

Мета статті — висвітлити дію механізмів роботи пам'яті культури у процесах створення нової художньої цілісності, продемонструвавши в доробку прогресив-рок гуртів проекції текстів культури, які належать до різних традицій і пластів мистецької спадщини.

Матеріалом для досягнення визначеної мети обрано студійні альбоми (переважна більшість з яких належить до концептуальних) кількох британських гуртів та проекти окремих виконавців.

Виклад основного матеріалу. Однією з важливих засад буття художньої культури в часі є спадкоємність, що здійснюється шляхом передачі мистецької інформації та обміну нею. Тексти культури, створювані в різні періоди історії, накопичувані впродовж століть, продовжують працювати в умовах, що змінюються і становлять потужний чинник нового продукування текстів, нового смислоутворення. «У реальному <...> існуванні культури завжди поряд з новими функціонують тексти, передані певною культурною традицією або занесені ззовні. Це надає кожному синхронному стану культури ознак культурного поліглотизму», — писав Юрій Лотман³. Водночас учений застерігав від небезпеки подавати пам'ять культури в образі бібліотеки, на полицях якої розставлені книжки, пропонуючи натомість уявляти її «як генератор, що відтворює минуле заново, здатність у результаті деяких імпульсів включати генерування мислимої реальності»⁴.

Імпульси, що передаються у процесі активного функціонування текстів культури як носіїв пам'яті, набули особливої потужності в естетичній ситуації постмодернізму, коли почали формуватися передумови для перетворення простору культури на щось подібне до «безкінечних і безмежних гіпертекстів». Змалювавши перспективу, коли до цього поля «кожен користувач може додавати що хоче, утвориться джем-сешн», Умберто Еко, утім, стверджував, що навіть у суспільстві зі значним рівнем творчої свободи, до якого рухається людство, «вільна творчість буде співіснувати з інтерпретацією текстів»⁵. Отже, попри всі потенційні трансформації, пам'ять культури продовжуватиме виконувати важливі функції: це є наслідком того, що, за формулюванням О. Самойленко, «і тексти, і смисли зберігаються в пам'яті культури»⁶.

Рецепція як «сприйняття тексту культури у певному історичному і соціокультурному контексті, а також адаптація вказаного тексту, аж до перестворення на його

¹ Bassols G. The Musical Instruments of Progressive Rock. From the 1960s to the present. An illustrated guide. Spain, Circulo Rojo, 2019. 286 p.

² Сыров В. Н. Стилевые метаморфозы рока. Санкт-Петербург : Композитор • Санкт-Петербург, 2008. 312 с.

³ Лотман Ю. М. Тезисы к семиотическому изучению культур // Лотман Ю. М. Семиосфера. Санкт-Петербург : Искусство-СПБ., 2000. С. 512–513.

⁴ Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров // Там же. С. 389.

⁵ Эко У. От Интернета к Гутенбергу: текст и гипертекст : лекция, прочитанная в МГУ 20 мая 1998 года. URL: <http://umbertoeco.ru/ot-interneta-k-gutenbergu-tekst-i-gipertekst/> (дата обращения: 25.07.21).

⁶ Самойленко О. І. Явище пам'яті як предмет музикознавчої системології // Музична україністика: сучасний вимір. Київ, 2008. Вип. 2. С. 23.

основі нового естетичного об'єкта»¹, є складним процесом, що здійснюється за різними алгоритмами залежно від індивідуальності реципієнта, його намірів та мистецького статусу. Музикант, який створює власний художній світ, рефлексує над чужими текстами, осмислюючи їх і за необхідності присвоюючи закладені в них культурні коди.

Практика прогресив-року за прямим відтворенням матеріалу академічної музики є найбільш очевидним шляхом звернення до чужих текстів — їх інтерпретації, більш чи менш віддаленої від першоджерела, інтерпретації не стільки виконавської, скільки композиторської, що підтверджує правоту Ю. Лотмана: «Тексти <...> завжди приховують у собі можливості все нових інтерпретацій»². В. Сиров наводить приклади перекладень, транскрипцій, адаптацій, обробок, парафразів, вільних інтерпретацій окремих творів, здійснених представниками прогресив-року³, їх можна доповнювати. Проте зосередимось на інших способах дії механізмів рецепції.

Найбільш послідовно й системно результати рефлексій рок-музикантів щодо текстів культури виявляються в переважній частині студійних альбомів прог-року — *концептуальних альбомах*. В енциклопедичному словнику Роя Шукера (Roy Shuker) їх визначено так: «Концептуальні альбоми, що включають також рок-опери, об'єднані за певним принципом — інструментальним, композиційним, розповідним чи ліричним. У такому вигляді альбом перетворився зі збірки різнорідних пісень на оповідний твір з єдиною темою, у якому окремі пісні переходять одна в одну»⁴. Окремі частини (пісенні композиції чи інструментальні п'єси) концептуального альбому утворюють систему завдяки наявності загального задуму (концепції) та застосуванню певних принципів музичної драматургії (контраст між частинами, інтонаційні зв'язки, арки тощо). При цьому цілісність, провідна ознака системи, посилює вагомість кожної складової.

Процес формування і втілення засадничого художнього задуму таких альбомів в абсолютній більшості випадків пов'язаний з рецепцією текстів культури, стаючи результатом їх прямого чи опосередкованого засвоєння. У багатьох випадках накопичення мистецької інформації було розтягнуто на роки, і певні культурні коди природно входили у свідомість музикантів завдяки середовищу, вихованню, навчанню. Адже кожен із нас, стверджував Ю. Лотман, не лише пізнає механізми єдиного інтелектуального життя людства, а й вміщує його в собі, стаючи «водночас і “матрьошкою”, і учасником безкінечної кількості діалогів»⁵. Отже, накопичення особистого інтелектуального досвіду триває впродовж усього життя.

У передачі історичної пам'яті одна з найважливіших функцій належить літературі, що стала відправною у створенні багатьох концепцій альбомів. Показовою є робота з літературою і втіленими в ній історичними сюжетами Ріка Вейкмана (Rick Wakeman), клавішника гурту «Yes», відомого й власними творчими проектами. Задум його першого альбому «The Six Wives of Henry VIII» («Шість дружин Генріха Восьмого») виник майже випадково, після тривалих безплідних (хоч і стимульованих попередньо укладеним із компанією звукозапису контрактом) пошуків художньої концепції.

¹ Лобзакова Е. Э. Рецепция в музыкознании: к вопросу использования термина // Южно-Российский музыкальный альманах. Ростов-на-Дону, 2015. № 3 (20). С. 6.

² Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров // Лотман Ю. М. Семиосфера. Санкт-Петербург : Искусство-СПБ., 2000. С. 389.

³ Сиров В. Н. Стилевые метаморфозы рока. Санкт-Петербург : Композитор • Санкт-Петербург, 2008. С. 253–257.

⁴ Shuker R. Popular Music Culture: The Key Concepts. 2nd ed. Routledge, 2002. P. 5.

⁵ Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров // Лотман Ю. М. Семиосфера. Санкт-Петербург : Искусство-СПБ., 2000. С. 389.

Допомогла книга, куплена в аеропорту під час гастролей Америкою, — історичний роман шотландської письменниці Ненсі Морріссон (Nancy Brysson Morrison) «Приватне життя Генріха VIII: біографія його шести королев» («The Private Life of Henry VIII: a Biography of His Six Queens»)¹. Можливо, уперше видана в США 1964 року книга привернула увагу музиканта ще й тому, що її назва перегукувалася з кінофільмом, номінованим на «Оскар» трьома десятиліттями раніше (1933).

В одній із багатьох рецензій на книгу, уміщених у «Нью Йорк таймс» («The New York times»), зазначалося, що авторка «добре орієнтується в деталях і має талант оповідача, підкріплений досвідом написання інших видатних творів з англійської історії», а також здатна стимулювати фантазію читача, коли «час від часу вона майже телеграфно і приголомшливо лаконічна і пропонує скоріше сценарій, а не повний виклад»², а в результаті читач продовжує перегортати сторінки.

Запропонований письменницею сценарій Р. Вейкман перетворив на психологічно й художньо переконливу розповідь — інструментальну сюїту³ про шістьох жінок, різних за походженням, характером і темпераментом, яким долею призначено почергово ставати дружинами короля, особисте життя якого вплинуло на долю країни. Музичний портрет Генріха VIII також становив складову композиції, відтіняючи трагедійні постаті жінок; відповідну частину виконували під час концертів, хоча з технічних причин не записали на платівку.

Історія і сучасність, література і музика досить природно «поєднані» в альбомі. Невимушеність, з якою здійснюються такі контакти, немов би ілюструє фото на обкладинці платівки: на тлі воскових фігур із музею мадам Тюссо рухається молодий енергійний рокер з довгим волоссям. У музичному вимірі це виявляється в механізмах стильового синтезу із запозиченням формул музики доби Бароко — інтонаційних, фактурних, тембрових.

«Journey to the Center of the Earth» («Подорож до центру Землі») — студійний альбом, підготовлений 1974 року на основі запису живого концерту Р. Вейкмана (шістнадцять різних клавішних інструментів) за участю сесійних рок-музикантів, Лондонського симфонічного оркестру та Англійського камерного хору⁴ — демонструє принципово інший, порівняно з попереднім альбомом, тип зв'язку з літературним твором. Роман Жюль Верна, чиї класичні науково-фантастичні твори сповнені духом авантюризму й пристрасі до подорожей, дав потужний поштовх для творчого пошуку музиканта.

Слово набуває в «Подорожі до центру Землі» прямого втілення: крім того, що воно природно наявне у вокально-інструментальних епізодах, значні за обсягом тексти між суто музичними фрагментами виконує читець. Звернення до другого з названих способу синтезу музики й слова не стало випадковістю. Його вибір значною мірою інспірований твором, що набув, без перебільшення, значного поширення в театральній концертній практиці другої половини ХХ століття. «Розповідати історії під музику —

¹ Morrison N. Brysson. The Private Life of Henry VIII. New York : The Vanguard Press, 1964. 205 p.

² Private Life Lived in Public; The Private Life of Henry VIII. By N. Brysson Morrison. Illustrated. 205 pp. New York : The Vanguard Press // The New York Times. 1964. Dec. 20. URL: <https://www.nytimes.com/1964/12/20/archives/private-life-lived-in-public-the-private-life-of-henry-viii-by-n.html> (accessed: 21.11.21).

³ Хорова складова також міститься в партитурі, але вокальні тембри використовуються нарівні з інструментальними барвами.

⁴ 55-хвилинний запис концерту 1974 року довелося скоротити до сорока хвилин відповідно до наявних на той час технічних можливостей грамзапису. У 2012 році Р. Вейкман здійснив відновлений повний запис, скориставшись для цього віднайденою архівною партитурою.

це те, що я полюбив з тих пір, як батько взяв мене на “Петрика й Вовка” у віці восьми років, і Прокоф’єв став моїм героєм», — зізнався Р. Вейкман в одному з інтерв’ю¹. Утім, жанрова модель твору Прокоф’єва (симфонічна казка, що «постає чергуванням організованих за сюїтним принципом симфонічних епізодів, у які “вмонтовано” словесний текст, що читається в паузах та подеколи накладається на звучання музики»²) стала лише відправною точкою для драматургії «Подорожі до центру Землі».

Кожен із розділів (а в першій редакції 1974 року їх чотири — «Подорож», «Спогад», «Битва», «Ліс»)³ також містить літературну й музичну складові. Утілений у слові наратив у кожному разі дає імпульс для розвитку оповідальності специфічно музичними засобами⁴. Одним із чинників стильової цілісності альбому стало те, що авторство і музики, і словесного тексту належить Р. Вейкману: він переказав історію, яку виклав Ж. Верн. Композиційні особливості альбому, у якому поєднано номерну структуру й принципи наскрізної драматургії, дають підстави виявити подібність з однією з поширених у ХХ столітті модифікацій кантатно-ораторіального жанру — ораторії для читця, солістів, хору й оркестру (як у творчості А. Онеггера та С. Прокоф’єва). Отже, «Подорож до центру Землі» цілком можна розглядати як рок-ораторію.

Ланцюжок передачі історичних сюжетів, що відтворюються в музичних композиціях, може бути досить довгим, як у третьому, концептуальному альбомі Р. Вейкмана «The Myths and Legends of King Arthur and the Knights of the Round Table» («Міфи й легенди короля Артура і лицарів Круглого столу», 1975). Для висвітлення сюжетів і окремих персонажів із центральної складової легендарної історії Британії — літературного циклу про короля Артура — митець обрав аж вісім різних джерел, ті, що видавались йому найбільш яскравими й переконливими, а крім того, давали змогу додати в драматургію твору особистісне начало⁵. У новому проекті, як і у випадку з першим альбомом, використано фрагменти, створені значно раніше і «вмонтовані» в композицію, у якій системотворчу функцію виконувала літературна складова.

Ставлення до літературної образності як чинника поєднання великих за обсягом музичних композицій поширилося в середовищі рок-музикантів. Вибір відповідного літературного джерела міг бути непростим і тривалим, у чому переконує досвід гурту «Camel». Після вдалого втілення образів «Володаря перстнів» Джона Толкієна в одній із головних композицій другого студійного альбому «Mirage» (1974) учасники гурту вирішили створити більш масштабний літературно-музичний проект. У пошуках матеріалу було розглянуто й відкинуто кілька романів; робота над одним із них — «Сідхартха» Германа Гессе — навіть розпочалася. Зрештою, «Camel» зупинилися на повісті Пола Гелліко⁶ — історії про молодого художника-каліку, перелітного птаха (канадську арктичну гуску, яку буря закинула на віддалений маяк у Ессексі) та дівчинку-підлітка. Ця роз-

¹ Collett-White M. Wakeman reworks rock epic Journey to Centre of Earth // Reuters. 2012. November 14. URL: <https://www.reuters.com/article/wakeman-reworks-rock-epic-journey-to-centre-of-earth-idUSBRE8AD0US20121114> (accessed: 15.09.21).

² Романко В. І. Виконавські інтерпретації симфонічної казки С. Прокоф’єва «Петрик і Вовк»: спроба класифікації // Студії мистецтвознавчі: Театр. Музика. Кіно. 2018. № 1 (61). С. 83–84.

³ У студійному записі 2012 року вказано 27 окремих номерів.

⁴ У концертному виконанні складовою художнього синтезу став ще й візуальний ряд — демонстрація фрагментів з голлівудського фільму 1959 року.

⁵ Wooding D. Rick Wakeman: The Caped Crusader. Hale, 1978. P. 133.

⁶ У 1985 році повість видано в Києві: Галліко П. Снежный гусь. Маленькая повесть / пер. с англ. Н. Кошечевой // Радуга. 1985. № 3. С. 154–160.

повідь стала справжнім гімном дружбі й самопожертві. Так з'явився альбом «The Snow Goose» («Снігова гуска», 1975), одне з незаперечних творчих досягнень гурту¹.

Звернення рокерів до текстів культури зовсім не обмежувалось лише втіленням літературно-історичного матеріалу. Їхні твори містять багато елементів, що мають музичне походження, зокрема фрагменти цитат із відомих музичних творів: «У печері гірського короля» з «Пера Гюнта» Едварда Гріга в завершальній частині «Подорожі до центру Землі» чи фарандола з «Арлезіанки» Жоржа Бізе у попередньому альбомі Р. Вейкмана. Крім таких прямих залучень, пісенні й інструментальні композиції сповнені алюзій різного характеру. З цією метою широко використовувались, наприклад, темброві засоби.

Тембр у його інструментальному і вокальному втіленнях узагалі є потужним засобом виразності прог-року, предметом інтенсивних творчих пошуків (чого варте хоча б використання дафлкоту для імітації ляскання гусячих крил у «The Snow Goose»). Ставлення до тембру як до знака, що несе надважливу інформацію, спонукає досягати єдино можливої якості звукової барви. За цих обставин Рік Вейкман записує окремі партії для «Yes» і свого другого альбому на справжньому церковному органі². «Адресування» до доби Бароко здійснюється також шляхом включення до партитур відповідних клавішних інструментів: струнних (арфа, лютня), клавішних (клавесин, гарпсихорд), духових.

У деяких випадках застосування алюзій може набувати тотального характеру. У результаті досягається ефект палімпсесту, коли «жодне з ціннісно-сміслових значень не зникає до кінця і крізь нові тлумачення проступають колишні обриси смислу»³. Саме таке враження справляє альбом гурту «Genesis» «Nursery Crime» (1971) з його наскрізною іронічністю і відвертою чи зашифрованою гротескністю — художній простір, у якому співіснують дивовижні персонажі: привид загиблого восьмирічного хлопчика Генрі Гамільтона-Смайта молодшого, зловісна рослина-загарбник *Heracléum mantegazzianum* (велетенський агресивний борщівник), потенційний самогубець Гарольд Баррел (він же — респектабельний ресторатор), старий мудрагель, німфа Салмакіда, син богів Гермафродит...

Назва альбому багатозначна. Вона орієнтує майбутнього слухача на «nursery rhymes», дитячі віршики-забавлянки, які, попри свою позірну простоту, є носіями низки культурних кодів, вироблених у літературно-музичних текстах протягом кількох століть. Літературознавиця Ніна Демурова, авторка найвідомішого перекладу російською мовою діалогії Льюїса Керолла про Алісу, називала традиційні англійські дитячі віршики-пісеньки «маленькими шедеврами» і зауважувала: «з роками проникнення їх у різні сфери життя — літературу, побут, політику, рекламу тощо — усе зростає»⁴. Масив цих текстів, зібраних переважно під загальною назвою «Mother Goose rhymes», охоплює різні жанри — від лічилок до балад, від дражнилок і римованих азбук до колискових. Окремі рядки могли бути запозичені з «найнесподіваніших джерел: політичних куплетів, сатиричних аркушів, народних книг тощо»⁵. У дитячих пісеньках завжди переважали

¹ Згідно з вимогами авторського права, альбом згодом назвали «Music Inspired by The Snow Goose».

² Bassols G. The Musical Instruments of Progressive Rock. From the 1960^s to the present. An illustrated guide. Spain, Circulo Rojo, 2019. P. 109.

³ Самойленко О. І. Явище пам'яті як предмет музикознавчої системології // Музична україністика: сучасний вимір / Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. Київ, 2008. Вип. 2. С. 24.

⁴ Демурова Н. М. Эти маленькие шедевры // Сказки матушки Гусыни : сборник / на англ. яз. с избран. рус. переводами. Москва : Радуга, 1988. С. 30.

⁵ Там само. С. 25.

життєствердні теми й мотиви, хоча є й певні винятки, зокрема «There was a lady all skin and bone» з її зверненням до образу неминучої (і потворної) смерті. Упорядники одного зі збірників народних пісень, який згаданою піснею цілком природно завершується, наголошували, що тема «смерть і дама» в європейському мистецтві поширена ще від доби середньовіччя. Проекцією теми у ХХ столітті, вважають вони, стало «створення похмурих частівок, які співали американські солдати під час Першої світової війни й британські льотчики під час Другої світової війни»¹ (згадується також шотландська дитяча пісенька «The Strange Visitor»). Отже, пісня провокувала появу нових текстів, у яких страх перед смертю долала іронія й нотки чорного гумору.

Саме в такому дещо трансформованому вигляді відбивається традиція і в альбомі «Genesis», орієнтованому на зовсім іншу за віковим цензом аудиторію, здатну гідно оцінити запропоновану їй «гру в слова». Вигадане, відсутнє в англійській слово «сруме» в англійській слово «сруме» природно асоціюється зі згаданим масивом текстів («nursery rhymes»), немов би проростаючи з синтезу «rhyme» і «crime», «рими» та «злочину» (і «дитячий злочин» справді прямо згадується в альбомі, про що більш детально йтиметься далі).

Чинником трансформації фольклорного джерела постає також значення, якого набуває в альбомі тема смерті. Смерть репрезентована тут у різних іпостасях. Відповідний імпульс задано вже в першій композиції, яка супроводжується спеціальним текстовим коментарем. У ньому розповідається історія про те, як під час гри в крокет дев'ятирічна дівчинка випадково «знесла голову» маленькому хлопчикові, а через кілька днів знайшла в дитячій його музичну шкатулку, звучання якої викликало появу привида жертви (і саме він, привид, є ліричним суб'єктом пісні). Про недільні молитви в церкві за померлих друзів ідеться в іншій пісні альбому, «For Absent Friends». Самогубство як спосіб покінчити з набридлою буденністю, життям, сповненим безглузких умовностей, стає центром сюжету сценки в дусі театру абсурду, утіленій ще в одній композиції альбому. Її назва — «Harold The Barrel» («Гарольд-бочка», або «Гарольд — товсте пузо») — за стилістикою споріднена з пісеньками-дражнилками.

У «Harold The Barrel» перетворено ще одну важливу властивість низки текстів «Mother Goose rhymes». Деякі віршики й пісеньки вважаються проявом і джерелом подальшого розвитку так званої «літературної нісенітничі», або «літератури абсурду», з її грою слів, плутаниною причин і наслідків, навмисними тавтологіями, дублюваннями тощо. Зазначимо, що до літературної нісенітничі цілком органічно належить книга Джона Леннона «In His Own Write» (1964), написана під впливом Льюїса Керролла, одного з класиків жанру. Цей твір Д. Леннона справив велике враження на музикантів «Genesis».

Більш безпосереднє відсилання до однієї з традиційних пісеньок, «Old King Cole», міститься на початку першої композиції альбому: її має заграти музична шкатулка, а зрештою наспівує герой пісні. Тут про цитування не йдеться: словесний текст покладено на нову мелодію, що не збігається з жодним із варіантів першоджерела.

Досить іронічно подано образ смерті (музика виконує важливу сенсотворчу функцію) у поєднанні з таким же іронічним ставленням до кохання. Так, у композиції «The Fountain of Salmacis» («Фонтан Салмакіді»), що ґрунтується на одному з варіантів міфу про напівбога Гермафродита й німфу («королеву наяд») Салмакіді, які зливаються в обіймах і зрештою стають одним цілим, бажання жінки розчинитися в коханні

¹ The Singing Island. A collection of English and Scots Folksongs / by P. Seeger and E. MacColl. Mills Music, 1960. P. 115.

явно протиставлене прагненню чоловіка за будь-яку ціну уникнути цього. Композиційно-драматургічні особливості твору надають підстави для деяких аналогій. Пісня вирішена як своєрідна вистава одного актора, який є наратором і водночас відтворює репліки двох головних персонажів. Такий тип баладної драматургії втілений у «Лісовому царі» Ф. Шуберта; подібність між цими текстами виявляється і в загальному тонусі драматизму й нервового збудження, що передається засобами невпинної і всепідкоряючої моторики¹. Утім, автором поетичного тексту «Фонтану» був не геніальний поет, як у випадку з твором Ф. Шуберта, а молодий рокер, один з учасників гурту Тоні Бенкс, який по-своєму інтерпретував міфологічний сюжет ще під час навчання в університеті. Іншу важливу особливість твору зумовило, очевидно, походження сюжету: деякі ключові репліки виконують кілька бек-вокалістів, ці ситуативні ансамблі своєю функцією нагадують хор у давньогрецькій трагедії.

Крізь нашарування численних асоціацій проступає ще один шар. Як видається, на концепції Пола Вайтхеда (Paul Whitehead), автора художнього оформлення рок-альбому, відбилася (усвідомлював він це чи ні) образність сцени гри в крокет з «Аліси в країні чудес», книги, сповненої алюзій (перший ілюстратор — Джон Тенніел / John Tenniel). Діалогія про Алісу, як відомо, відчутно вплинула (і далі впливає) на британську художню культуру останньої третини XIX століття².

У зовнішньому оформленні конверта альбому відтворено, що є передісторією титульної композиції. Моторозна картинка із зображенням поля для крокету на тлі старовинної садиби і дівчинки у вбранні вікторіанської доби, яка щойно вдарила по одній із розкиданих навколо куль (а це людські голови), кореспондує зі сценою гри в крокет з «Аліси», де замість молотків використовують живих фламінго, а замість куль — їжаків, при цьому Королева весь час наказує відрубати комусь голову. Важливо, що головна героїня казки Л. Керролла опирається абсурдній жорстокості ситуації, у якій опинилась, на відміну від зображеної на обкладинці дівчинки, яка, схоже, спокійно приймає правила гри.

Висновки. Художня цінність і смислова насиченість творчої спадщини гуртів прогресив-року «класичного» періоду досягнуті завдяки взаємодії багатьох складових, що виявлялися як у динаміці, на різних етапах формування й реалізації задуму, так і в кінцевому мистецькому результаті: сукупності композиційно-драматургічних характеристик і засобів музичної виразності. У концептуальних альбомах великого значення набувають початкові етапи, коли до творчих пошуків митців підключаються механізми передачі пам'яті культури. Завдяки їм можливо виробити спільний принцип поєднання в одне ціле окремих фрагментів, які навіть можуть бути написані раніше і мати різне авторство. Здійснений аналіз альбомів дає змогу визначити дію рецепції текстів культури в різних варіантах: від переінтерпретації, що передбачає суттєву трансформацію вихідного матеріалу, до тонких проявів інтертекстуальності (інтермедіальності). Цінність знахідок, локалізованих у цій сфері музичної культури, спонукала до подальших експериментувань у популярній музиці (наприклад, альбоми Стінга 2000-х років), що підтверджує глибину здійснених і безмежний потенціал майбутніх діалогів культур.

¹ Додамо: поширена думка, що вокальні цикли Ф. Шуберта і Р. Шумана стали прототипами концептуального альбому як художнього явища.

² Уже згадано про один із проявів цього впливу (у літературній творчості Д. Леннона); крім того, «The Beatles» зобразили Л. Керролла одним з учасників «групового портрета» — колажу на обкладинці альбому «Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band».

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Галлико П. Снежный гусь. Маленькая повесть / пер. с англ. Н. Кошечевой // Радуга. 1985. № 3. С. 154–160.
2. Демурова Н. М. Эти маленькие шедевры // Сказки матушки Гусыни : сборник / на англ. яз. с избран. рус. переводами. Москва : Радуга, 1988. С. 15–30.
3. Лобзакова Е. Э. Рецепция в музыкознании: к вопросу использования термина // Южно-Российский музыкальный альманах. Ростов-на-Дону, 2015. № 3 (20). С. 5–10.
4. Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров // Лотман Ю. М. Семиосфера. Санкт-Петербург : Искусство-СПБ., 2000. С. 149–390.
5. Лотман Ю. М. Тезисы к семиотическому изучению культур // Лотман Ю. М. Семиосфера. Санкт-Петербург : Искусство-СПБ., 2000. С. 504–525.
6. Ржевська М. Ю., Романко В. І. Саунд як стильовий компонент арт-року: шляхи й чинники формування // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 128 : Історія музики: проблеми, процеси, персони. 2020. С. 8–22.
7. Романко В. І. Виконавські інтерпретації симфонічної казки С. Прокоф'єва «Петрик і Вовк»: спроба класифікації // Студії мистецтвознавчі. № 1 (61) : Театр. Музика. Кіно. 2018. С. 82–80.
8. Самойленко О. І. Явище пам'яті як предмет музикознавчої системології // Музична україністика: сучасний вимір / Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАНУ. Київ, 2008. Вип. 2. С. 20–29.
9. Сыров В. Н. Стилиевые метаморфозы рока. Санкт-Петербург : Композитор • Санкт-Петербург, 2008. 312 с.
10. Эко У. От Интернета к Гутенбергу: текст и гипертекст : лекция, прочитанная в МГУ 20 мая 1998 года. URL: <http://umbertoeco.ru/ot-interneta-k-gutenbergu-tekst-i-gipertekst/> (дата обращения: 25.07.21).
11. Bassols G. The Musical Instruments of Progressive Rock. From the 1960^s to the present. An illustrated guide. Spain, Circulo Rojo, 2019. 286 p.
12. Collett-White M. Wakeman reworks rock epic Journey to Centre of Earth // Reuters. 2012. November 14. URL: <https://www.reuters.com/article/wakeman-reworks-rock-epic-journey-to-centre-of-earth-idUSBRE8AD0US20121114> (accessed: 15.09.21).
13. Morrison N. The Private Life of Henry VIII. New York : The Vanguard Press, 1964. 205 p.
14. Private Life Lived in Public; The Private Life of Henry VIII. By N. Brysson Morrison. Illustrated. 205 pp. New York: The Vanguard Press // The New York Times. 1964. Dec. 20. URL: <https://www.nytimes.com/1964/12/20/archives/private-life-lived-in-public-the-private-life-of-henry-viii-by-n.html> (accessed: 21.11.21).
15. Shuker R. Popular Music Culture: The Key Concepts. 2nd ed. Routledge, 2002. 390 p. (XXIV + 366).
16. The Singing Island. A collection of English and Scots Folksongs / by P. Seeger and E. MacColl. Mills Music, 1960. 119 p.
17. Wooding D. Rick Wakeman: The Caped Crusader. Hale, 1978. 192 p.

REFERENCES

1. Gallico, P. (1985). The Snow Goose. A short story [Snezhnyi gus'. Malen'kaya povest'], transl. from English by N. Koscheeva. In: *Raduga*. No. 3, pp. 154–160 [in Russian]
2. Demurova, N. (1988). These little masterpieces [Eti malen'kie shedevry]. In: *Tales of Mother Goose [Skazki matushki Gusyni]*: collection / in English with selected translations. Moscow: Raduga, pp. 15–30 [in Russian].
3. Lobzakova, E. (2015). Perception in musicology: towards the problem of the term using [Receptiia v muzykoznanii: k voprosu ispolzovaniia termina]. In: *South-Russian Musical Anthology [Iuzhno-Rossiiskii Muzykal'nyi Al'manakh]*. Issue 3 (20). Rostov-on-Don, pp. 5–10 [in Russian].
4. Lotman, Yu. (2000). Inside the thinking worlds [Vnutry mysliazhchykh myrov] In: Lotman, Yu. *Semiosphere [Semyosfera]*. Sankt-Petersburg: Iskustvo-SPB, pp. 149–390 [in Russian].
5. Lotman, Yu. (2000). Theses on the semiotic study of cultures [Tezysy k semyoticheskomu yzucheniu kultur]. In: Lotman, Yu. *Semiosphere [Semyosfera]*. Sankt-Petersburg: Iskustvo-SPB, pp. 504–525 [in Russian].
6. Rzhavska M. and Romanko, V. (2020). Sound as a style component of art rock: formation ways and factors [Saund yak stylovyi komponent art-roku: shliakhy y chynnyky formuvannia]. In: *Scientific herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine [Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho]*. Issue 128: *Music history: problems, processes, figures [Istoriia muzyky: problemy, protsesy, personsy]*, pp. 8–22 [in Ukraine].
7. Romanko, V. (2018). Performing interpretations of the symphonic tale of S. Prokofiev «Petia and the Wolf»: an attempt at classification [Vykonavski interpretatsii symfonichnoi kazky S. Prokofieva «Petryk i Vovk»: sproba klasyfikatsii]. In: *Researches of the Fine Arts [Studii mystetstvoznachchi]*. No. 1 (61): *Theater. Music. Cinema [Teatr. Muzyka. Kino]*. Rylsky Institute of Art Studies, Folklore and Ethnology National Academy of Sciences of Ukraine. Kyiv, pp. 82–80 [in Ukraine].
8. Samoylenko, O. (2008). The phenomenon of memory as a subject of musicological systemology [Yavysheche pamiaty yak predmet muzykoznavchoi systemolohii]. In: *Musical Ukrainian Studies: the Modern Dimension [Muzychna ukrainistyka: suchasnyi vymir]*. Rylsky Institute of Art Studies, Folklore and Ethnology National Academy of Sciences of Ukraine. Issue 2. Kyiv, pp. 20–29 [in Ukraine].
9. Syrov, V. (2008). *Style metamorphoses of rock [Stilevye metamorfozy roka]*. Sankt-Petersburg: Kompozytor Sankt-Peterburh, 312 p. [in Russian].
10. Eco, U. (1998). *From Internet to Gutenberg: text and hypertext [Ot Interneta k Gutenbergu: tekst i gipertekst]*: a lecture presented by Umberto Eco in Moscow University. May 20. Available at: <http://umbertoeco.ru/ot-interneta-k-gutenbergu-tekst-i-gipertekst/> (accessed: 25.07.21) [in Russian].
11. Bassols, G. (2019). *The Musical Instruments of Progressive Rock. From the 1960s to the present*. An illustrated guide. Spain, Circulo Rojo, 286 p.
12. Collett-White, M. (2012). Wakeman reworks rock epic Journey to Centre of Earth. In: *Reuters*. November 14. Available at: <https://www.reuters.com/article/wakeman-reworks-rock-epic-journey-to-centre-of-earth-idUSBRE8AD0US20121114> (accessed: 15.09.21).
13. Morrison, N. (1964). *The Private Life of Henry VIII*. New York: The Vanguard Press, 205 p.
14. Private Life Lived in Public; The Private Life of Henry VIII. By N. Brysson Morrison (1964). Illustrated. 205 pp. New York: The Vanguard Press. In: *The New York Times*. Dec. 20. Available at: <https://www.nytimes.com/1964/12/20/archives/private-life-lived-in-public-the-private-life-of-henry-viii-by-n.html> (accessed: 21.11.21).
15. Shuker, R. (2002). *Popular Music Culture: The Key Concepts*. 2nd ed. Routledge, 390 p. (I-XXIV + 366).
16. Seeger, P. and MacColl, E., compiled (1960). *The Singing Island. A collection of English and Scots Folksongs*. Mills Music, 119 p.
17. Wooding, D. (1978). *Rick Wakeman: The Caped Crusader*. Hale, 1978. 192 p.

МАІІА RZHEVSKA

Rzhevskia, Maia — Doctor of Art hab., Professor, Professor at the Department of Theater Studies at the Kyiv National I. K. Karpenko-Kary Theatre, Cinema and Television University (Kyiv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-8085-6113>

mrzhevskia@knutkt.edu.ua

VOLODYMYR ROMANKO

Romanko, Volodymyr — Candidate of Art Criticism, Associate Professor at the Department of Theory of Music at the I. P. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine (Kyiv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-6957-4297>

romanko.volodymyr@gmail.com

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2022.133.257306>

RECEPTION OF CULTURAL TEXTS IN THE PROGRESSIVE ROCK CONCEPT ALBUMS

Relevance of research. The special place of progressive rock among other phenomena of popular music is not least due to its semantic richness, concentration of bold artistic ideas and originality of creative solutions, which immediately transferred this layer of pop culture into the category of “music for listening”. The main achievements of progressive rock belong to a relatively short period (late 1960s — mid 1970s). However, it had a significant impact on the further development of rock music and popular music in general. Many studio albums by progressive rock bands show signs of some kind of echo with a number of specific cultural texts, as well as with the systems of cultural codes.

Main objective of the article is to describe the mechanisms of the work of the cultural memory in the processes of creating a new artistic integrity by demonstrating in the creative works of progressive rock groups the projections of cultural texts related to different traditions and layers of artistic heritage.

The research methods. The article is dominated by the principles of the semiotic approach, which allows us to apply to the subject of research such concepts and categories as reception, cultural memory, cultural texts, interpretation, reflection, intertextuality.

Results and conclusions. The artistic value and semantic richness of the creative heritage of progressive rock bands of the “classical” period was formed in the interaction of many components, which showed itself both in dynamics, at different stages of the formation and implementation of the idea, and in the final result: a combination of compositional and dramatic characteristics and means of musical expression. In the case of conceptual albums, the initial stages are of great importance, when the mechanisms of transferring the cultural memory are started in the process of creative search. In fact, it is this that becomes the main factor ensuring the emergence of a general principle, which should unite individual fragments into a single whole. Examples of the albums by “Genesis”, “Camel”, Rick Wakeman and others, allow us to determine the effect of the reception of cultural texts in different variations: from reinterpretation with a significant transformation of the source material to subtle displays of intertextuality (intermediality). The value of the finds localized in this layer of musical culture triggered further experiments in the field of popular music (such as Sting’s albums of the 2000s), which is a confirmation of the depth of the already implemented and the limitless potential of future dialogues of cultures.

Keywords: progressive rock, cultural memory, interpretation, reflection, allusion, palimpsest.

УДК 78.036(477)“КАТ”

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2022.133.257316>**ПАЛКІНА І. І.**

Палкіна Ірина Ігорівна — кандидат мистецтвознавства, викладач вищої категорії Комунального мистецького навчального закладу Печерського району міста Києва «Дитяча музична школа № 27» (Київ, Україна).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-0567-7021>

rishkapalkina@gmail.com

© Палкіна І. І., 2022

АЛЬБОМ «ГЕРНІКА» ГУРТУ «КАТ»: МУЗИЧНА РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ КАРТИНИ ПАБЛО ПІКАССО

Рок-мистецтво синкретичне за своєю генезою, тому у процесі розвитку тяжіє до синтезу на різних рівнях, а залучення елементів інших видів мистецтва становить його невід’ємну ознаку. До сталого синтезу музики й літератури, утіленого в пісні як в основному рок-жанрі, під час концертного виконання додаються елементи театралізації, хореографії та інших візуальних видів мистецтва. Найбільш переконлива міжмистецька взаємодія в не-сценічних жанрах рок-мистецтва відбувається в концептуальному альбомі: рок-музиканти пишуть цикли переважно на літературні чи міфологічні сюжети або під впливом творів різних видів мистецтва. На прикладі концептуального альбому «Герніка» українського гурту «КАТ», присвяченого однойменній картині Пабло Пікассо, розглянуто взаємодію видів мистецтва в рок-культурі. Основним джерелом і матеріалом для аналізу обрано аудіозапис альбому «Герніка», який є яскравим зразком художнього діалогу, що відбувається в літературній, музичній та візуальній площинах. Проаналізовано драматургію циклу, його зв’язок із картиною-першоджерелом. Виявлено, що альбом на вербальному рівні має прямі відсилання до твору Пабло Пікассо, а художні прийоми в літературному й музичному текстах указують на ознаки живописності рок-збірки. Зокрема монохромність, що передає репортажний настрій полотна, утілена в музичній репрезентації картини завдяки оповідному характеру літературного тексту, речитативній манері виконання й відсутності сольних інструментальних фрагментів. Бомбардування відтворюють специфічні партії ударних інструментів та електрогітар, а загальний стан жаху і хаосу — значна кількість повторень як у літературному, так і в музичному текстах, а також тотально спотворений тембр вокалу й гітар.

Ключові слова: синтез мистецтв, концептуальний альбом, рок-мистецтво, «Герніка».

Постановка проблеми. Синтез мистецтв у різних його проявах становить характерну ознаку рок-мистецтва, проте ґрунтовних досліджень про «синтетичні тенденції» в ньому вкрай мало. Відомі наукові праці, присвячені жанру рок-опери, однак уся різноманітність мистецьких взаємодій у рок-культурі лишається поза увагою дослідників. Усе це актуалізує дослідження обраної теми.

Аналіз досліджень і публікацій. Жанр рок-опери проаналізовано у працях Наталії Донченко¹, Ірини Зайцевої², Анастасії Комлікової³, Світлани Манько⁴ і Віти Шпаковської⁵. Наталія Ліва розглядає синкретизм і синтетизм рок-музики в контексті компаративного аналізу рок-культури й романтизму⁶. Наталія Борисенко й Аліна Лісневська здійснили класифікацію форм синтезу мистецтв у сучасній масовій музичній культурі⁷.

Дослідження альбому «Герніка» гурту «КАТ» здійснено на основі його аудіо-запису, рецензії на альбом та інтерв'ю з музикантами гурту.

Мета статті — визначити рівні мистецьких взаємодій між концептуальним альбомом «Герніка» гурту «КАТ» і картиною-першоджерелом Пабло Пікассо.

Виклад основного матеріалу. Мистецтво має синкретичну генезу: у своєму зародку воно було складовою щоденного життя, ритуалів тощо. Тому взаємодія видів мистецтва на різних рівнях відбувається протягом усього його історичного розвитку. Є види мистецтва (театральне, кіномистецтво), художні жанри (опера, балет) синтетичні внаслідок поєднання ознак кількох видів мистецтва і використання відповідних виражальних засобів. Поширена практика звернення до тем і сюжетів певного твору для втілення в різних художніх практиках: відомі зразки картин і музичних творів, написаних на один літературний сюжет, живописні твори спонукають до написання літературних чи музичних. «Запозичуючи певні прийоми з одного виду мистецтва і транспонуючи його на мову іншого»⁸, митці осучаснюють, збагачують новими сенсами архетипні міфи й сюжети, демонструючи цим їх актуальність.

Синтез мистецтв став однією із провідних тенденцій розвитку художньої культури у ХІХ столітті, адже «живопис, музика, поезія, архітектура розглядаються романтиками як вияви єдиного художнього мислення»⁹. Проте найтісніші й найрізноманітніші міжмистецькі зв'язки й експерименти набули поширення в мистецтві модернізму передусім тому, що «ХХ століття було дуже щедрим на стильові напрями,

¹ Донченко Н. П., Зайцева І. Є., Татаренко М. Г. «Рок-опера»: до питання становлення та розвитку жанру // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2017. № 4. С. 146–153.

² Зайцева І. Є. Мюзикл і рок-опера як поліфункціональні мистецькі жанри // Молодий вчений. 2017. № 11. С. 543–548.

³ Комлікова А. В. Рок-опера: до питання становлення жанру в Україні // Київське музикознавство : зб. ст. / Київський ін-т музики ім. Р. М. Глієра. Київ, 2011. Вип. 39. С. 159–166.

⁴ Манько С. Б. Мюзикл і рок-опера в українському соціокультурному просторі // Культура України / Харківська держ. акад. культури. Харків, 2012. Вип. 39. С. 268–276.

⁵ Шпаковська В. До питань інтерпретації історичної теми у жанрі сучасного музично-драматичного театру «рок-опера» // Сучасне мистецтво. 2005. Вип. 2. С. 167–176.

⁶ Ліва Н. В. Рок-культура як явище романтичної традиції : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01 Теорія та історія культури / Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2012. 16 с.

⁷ Лісневська А. В., Борисенко Н. С. Синтезовані види мистецтва як складова сучасної масової музичної культури // Майстерність комунікацій у мистецькій і професійній освіті : у 2 ч. Ч. 1 / Житомирський держ. ун-т ім. Івана Франка. Житомир : Н. М. Левковець, 2020. № 1. С. 105–109.

⁸ Чібалашвілі А. О. Вплив мистецьких течій початку ХХ століття на музичне мистецтво // МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія / Ін-т проблем сучасного мистецтва Акад. мистецтв України. Київ, 2015. Вип. 11. С. 278.

⁹ Гончаренко Д. Синкретичні тенденції у мистецтві кінця ХІХ — початку ХХ століття // Там само, 2013. Вип. 9. С. 24.

а також на різноманітні прояви синтезу на різноманітних рівнях мистецького дискурсу»¹. Яскравими представниками-маніфестаторами ідеї синтезу мистецтв були російський композитор Олександр Скрябін, захоплений ідеєю колірною слуху і тотального синтезу мистецтв у вигляді Містерії, та «литовський художник і композитор Мікаелос Чюрльоніс, який створював свої живописні композиції за принципами музичної форми»². На думку Дмитра Гончаренка: «Модерн розширив сферу поєднання мистецтв» та «спеціально орієнтував будь-який свій твір на легке поєднання з іншими»³. Завдяки всеохоплюючому тяжінню до синтезу, у цей період формуються нові синтетичні жанри: мелодекламація (читання віршів під музику) і поезомалярство (створення літерами віршів певного візуального образу).

Синтетичні мистецькі явища, яких так багато на початку ХХ століття, безпосередньо вплинули на подальший розвиток музичного мистецтва. У цьому переконує часте залучення у твори композиторів другої половини ХХ — початку ХХІ століть позамузичних чинників. Ця тенденція проступає не лише в музиці академічної традиції, а й у масовій музичній культурі. Синкретична природа, плюралістична спрямованість і культуротворча роль рок-музики свідчать про її активну участь у мистецьких синтетичних процесах. Адже рок-музика представлена переважно жанром пісні, яка має літературну й музичну складові, а в концертному виконанні часто супроводжується елементами театралізації, візуалізацією й рухами. Окрім того, рок-музика становить ядро рок-культури, у межах якої сформувалися певна мода й стереотип поведінки. Рок за своєю сутністю — демократичне мистецьке явище, у якому відбувається багато творчих експериментувань, тому міжмистецька взаємодія є однією з його природних ознак.

Характерною особливістю української рок-музики є використання віршів українських (рідше — зарубіжних) класичних і сучасних поетів як текстів пісень. До гуртів і рок-виконавців, які часто пишуть музику на вірші поетів, належать «Kozak System», «Гайдамаки», «Кому Вниз», «Колір», «Сестри Тельнюк», «Drudkh», Марія Бурмака, Тарас Чубай та інші. В українському рок-мистецтві багато таких творів. Найпопулярнішим серед рок-музикантів виявився «Заповіт» Тараса Шевченка, зокрема у версіях гуртів «Мертвий півень», «Merga», «Salvia», «ПікUp», «Сад», «Сучасний ворон» і «Тарасова ніч». Відомі три рок-пісні на верлібр Павла Тичини «Арфами» у виконанні гуртів «Сестри Тельнюк», «Оркестр Янки Козир» та «ГИЧ Оркестра». Завдяки музичному рок-утіленню актуалізується й переосмислюється класична поезія. Аналізуючи інтермедіальні явища в літературі, Віра Просалова зазначає: «Шедеври світового мистецтва приваблюють літераторів можливістю віднайти суголосні власним мотиви, настрої, образи, стають для них невичерпним джерелом натхнення, підказують оригінальні художні рішення, збагачують арсенал зображально-виражальних засобів»⁴. Таким же джерелом натхнення є для рок-музикантів зразки національної та світової поезії.

¹ Чібалашвілі А. О. Вплив мистецьких течій початку ХХ століття на музичне мистецтво // МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія. Київ 2015. Вип. 11. С. 278.

² Гончаренко Д. Синкретичні тенденції у мистецтві кінця ХІХ — початку ХХ століття // Там само. 2013. Вип. 9. С. 24.

³ Там само. С. 28.

⁴ Просалова В. А. Інтермедіальність як явище мистецтва і метод аналізу // Філологічні семінари: літературна критика і критерії художності / Київський нац. ун-т ім. Тараса Шевченка. Київ, 2013. Вип. 16. С. 50.

Завдяки своєму бунтарському началу, схильності до пафосу і до виклику, рок вирізняється своєю видовищністю. Театральність і перформативність становлять невід'ємну складову творчості таких гуртів, як «Хаммерман знищує віруси» або «Dakh Daughters». Тому жанри рок-опери і рок-вистави цілком органічні в рок-мистецтві.

Рок-музика запозичує інструментарій театрального мистецтва, не вдаючись до засобів сценічного втілення. Керуючись принципами драматургії, рок-музиканти створюють концептуальні альбоми — цикли, «що підпорядковуються єдиному задуму»¹, або «грамплатівки як одне ціле з пісень»². Концепцією альбомів є спільна тема пісень або ж номери збірки підпорядковуються певному сюжету. Концептуальні альбоми пишуть на літературні, міфологічні чи історичні теми або за авторським сценарієм учасників гурту.

Якщо не брати до уваги концертне виконання, концептуальний альбом зазвичай асоціювався з аудіоносієм (грамплатівкою, касетою, пізніше — компакт-диском). У сучасних технічних реаліях фізичні аудіоносії — це переважно сувенірна продукція, тому альбоми, зокрема й концептуальні, більш рідкісні явища, ніж сингли (випуск однієї чи двох пісень окремо).

В Україні серед небагатьох концептуальних рок-альбомів більшість належать до так званої «важкої» музики: хардрок, хардкор та різних напрямків металу. У творчому доробку паган-метал³ гурту «Drudkh» є концептуальні альбоми «Лебедийний шлях» (2005) на вірші Т. Шевченка, інструментальний «Пісні скорботи і самотності» (2006) та «Відчуженість» (2007) на вірші Олега Ольжича. Дум-метал⁴ гурт «1914», уся творчість якого присвячена Першій світовій війні, має концептуальні альбоми «Eschatology of War» (2015) і «The Blind Leading The Blind» (2018), а гурт «Soom» — альбом «Djebars» (2018).

Зразок жанру концептуального альбому у «важкій» українській музиці становить «Герніка» (2017) харківського гурту «КАТ», що працює у стилістиці хардкору і панк-року. «Герніка» — четвертий альбом музикантів. У музичному доробку гурту англослов'янський альбом «Price To Pay» («Розплата») (2014), російськомовні «КАТ» (2014), «Ров» («Урвище») (2016) та «Это случится с тобой» («Це відбудеться з тобою») (2019). «Герніка» — це EP⁵, що містить сім пісень, загальна тривалість звучання становить півгодини. Альбом присвячений однойменній картині Пабло Пікассо (ілюстрація 1), яка є рефлексією художника на бомбардування 1937 року баскійського міста Герніка.

¹ Новгородцев В. Б. Рок-посевы : в 2 т. Т. 1 : Классика. Радиорассказы с картинками. Москва : СКИТ Интернешнл, 1995. 264 с. URL: <http://pink-floyd.ru/articles/seva/> (дата обращения: 05.09.2021).

² Ухов Д. П. Рок-музыка. Взгляд из 80-х // Перепутья и тупики буржуазной культуры. Москва : Искусство, 1986. С. 410.

³ Паган-метал (або *пейган-метал*, з англ. *Pagan metal* — язичницький метал) — напрям у музиці важкого металу, у якому використовуються елементи язичництва (тематика, естетика тощо).

⁴ «Дум-метал (англ. *Doom metal* від *doom* — доля, загибель) характеризується важкою і похмурою атмосферою з відповідними текстами пісень» (Дум-метал // Словарь музыкальных терминов / сост. Е. А. Яных. Москва : АСТ ; Донецк : Агата, 2009. С. 96).

⁵ EP (від англ. *Extended Play*) — мініальбом, що містить від трьох до восьми композицій.



Ілюстрація 1. П. Пікассо. «Герніка».

З першого погляду, «Герніка» — це класичний зразок антивоєнного концептуального рок-альбому (на кшталт «Final Cut» гурту «Pink Floyd»). Антивоєнна тематика переважає у творчості гурту «КАТ». Події, відображені в альбомі, розгортаються в хронологічній послідовності. У перших чотирьох композиціях — розповідь від імені ліричного героя, який став жертвою бомбардування. У першому творі **«Небо без облаків»** («Небо без хмар») загиблому здається, що навколишній жах — це лише сон. **«Гімн равнодушию»** («Гімн байдужості») — етап прийняття своєї загибелі шляхом індиферентного ставлення до ситуації. Третя пісня альбому має назву **«26.04»**. Дата в ролі окремої пісні альбому свідчить про задум музикантів гурту провести паралелі бомбардування міста Герніка з сучасною і більш актуальною для українців — аварією 1986 року на ЧАЕС. Альбом становить опис абстрактної катастрофи в «місті, що стерте з усіх мап», з великою кількістю попелу і хаосу. Проте явних паралелей між Гернікою і Чорнобилем в альбомі немає, хіба що натяк на збіг дат у назві пісні, тому однозначно стверджувати про такий задум авторів не можна. У «26.04» ліричний герой говорить про значення жертв трагедії для людства, про що безпосередньо йдеться в тексті: *«всех оплачут и назовут / по именам»* («всіх оплачуть і назвуть / за іменами»), *«все грехи, все грехи / отпустят нам, / ближе всех, ближе всех / мы к небесам, / и сам тот, кто выше неба, / с нами, с нами»* (всі гріхи, всі гріхи / відпустять нам, / ближче за всіх, ближче за всіх / ми до небес, / і той, хто вище за небо / з нами, з нами), а найбільш пафосно ця позиція звучить у тричі повтореній кодї пісні: *«мы — рев небес, / все внемлют нам, / мы — длань небес, / все примут дар»* (ми — ревіння небес, / всі прислухаються до нас, / ми — долоні небес, / всі приймуть дарунок»). Завершується монолог-рефлексія загиблого твором **«Обломок меча»** («Уламок меча»), ліричний герой якого пригадує момент своєї загибелі, намагання врятуватися й усвідомлення фатальності трагедії.

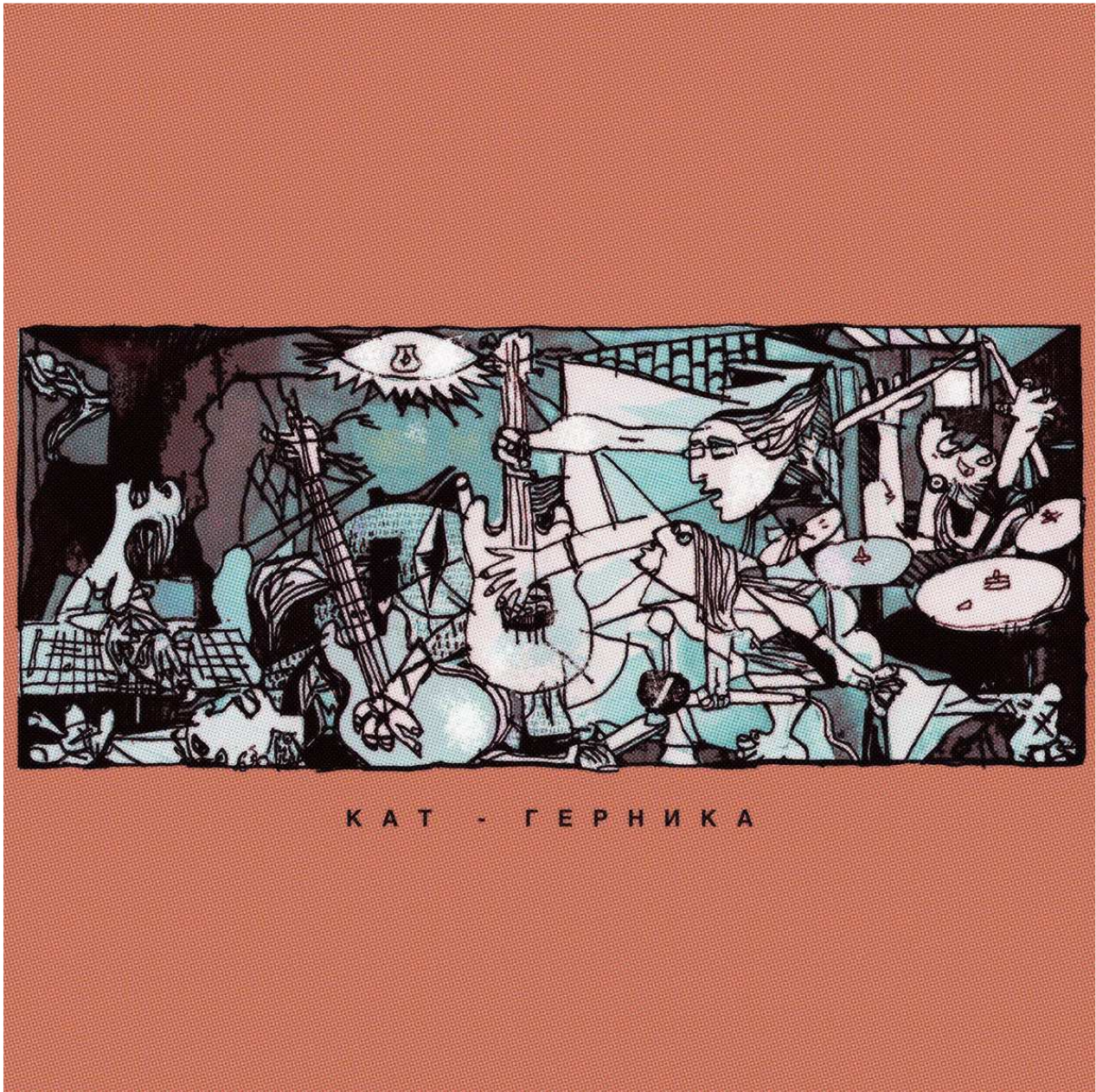
Друга частина альбому містить своєрідний безособовий висновок. У пісні **«Молодость»** («Молодість») йдеться про скалічене життя свідків катастрофи, бо ті, хто вижив, «в собі носять страх». **«Всего лишь сон»** («Лише сон») — опис подій, про які йшлося у перших чотирьох треках циклу з позиції спостерігача за загибеллю ліричного героя. Фінальний номер **«Вы»** («Ви») — висновок-засудження.

Звернення до творів мистецтва, переважно поезії, властиве гурту «КАТ»: в альбомі «Ров» є пісня «Улісс», присвячена герою роману Джеймса Джойса та «Арканар» про вигадане місто з роману братів Стругацьких «Важко бути богом». Альбом «КАТ» теж містить алюзії на літературні твори. Про це свідчать назви двох пісень, спільні з назвами казок Ганса Крістіана Андерсена («Гадкиє лебеди» / «Гидкі каченята») і роману Володимира Набокова («Приглашение на казнь» / «Запрошення на страту»), а пісня «Мрамор» («Мармур») закінчується цитуванням останньої строфи вірша Роберта Рождественського «На Земле безжалостно маленької...» («На Землі безжально маленькій...»). Альбом «Герніка» — це не просто присвята картині, а скоріше «інтерпретація шедевр Пікассо, власна картина, намальована музикою»¹. Тісний зв'язок із картиною, прямі звернення до живописного полотна і паралелі можна виявити безпосередньо в текстах пісень, у музичній стилістиці, а також в оформленні обкладинки платівки.

Музиканти гурту «КАТ» завжди уважно ставилися до обкладинок своїх альбомів і синглів. «Герніка» не стала винятком (ілюстрація 2): її обкладинка — це своєрідний римейк, інтерпретація однойменної картини — людські силуети та їх розташування збігаються з оригіналом, але завдяки домальованим музичним інструментам виконують ролі музикантів (зліва направо — клавішник, два гітаристи, вокаліст і ударник). Також збережені такі знакові елементи картини як лампа, шматок стіни й уламок меча.

У текстах пісень багато прямих описів картини чи її окремих елементів. Пісня «Небо без облаков», якою відкривається альбом, містить рядки «Я лежу среди руин ... я не могу встать» («я лежу серед руїн ... я не можу встати»), тим самим точно вказуючи на персонажа, від імені якого йде розповідь у першій половині збірки. «Гимн равнодушию» починається словами «Когда животные унесли ночь на своих плечах...» («Коли тварини забрали ніч на свої плечах») (на картині присутні бик і кінь). Центральний, четвертий номер альбому має назву «Обломок меча» (він у руці персонажа, обраного музикантами за ліричного героя альбому). Звернемо увагу, що елемент картини, якому присвячено центральну пісню, теж у центрі полотна. У шостій пісні альбому «Всего лишь сон» згадуються елементи картини, розташовані у верхній частині полотна: «...вместо солнца — прозрачная лампа...» («...замість сонця — прозора лампа...»), «...в истерике бьётся птах» («...в істериці б'ється птах»). Своєю чергою, текст приспіву фінального (сьомого) номера «Вы» такий: «Не опадёт листва, / И не увянет ветвь, / Не упадёт стена — / Стоит на память лет» («Не впаде листя, / І не зів'яне гілка, / Не впаде стіна — / Стоїть на згадку років»). Отже, він містить відсилання до тла картини — цегляного шматка стіни, до квітки, що проростає з уламку меча. До того ж, цей приспів є алюзією на вірш Сари Тісдейл «There Will Come Soft Rains» («Дощі випадають»), який використав Рей Бредбері в однойменному оповіданні з циклу «Марсіанські хроніки».

¹ Панімаш Д. 5 важких концептуальних альбомів України, які потрібно послухати. URL: <https://slukh.media/texts/best-hard-concept-albums-from-ukraine/> (дата звернення: 07.10.2021).



Ілюстрація 2. Обкладинка альбому «Герніка»

Умовний поділ альбому на дві частини також запозичений з інструментарію візуальних видів мистецтв: одні події описуються у двох різних ракурсах. Особливо яскраво це проступає в парах пісень «Небо без облаків» — «Всього лишь сон» (заперечення ліричним героєм дійсності та, відповідно, опис цієї ситуації спостерігачем) та «26.04» — «Вы» (маніфести-засудження). Репортажна «газетна» стилістика картини втілена переважно в кольоровому вирішенні¹, відтворена в альбомі засобами розповідного стилю текстів, більшість з яких написані верлібром (тільки у двох творах із семи є приспіву, ще один має римований текст), бо «тексти “КАТ” — нескінченна

¹ Картина постає майже репортажем, у прямому сенсі: адже П. Пікассо написав її за три тижні (враховуючи, що розмір полотна «Герніка» — 3,5 × 8,5 метрів).

рефлексія з приводу того, що відбувається довкола»¹. Цілісність пісні, за відсутності яскраво вираженої куплетної форми, досягається за допомогою значної кількості повторень певних фраз. Наприклад, у творі «Гимн равнодушию» рядок «*все превратятся в пыль*» («*всі перетворюються на пил*») повторюється 17 разів, а фраза «*в себе носят страх*» («*у собі носять страх*») у пісні «Молодость» повторюється 21 раз. Такі повторення посилюють емоційний вплив твору, а також ретранслюють мозаїчний характер картини.

Щодо музичного вирішення альбому, то хардкор, як стиль гурту «КАТ», дуже вдало передає експресіоністські настрої «Герніки», «жахи війни, зображені на однойменній відомій картині Пабло Пікассо, набули звучання ХХІ століття»². Адже хардкор (англ. *hardcore* — суворий, жорсткий, упертий) характеризується дуже швидким і прямим ритмом, а його основні ознаки — «короткі й швидкі (1–1,5 хвилини) пісні, соціальна лірика, позірна немелодійність»³. Темброве вирішення альбому, що характеризується передусім скрімом (техніка екстремального розщепленого вокалу) і застосуванням гітарних ефектів, які спотворюють звук, є одним з основних елементів живописності, яскраво відтворює жах і хаос. Спів без розщеплення використовується лише у приспівках пісень «Гимн равнодушию», «Всего лишь сон» і «Вы».

У музиці «газетні» репортажні характеристики втілено за допомогою панівних речитативних інтонацій пісень: максимальним стрибком у вокальній мелодії всього альбому є кварта, в окремих випадках вокаліст переходить на мелодекламацію (зокрема у фрагментах пісень «Гимн равнодушию» і «Вы»). Публіцистичний характер твору підкреслено відсутністю інструментальних соло: короткими інструментальними фрагментами є лише двотактові або чотиритактові вступи, награвання і коди в завершальних піснях «Всего лишь сон» і «Вы».

Інструментальні фрагменти хоч і незначні за тривалістю, проте не тільки забезпечують певний настрій, а й стають жанротворчим фактором для циклу і відіграють значну роль у його драматургії. Три такти вступу до першої пісні «Небо без облаков» задають альбому загальний емоційний тон тривожності, утворюють своєрідну арку з його фіналом. Дві завершальні пісні «Всего лишь сон» і «Вы» відрізняються від інших номерів збірки за хронометражем: на відміну від п'яти перших пісень, тривалість яких, приблизно, відповідає стандартному трихвилинному формату, шостий і сьомий номери звучать п'ять і сім з половиною хвилин відповідно. Передостанній твір «Всего лишь сон» складається з двох частин: перша — притаманна альбому експресивна й істерична за характером, з великим обсягом тексту, заспіваного скрімом, з акомпанементом дрібними тривалостями та зі спотвореним тембром гітар; друга частина — контрастне до першої, спокійне наспівування приспіву, повторене кілька разів на тлі акомпанементу, ритмічно не типового для альбому (половинна і дві чверті), що відтворює заколисування. Інструментальна кода до фінальної пісні «Вы» і до всього альбому триває три хвилини: після хвилини «бомбардування» ударними, протягом двох наступних хвилин чуємо соло гітари, тембрально наближеної до акустичної, яке стилістично нагадує арт-рок. Такий прийом різко повертає слухача, після його занурення в експресивні нетрі альбому, до реальності, надає змогу замислитись і посилює емоційний ефект.

¹ Пролетарский А. КАТ: «Молодость заканчивается тогда, когда исчезает интерес ко всему новому» // Karabas LIVE. 2018. 15 марта. URL: <https://karabas.live/kat-interview/> (дата обращения: 05.10.2021).

² Там само.

³ Хардкор // Словарь музыкальных терминов. Москва : АСТ ; Донецк : Агата, 2009. С. 132.

Ще одним важливим елементом, який створює ефект живописності у збірці «Герніка», є ритм. На думку музичних журналістів, рівний ритмічний рисунок дрібними тривалостями в партіях ударних в альбомі «передає звучання бомбардування»¹. Такі зображення батальних сцен найяскравіші в піснях «Гимн равнодушию», «26.04» та в інструментальній коді до пісні «Вы». Такого ефекту музиканти гурту «КАТ» досягають завдяки гітарним партіям, побудованим на репетиціях (зокрема репетиція шістнадцятими у «Всего лишь сон»). Повторюваність — одна з характерних ознак музичного втілення «Герники»: якщо на вербальному рівні наявне багаторазове повторення окремих фраз і подекуди строф, то акомпанементом у більшості пісень («Небо без облаков», «Обломок меча», «Молодость» та «Вы») є остинатні фрази у виконанні гітар та ударних інструментів. Цей прийом використовують при *live looping* (з англ. *Loop* — петля) виконанні, що становить сценічний виступ, під час якого музикант у реальному часі записує і відтворює певні музичні мотиви і фрази за допомогою спеціальної апаратури, таким чином самостійно виконує багатоголосні твори. Остинатний музичний супровід пісень стає своєрідним заднім тлом, контрапунктом до вокальної мелодії; виникає поліритмія, що втілює багатоплановість картини.

Висновки та перспективи подальших досліджень. Отже, концептуальний альбом «Герніка» українського хардкор-гурту «КАТ» — це не просто присвята однойменній картині Пабло Пікассо. Мистецький діалог між творами відбувається у візуальній (обкладинка альбому), літературній (прямі описи елементів картини, запозичений з візуального мистецтва прийом бачення події в різних ракурсах, репортажна стилістика текстів) та музичній (речитативні інтонації, швидкі й рівні барабанні ритми, прийоми екстремального вокалу) площинах на описовому (прямі відсилання до елементів картини) та емоційно-образному рівнях. Альбом є яскравим зразком синтезу мистецтв у рок-мистецтві. Як плідні зразки міжмистецьких взаємодій, твори рок-музики зацікавлять музикознавців, літературознавців, театрознавців і культурологів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Гончаренко Д. Синкретичні тенденції у мистецтві кінця XIX — початку XX століття // МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія / Ін-т проблем сучасного мистецтва Акад. мистецтв України. Київ, 2013. Вип. 9. С. 24–32.
2. Донченко Н. П., Зайцева І. Є., Татаренко М. Г. «Рок-опера»: до питання становлення та розвитку жанру // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2017. № 4. С. 146–153.
3. Дум-метал // Словарь музыкальных терминов / сост. Е. А. Яных. Москва : АСТ ; Донецк : Агата, 2009. С. 96–97.
4. Зайцева І. Є. Мюзикл і рок-опера як поліфункціональні мистецькі жанри // Молодий вчений. 2017. № 11. С. 543–548.
5. Комлікова А. В. Рок-опера: до питання становлення жанру в Україні // Київське музикознавство : зб. ст. / Київський ін-т музики ім. Р. М. Глієра. Київ, 2011. Вип. 39. С. 159–166.
6. Ліва Н. В. Рок-культура як явище романтичної традиції : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01 Теорія та історія культури / Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2012. 16 с.

¹ Пролетарский А. КАТ: «Молодость заканчивается тогда, когда исчезает интерес ко всему новому» // Karabas LIVE. 2018. 15 марта. URL: <https://karabas.live/kat-interview/> (дата обращения: 05.10.2021).

7. Лісневська А. В., Борисенко Н. С. Синтезовані види мистецтва як складова сучасної масової музичної культури // Майстерність комунікацій у мистецькій і професійній освіті : у 2 ч. Ч. 1 / Житомирський держ. ун-т ім. Івана Франка. Житомир : Н. М. Левковець, 2020. № 1. С. 105–109.
8. Манько С. Б. Мюзикл і рок-опера в українському соціокультурному просторі // Культура України / Харківська держ. акад. культури. Харків, 2012. Вип. 39. С. 268–276.
9. Новгородцев В. Б. Рок-посевы : в 2 т. Т. 1 : Классика. Радиорассказы с картинками. Москва : СКИТ Интернешнл, 1995. 264 с. URL: <http://pink-floyd.ru/articles/seva/> (дата обращения: 05.09.2021).
10. Панімаш Д. 5 важких концептуальних альбомів України, які потрібно послухати. URL: <https://slukh.media/texts/best-hard-concept-albums-from-ukraine/> (дата звернення: 07.10.2021).
11. Пролетарский А. КАТ: «Молодость заканчивается тогда, когда исчезает интерес ко всему новому» // Karabas LIVE. 2018. 15 марта. URL: <https://karabas.live/kat-interview/> (дата обращения: 05.10.2021).
12. Просалова В. А. Интермедальність як явище мистецтва і метод аналізу // Філологічні семінари: літературна критика і критерії художності / Київський нац. ун-т ім. Тараса Шевченка. Київ, 2013. Вип. 16. С. 46–53.
13. Ухов Д. П. Рок-музыка. Взгляд из 80-х // Перепутья и тупики буржуазной культуры. Москва : Искусство, 1986. С. 400–426.
14. Хардкор // Словарь музыкальных терминов / сост. Е. А. Яных. Москва : АСТ ; Донецк : Агата, 2009. С. 132–133.
15. Чібалашвілі А. О. Вплив мистецьких течій початку ХХ століття на музичне мистецтво // МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія / Ін-т проблем сучасного мистецтва Акад. мистецтв України. Київ, 2015. Вип. 11. С. 278–285.
16. Шпаковська В. А. До питань інтерпретації історичної теми у жанрі сучасного музично-драматичного театру «рок-опера» // Сучасне мистецтво / Ін-т проблем сучасного мистецтва Акад. мистецтв України. Київ, 2005. Вип. 2. С. 167–176.

REFERENCES

1. Goncharenko, D. (2013). Syncretic trends in the art of the late nineteenth — early twentieth century [Synkretychni tendentsii u mystetstvi kintsia XIX — pochatku XX stolittia]. In: *MIST: Art, History, Modernity, Theory [MIST: Mystetstvo, istoriia, suchasnist, teoriia]*. Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine. No. 9. Kyiv, pp. 24–32 [in Ukrainian].
2. Donchenko, N. P., Zaitseva I. Ye. and Tatarenko M. H. (2017). «Rock opera»: to the question of formation and development of the genre [«Rok-opera»: do pytannia stanovlennia ta rozvytku zhanru]. In: *National Academy of Culture and Arts Management Herald [Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv]*. No. 4, pp. 146–153 [in Ukrainian].
3. Yanykh, E. A., compiler (2009). Doom Metal [Dum-metal]. In: *Dictionary of musical terms [Slovar muzykalnykh terminov]* Moscow: AST; Donetsk: Agata, pp. 96–97 [in Russian].
4. Zaitseva, I. Ye. (2017). Musical and rock opera as multifunctional art genres [Miuzykl i rok-opera yak polifunktsionalni mystetski zhanry]. In: *Young Scientist [Molodyi vchenyi]*. No. 11, pp. 543–548 [in Ukrainian].
5. Komlikova, A. (2011). Rock opera: to the question of the genre in Ukraine [Rok-opera: do pytannia stanovlennia zhanru v Ukraini]. In: *Kyiv Musicology [Kyivske muzykoznavstvo]*. R. M. Glier Kyiv Institute of Music. № 39. Kyiv, pp. 159–166 [in Ukrainian].
6. Liva, N. V. (2012). *Rock culture as a phenomenon of romantic tradition [Rok-kultura yak yavyshe romantychnoi tradytsii]*. The dissertation author's abstract for gaining the degree of the Doctor

of Art Criticism by specialty 26.00.01 Theory and History of Culture. National Academy of Culture and Arts Management. Kyiv, 16 p. [in Ukrainian].

7. Lisnevskaya, A. V. and Borysenko N. S. (2020). Synthesized arts as a component of modern mass music culture [Syntezovani vydy mystetstva yak skladova suchasnoi masovoi muzychnoi kultury]. In: *Communication skills in Art education [Maisternist komunikatsii u mystetskii i profesiinii osviti]*. No. 1. Zhytomyr: N. M. Levkovets, pp. 105–109 [in Ukrainian].

8. Manko, S. B. (2012). Musical and rock opera in the Ukrainian socio-cultural area [Miuzykl i rok-opera v ukrainskomu sotsiokulturnomu prostori]. In: *Culture of Ukraine [Kultura Ukrainy]*. Kharkiv State Academy of Culture. No. 39. Kharkiv, pp. 268–276 [in Ukrainian].

9. Novgorodtsev, S. (1995). *Rock crops [Rok-posevy]: in 2 Volumes. Volume 1: Classics. Radio stories with pictures [Klassika. Radiorasskazy s kartinkami]*. Moscow: SKiT Interneshnl, 264 p. Available at: <http://pink-floyd.ru/articles/seva/> (accessed: 09.05.2021) [in Russian].

10. Panimash, D. *5 ukrainian hard concept albums that need to be listened to [5 vazhkykh kontseptualnykh albomiv Ukrainy, yaki potribno posluhaty]*. Available at: <https://slukh.media/texts/best-hard-concept-albums-from-ukraine/> (accessed: 07.10.2021) [in Ukrainian].

11. Proletarsky, A. (2018). KAT: “Youth ends when interest in everything new disappears” [KAT: «Molodost zakanchivaetsya toghda, kogda ischezaet interes ko vsemu novomu»]. In: *Karabas LIVE*. March 15. Available at: <https://karabas.live/kat-interview/> (accessed: 05.10.2021) [in Russian].

12. Prosalova, V. (2013). Intermediality as a phenomenon of art and method of analysis [Intermedialnist yak yavlyshche mystetstva i metod analizu]. In: *Philological seminars: literary criticism and criteria of Art [Filolohichni seminary: literaturna krytyka i kryterii khudozhnosti]*. Taras Shevchenko National University of Kyiv. No. 16. Kyiv, pp. 46–53 [in Ukrainian].

13. Ukhov, D. (1986) Rock music. A look from the 80's [Rok-muzyka. Vzgljad iz 80-kh]. In: *Crossroads and dead ends of bourgeois culture [Pereputia i tupiki burzhuaznoi kultury]*. Moscow: Iskusstvo, pp. 400–426 [in Russian].

14. Yanykh, E. A., compiler (2009). Hardcore Metal [Khardkor]. In: *Dictionary of musical terms [Slovar muzykalnykh terminov]*. Moscow: AST; Donetsk: Agata, pp. 132–133 [in Russian]

15. Chibalashvili, A. (2015). The influence of artistic trends of the early twentieth century on music art [Vplyv mystetskykh tekhnik pochatku XX stolittia na muzychne mystetstvo]. In: *MIST: Art, History, Modernity, Theory [MIST: Mystetstvo, istoriia, suchasnist, teoriia]*. Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine. No. 11. Kyiv, pp. 278–285 [in Ukrainian].

16. Shpakovska, V. (2005). On the interpretation of historical themes in the genre of modern musical-dramatic theater «rock opera» [Do pytan interpretatsii istorichnoi temy u zhanri suchasnoho muzychno-dramatichnoho teatru «rok-opera»]. In: *Contemporary Art [Suchasne mystetstvo]*. Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine. No. 2. Kyiv, pp. 167–176 [in Ukrainian].

IRYNA PALKINA

Palkina, Iryna — Candidate of Art Criticism, Teacher of the Highest Category at the Municipal Art Educational Institution of the Children's Music School No. 27 (Kyiv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-0567-7021>
rishkapalkina@gmail.com

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2022.133.257316>

THE ALBUM “GUERNICA” BY THE “KAT” BAND: A MUSICAL REPRESENTATION OF A PAINTING BY PABLO PICASSO

Relevance of the study. Rock art has a syncretic origin and gravitates towards multi-level synthesis throughout the history of its development. Incorporating elements from other art forms is an essential characteristic of rock music. The trends in the interaction of art forms in the field of rock culture are considered on the example of the concept album “Guernica” by the “KAT” band, dedicated to the cognominal painting by Pablo Picasso. The main source of analysis is the audio recording of the album. The “Guernica” album is a vivid example of an artistic dialogue that takes place on the literary, musical and visual planes.

The scientific novelty of the study. The concept album “Guernica” by the Ukrainian hardcore band “KAT”, dedicated to the painting of the same name by Pablo Picasso, for the first time became the object of musicological analysis and is considered as an example of synthesizing trends in the field of rock art.

The main objective of the study is to determine the levels of artistic interactions between the concept album “Guernica” by the “KAT” band and the original painting by Pablo Picasso.

The methodology is based on the contextual method (to consider rock art as a synthetic phenomenon) as well as methods of holistic (to describe the album), comparative and intermedial analysis (to identify the levels of artistic interaction between a piece of music and the original painting).

Results of the study. The concept album “Guernica” by the hardcore band named “KAT” is not just a dedication to the cognominal painting by Pablo Picasso. Artistic dialogue between works of art takes place in the visual (album cover), literary (direct descriptions of the elements of the picture, the technique of seeing events from different angles borrowed from visual art, reportage style of texts) and musical plane (recitative intonations, fast drumbeats, extreme vocal techniques); on the descriptive (direct references to the elements of the picture) and emotional and figurative levels. The album is a vivid example of intermediality in the field of rock art.

Keywords: synthesis of arts, concept album, rock art, “Guernica”.

УДК 780.8:780.649:78.071.1(477)Фроляк
DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2022.133.257320>

КУПІНА Д. Д.

Купіна Дарина Дмитрівна — кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри історії та теорії музики Дніпропетровської академії музики імені М. І. Глінки (Дніпро, Україна).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-9624-9916>

d.kupina@dk.dp.ua

© Купіна Д. Д., 2022

МУЗИЧНИЙ ЕКФРАЗИС В УКРАЇНСЬКІЙ ОРГАННІЙ ТВОРЧОСТІ (НА ПРИКЛАДІ «ЗВУЧАННЯ ПІНЗЕЛЯ» БОГДАНИ ФРОЛЯК)

Розглянуто проблему музичного екфразису на прикладі твору для органа і струнних української композиторки Богдани Фроляк. Теоретичну основу статті становлять праці З. Брюна і Т. Цареградської, у яких розкрито поняття музичного екфразису, методи і принципи перекодування мистецької інформації. Методологія дослідження передбачає поєднання інтермедіального, цілісного та контекстуального типів аналізу. Музичний екфразис, або екфразу розуміють як переведення твору візуального мистецтва у знакову площину музики (перекодування) зі збереженням композиційних та / або синтаксичних ознак першоджерела. Типами міжсеміотичної трансмедіалізації є інтерпретація, реконтекстуалізація, ігрова установка, асоціація тощо. Зазначено, що в українській органній музиці тенденція до трансмедіального пошуку втілена насамперед у зверненні до екфразису. Цю тезу підтверджено у процесі аналізу твору Б. Фроляк, написаного за скульптурою українського барокового майстра Пінзеля. Доведено, що, окрім «духовної програмності», закладеної в сюжетах скульптур як складових церковного ансамблю, у музичному опусі очевидний трансмедіальний аспект набуває ознак музичної екфрази. Твір «Звучання Пінзеля» побудовано за принципом духовної асоціації і втілення структурно-змістових паралелей. Зазначено, що в музиці відтворені різкі лінії скульптур майстра, внутрішній порив та експресія руху, що вважаються характерними ознаками стилістики пізнього бароко. Іншими ознаками екфразису є зображення в контурах тем пластичного сюжету або використання алюзії на хорал як молитовного символу. У висновках наголошено на необхідності розширити й деталізувати трансмедіальне дослідження музичних творів, зокрема особливості музичного екфразису.

Ключові слова: трансмедіальне дослідження, інтермедіальність, екфразис, українська органна творчість, музика Богдани Фроляк, «Звучання Пінзеля».

Постановка проблеми. Проблема поєднання різних видів мистецтв, утілених у різних знакових системах, постійно привертає увагу музикознавців, для яких дискурс інтермедіальності становить складову мистецтвознавчого пошуку. Особливо чітко міграцію ідей у різних медіа простежують літературознавці, очевидно тому, що досягнення процесів у мистецтві слова становить більш просте завдання. У вітчизняному музикознавстві теорія інтермедіальності щодо української музики ще не набула належного розвитку. Це пояснюється недостатньо розробленою методологією і браком музичних творів, які б підтвердили спостереження, здійснені на матеріалі творчості західних авторів. І все ж, у творчості сучасних українських композиторів уже є твори, які свідчать

про органічне входження української музики в зону інтермедіальності. Відомі й органічні твори, які баланують між різними видами мистецтв і в узагальненому чи більш деталізованому вигляді втілюють принципи музичного екфразису. Отже, музичний екфразис, зокрема в органічній музиці, ще не набув окремого й належного розгляду в українському музикознавстві, що й зумовлює актуальність теми дослідження.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Теоретичні питання, пов'язані з музичним екфразисом, привертають увагу музикознавців усього світу. Так, Зіглінд Брюн (Siglind Bruhn) 2000 року видав монографію «Музичний екфразис: відповідь композиторів на поезію в живопис» («Musical ekphrasis: composers responding to poetry and painting»)¹, у якій розкрито взаємодію музичного, літературного й візуального мистецтв, проаналізовано окремі зразки музичного екфразису, уведено в науковий обіг поняття багатопланової трансмедіалізації. У статті «A Concert of Paintings: “Musical Ekphrasis” in the Twentieth Century»² (2001) мистецтвознавець розглядає екфразис у музиці ХХ століття. Цей феномен охарактеризовано у працях Тетяни Цареградської³ (2020). Проте, порівняно з ґрунтовністю літературознавчих досліджень екфразису (зокрема й музичного) як художнього прийому в літературному тексті, музичний вияв означеного явища ще потребує осягнення.

Наукова новизна статті полягає в опрацюванні не дослідженого дотепер музичного матеріалу, подальшому розгляді музичного екфразису як методу трансмедіалізації мистецтва.

Мета статті — виявити шляхи перекодування візуального матеріалу в музичні образи у творі для органа і струнних «Звучання Пінзеля» Богдани Фроляк. Цим зумовлені такі завдання: уточнити й розширити уявлення про музичний екфразис як засіб інтермедіальної комунікації; визначити тип музичного екфразису й конкретизувати канали інтермедіальних зв'язків у творі Богдани Фроляк.

Виклад основного матеріалу. Музикознавчі методи розгляду музичної творчості сьогодні невпинно збагачуються й урізноманітнюються. Одним з аналітичних методів, що швидко набуває популярності, є інтермедіальний пошук, який стирає межі між різними видами мистецтв і зосереджується на точках збігу «кодів» і «текстових одиниць» різних знакових систем — «медіа», які Т. Цареградська визначає як певні «канали художньої комунікації між мовами різних видів мистецтва»⁴. Однією з форм взаємодії суміжних мистецтв є екфразис або екфраза (з давньогрецької *ἐκφράσις, ἐκφράσεως* — виклад, опис) — опис твору зображального мистецтва, тобто переведення його в іншу знакову площину, щоб відтворити уявлення про те, що саме зображає певний твір мистецтва. Яніна Юхимчук зазначає, що екфразис — це «мистецький прийом, в основі якого лежить принцип інтерсеміотичного перекладу і який поєднує в собі риси *інтертекстуальності* (цитування; наслідування стилю, форм) та *інтермедіальності* (взаємодія споріднених видів мистецтв)»⁵. Критеріями екфразису дослідниця називає експресивність, наративність, репрезентативність та імаголічність.

¹ Bruhn S. Musical Ekphrasis: Composers Responding to Poetry and Painting. New York : Pendragon Press, 2000. 667 p.

² Bruhn S. A Concert of Paintings: “Musical Ekphrasis” in the Twentieth Century // Poetics Today. Durham (USA), 2001. P. 1–37.

³ Цареградская Т. В. Музыкальный экфразис и перспективы интермедиального исследования // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2020. № 3. С. 7–16.

⁴ Там само. С. 9.

⁵ Юхимчук Я. В. Екфразис як функціональна складова інтермедіальності та інтертекстуальності // Наукові праці. Серія: Філологія. Літературознавство : наук.-метод. журн. / Чорноморський держ. ун-т ім. Петра Могили. Миколаїв, 2015. Вип. 247. Т. 259. С. 156.

Щодо музичного екфразису, сьогодні набули поширення дві версії його трактування. Його розуміють як словесне вираження уявлень про музику, що сформувались у результаті взаємодії музики й літератури (так звана «вербальна музика»). Музичну екфразу, у такому її значенні, розглядають автори багатьох наукових праць, проте, як зазначає Олена Соловйова¹, термін усе ще перебуває у стадії формування. Інше визначення екфразису міститься у працях З. Брюна. Спираючись на літературознавчі дослідження Ганса Лунда (Hans Lund), дослідник розуміє музичний екфразис як звернення композиторів до зразків зображального мистецтва чи літературних творів. У певному розумінні, екфразу можна вважати особливим різновидом програми, пов'язаної з *трансформацією* зорового матеріалу в слуховий. Зосереджуючись на візуальному типі екфразису, З. Брюн зазначає, що такі композиції можна визначати переважно за назвами, чим, на нашу думку, і зумовлено їх наближення до програмного задуму. Композитори здебільшого посилаються на ім'я художника чи його конкретну роботу. У деяких випадках заголовки твору є настільки унікальними, що стає однозначним показником застосування екфрази, навіть без посилання на конкретний твір мистецтва. Трапляється, що назви музичної композиції недостатньо для ідентифікації першоджерела (маловідомий твір мистецтва, прихована програма чи ігрова установка). Ці три типи музичного екфразису презентують три різні погляди композиторів на проблему трансмедіалізованої ілюстрації (схема 1).

Схема 1

Типи музичного екфразису

Посилання у назві на ім'я художника або художника та його роботу	Унікальна назва твору мистецтва без посилання на автора	Відсутність конкретизації відомостей про першоджерело або узагальнена трактовка у назві
--	---	---

Нарешті, щодо способів презентації музичної екфрази, З. Брюн конкретизує кілька основних принципів. Один із них — використання алюзій, «посилення» вихідного візуального тексту за допомогою адекватних йому музичних цитат, зокрема посилення на музику відповідного стилю. Другий принцип — театралізація (*enactment*) на основі сюжету (зокрема картин), завдяки чому відбувається подвійний екфразис унаслідок появи літературного компоненту, написаного спеціально для дії. Іноді такий текст постає незалежно від музики і є невербальним втіленням того джерела, яке надихнуло і художника, і композитора. Проте часто у такій трансмедіалізації музична складова виконує роль стилістичного фону і не становить екфрази в її основному значенні.

Спираючись на спостереження З. Брюна, зауважимо, що, визначаючи музичну екфразу, важливо розуміти прагнення композитора і конкретизувати об'єкт трансмедіалізації. Розуміння історичного й ситуативного контексту надає можливість з'ясувати тип міжсеміотичної трансмедіалізації, серед яких — *інтерпретація*, *реконтекстуалізація*, *ігрова установка* тощо.

В українській органній музиці також спостерігається звернення до екфрази, хоча такі випадки становлять, скоріше, виняток. Це переважно програмна музика на основі зразків зображального мистецтва, скульптури чи архітектурних пам'яток: «Карпатські фрески», «Закарпатські фрески» і «Фрески за картинами Катерини Білокур» Лесі Дичко; «Два собори» Володимира Рунчака; «Фрески Софії Київської»

¹ Соловьёва Е. Е. «Музыкальный код» и «музыкальный экфрасис» // Stepanos. 2016. № 2 (16). С. 119–128.

Валерія Кікти; «Реквієм пам'яті Чюрльоніса» Генадія Глазачова та інших. Кількість таких творів постійно зростає.

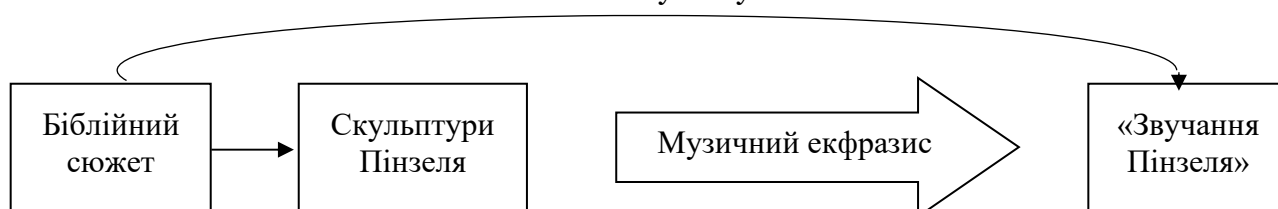
Останнім часом українські композитори більше виявляють зацікавлення organною музикою. У цьому переконує фестиваль сучасної органної творчості українських композиторів, що відбувся у Львові (грудень, 2020). Львівський будинок органної і камерної музики замовив чотирьом композиторам написати твори для органа — так були створені композиції: «Звучання Пінзеля» Богдани Фроляк, «Leopolis concerto grosso» Віктора Камінського, «Elegia Hrebenica для органа і струнних» Золтана Алмаші і Концерт для органа з оркестром (у трьох частинах) Олега Безбородька.

Світова прем'єра твору «Звучання Пінзеля» Б. Фроляк для органа і струнного оркестру відбулась наприкінці 2020 року (партію органа виконувала Надія Величко в супроводі Ukrainian Festival Orchestra під орудою Івана Остаповича¹). «Звучання Пінзеля» — програмна композиція, на створення якої композиторку надихнули дивовижні скульптури українського майстра бароко Йогана-Георга Пінзеля. Окрім очевидної «духовної програмності», закладеної в сюжетах скульптур як складових церковних архітектурних споруд, у музичному творі виразно проступає трансмедіальний аспект, який набуває ознак музичної екфрази.

Проте є й певні особливості, зумовлені тим, що Пінзель звертається до сакрального смислу *відомих* біблійних історій, застиглих у його скульптурах, які набули сталих експресивних ознак, притаманних бароковій стилістиці загалом і безпосередньо індивідуальному стилю митця. Отже, завдяки характерним ознакам скульптур Пінзеля, Б. Фроляк переносить («транспонує») сакральний смисл біблійних подій у музичний твір. Осягнення смислу твору відбувається за такою схемою (схема 2).

Схема 2

Шлях осягнення смислу «Звучання Пінзеля»



Привертає увагу назва твору, яку Б. Фроляк, увиразнюючи слово «звучання», спрямовує музикознавчий пошук як трансмедіальне дослідження. Тут може бути кілька варіантів інтерпретації. Одна з них передбачає, що в музичному творі відкривається «звучання» скульптур майстра, як своєрідне доповнення й розширення словесних горизонтів візуальної творчості. Це — поєднання на базі *семантичної* подібності, що постає найбільш очевидним трактуванням. Інший варіант інтерпретації має *семіотичний* відтінок і може бути спробою перекодування візуальних знаків на акустичні, що й становить сутність музичного екфразису.

У музичному екфразисі традиційно зберігаються основні контури форми першоджерела або деталізуються його компоненти. Водночас, вдаючись до екфразисного доповнення, композитор нерідко збагачує візуальний образ новим виміром, який скульптор може передбачати, не втілюючи його безпосередньо. Доповнення також

¹ Послухати твір можна за посиланням: Bohdana Frolyak. “Sound of Pinzel” for Organ and String Orchestra. URL: https://www.youtube.com/watch?v=Xorp_EUI8rw (дата звернення: 05.02.2022).

надасть композитору змогу вибудувати драматургію твору, яка могла б передувати або наслідувати момент, закарбований у камені чи дереві. Нарешті, музика здатна збагатити відтінки почуттів зображуваних персонажів, адже можливості скульптора видаються не такими широкими.

У «Звучанні Пінзеля» вражає принцип використання засобів, недоступних скульптору. У цьому випадку екфразис за асоціацією не завжди дає те, що бачать очі, а натхненний первинним духовним текстом, породжує нові думки чи відомий емоційно-психологічний стан духовного очищення.

Твір містить сім розділів, кожному з них відповідає скульптура видатного майстра. Послідовність частин така: «Богоматір» (1758), «Благовіщення» (1750), «Янгол» (1760), «Розп'яття» (1758), «Богоматір» (1754), «Янгол» (1760), «Благовіщення» (1750). Б. Фроляк вибудовує драматургічну концепцію, об'єднуючи скульптури, пов'язані сюжетно, але не пов'язані в цілісному ансамблі. Так вимальовується ідея твору, яка, за словами авторки, виражає «дорогу Христа через переживання матері»¹.

Інтермедіальний ракурс дослідження спонукає до порівняльного аналізу двох семіотичних рядів твору — візуального й музичного. Звернемо увагу на скульптури Пінзеля, першопричину написання музичного опусу. Творчість Йогана-Георга Пінзеля, якого часто називають «львівським Мікеланджело», останнім часом привертає увагу не лише дослідників, а й широкої аудиторії: видані альбоми репродукцій із коментарями мистецтвознавців до них, публікуються наукові статті, відбулась виставка творів скульптора в Луврі (2012).

Скульптури загадкового майстра Пінзеля належать до періоду переходу від пізнього бароко до рококо. За твердженням Дмитра Крвавича, характерною ознакою пластики рококо можна вважати «експресію руху фігур та драперій, відхід від реалізму зображення»², а також «широкі заломы площин, несподівано глибокі перепади планів, граней, заломів, складок, їх динамічний рух, віртуозне маневрування пластикою тканини, розвіяної вітром, тощо»³. Цікаво, що в роботах майстрів українського рококо важливу роль відіграють драперії як самостійні «пластичні чинники», наближаючи фігури до готичних зразків. Характерна також геометризація пластичних форм, їх умовність, відсутність земної матеріальності.

Мотив Богородиці часто повторюється в архітектурних комплексах рококо. Д. Крвавич зазначає, що пінзелівські Богоматері сповнені граничного почуття болю і втрати. Їх пластична будова, пропорції та рух визначені дуже чітко, навіть незважаючи на кількість драперій. Вони внутрішньо замкнені у своєму горі. Фігура Богоматері 1758 року вирізняється й візуально: лінії водночас м'які і ламані, фігура сповнена патетики і драматизму.

Не менш типовий для творчості Пінзеля і мотив вівтарних янголів. Янгол із головного вівтаря у Городенці привертає увагу віртуозністю композиції, пластичністю крил, зіставлених із драперіями, що здіймаються в повітря. Ще одним важливим для Пінзеля є мотив «Розп'яття», це підтверджує його скульптура Христа в костелі Городенця, твір високого художнього рівня. Скульптура втілює образ людини, прекрасної

¹ Розмова з Богданою Фроляк. URL: <https://www.facebook.com/LvivOrgan/videos/411091099860207> (дата звернення: 22.06.2021).

² Крвавич Д. П. Скульптор Пінзель — феномен мистецтва XVIII ст. Українська скульптура періоду рококо // Записки Наукового товариства імені Шевченка. Праці Комісії образотворчого та ужиткового мистецтва. Львів, 1998. Т. 236. С. 131.

³ Там само. С. 132.

духовно і фізично, підкреслюючи її святість. У «Розп'ятті» закарбовано образ сакральний, у якому матеріальна оболонка є засобом передачі духовних цінностей. Релігійні мотиви втілено й у дерев'яній ксилографії Пінзеля, зокрема у «Благовіщенні», у ній також виявляються характерні для митця стилеві ознаки — різкість ліній, динамічність рухів (ілюстрація 1).



Богоматір (1758)



Благовіщення (1750)



Янгол (1760)



Розп'яття» (1758)



Богоматір (1754)

Ілюстрація 1. Скульптури Пінзеля¹

¹ Зображення взято із: Pinsel. Скульптури. URL: <https://www.wikiart.org/uk/ivan-georgiy-pinsel>. Об'ємні моделі скульптур Пінзеля див.: Pinsel. Скульптури. URL: <https://pinsel-ar.com>.

Засоби музичної трансмедіалізації. Ще одним аспектом інтермедіальної взаємодії у творі Богдани Фроляк є звернення до музики українського бароко, характерні особливості якої становлять просторовість і часова континуальність, патетика і декламаційна загостреність висловлювання тощо. Такі ознаки властиві й «Звучанню Пінзеля», проте це не зовсім бароковий простір, а барокова епоха у віддзеркаленні сучасної мисткині.

Темброве вирішення твору видається не випадковим. Звучання органа завжди символізує духовність, атрибутивну складову християнського храмового простору (принаймні, західної традиції). Це підтверджує і композиторка, зокрема в бліц-інтерв'ю перед прем'єрою твору вона зазначила, що орган для неї — це насамперед «сакральне звучання»¹. Водночас орган у «Звучанні Пінзеля» трактується як оркестровий інструмент, що в поєднанні з тембром струнних утворює цілісну музичну тканину, посилену акустикою Органного залу.

Назви скульптур Пінзеля відтворені в назвах розділів твору Богдани Фроляк. Зацікавлює повторення скульптур за відсутності повторення музичного матеріалу («Благовіщення» і «Янгол»), що свідчить про динамічність образів твору — від відчаю до прийняття і піднесення.

Перший розділ «Богоматір» сповнений повітря завдяки фактурній розосередженості: він розпочинається послідовністю сектакордів, що формуються з відстанню в часі. Таке поступове «сповзання» нагадує риторичну фігуру *catabasis*, адже в образному плані перша частина — це тихе голосіння матері за сином. Після цього на фоні витриманого сектакорду струнних (*ais-cis-fis*) з'являється ямбічна ламана тема в органа, насичена широкими ходами і сміливими рухами в нижньому голосі, яка ніби повторює контури драперій «Богоматері» Пінзеля (приклад 1).

Приклад 1

«Звучання Пінзеля». «Богоматір» (1758). Партія органа (тт. 8–13)

¹ Розмова з Богданою Фроляк. URL: <https://www.facebook.com/LvivOrgan/videos/411091099860207> (дата звернення: 22.06.2021).

Послідовність струнні — орган, повторюючись тричі, вимальовує сакральну символіку цифри три і водночас нагадує манеру гри *alternatim*, типову для барокової органної музики.

У другому розділі «Благовіщення» композиторка створює ефект світіння завдяки континуальному руху вертикалі у струнних. На фоні цього світла звучить тема у віолончелі, ламані контури якої нагадують тему органа з попереднього розділу. Звучання органа ніби приховане за яскравим струнним тембром. Музика сповнена тепла й людяності. Її інтонаційною основою стає широкий інтервал великої нони, у ньому немовби переданий пластичний образ Марії і янгола, який схиляється до неї (приклад 2).

Приклад 2

«Звучання Пінзеля». «Благовіщення» (1758). Соло віолончелей (тт. 55–56)



Третій розділ «Янгол» витриманий у мажорних тонах. Це ніби продовження «Благовіщення», адже скульптура Пінзеля «Янгол» витримана в більш драматичних тонах. Б. Фроляк використовує елементи сонорної техніки: звучання формують «безкінечні» акордові вертикалі, що вибудовуються від органного пункту «ля». Музичне полотно вирізняється майстерною роботою з динамікою, результатом якої стають моменти насичення і розрідження фактури, подібні до мерехтіння світла. Орган тут «виключається» і вступає на останніх тактах у канонічних повтореннях висхідної фрази, готуючи слухача до найактивнішого розділу.

У четвертому розділі «Розп'яття» змальовано драматичну дію. На відміну від трактовки образу у скульптурі Пінзеля, Б. Фроляк зображає страшну подію, побачену очима Матері. Партії органа тут належить важлива роль основи, на якій побудована гармонічна вертикаль струнних. Сонорні полоси, що складаються з квартакордів, сповзають униз і формують образ страждання. Водночас, лінії окремих голосів утворюють барокову риторичну фігуру *passus duriusculus*.

У п'ятому розділі «Богоматір» змальовано образ страждання й оплакування. Орган знову змовкає, і на поверхню проступають людські емоції разом із поверненням відчутної тональної централізації (*соль мінор*), «людяних інтонацій» у партіях перших і других скрипок. Проте цей «біль» поступово затухає, розчиняючись в піано струнних.

Зовсім інша емоційна сфера у шостому розділі «Янгол», що викликає барокові асоціації. Тема з'являється в партії органа (що звучить у лабіальних регістрах), який «дзвенить» у вишині і тембрально контрастує зі струнними інструментами. Авторка створює алузію на хорал, що нагадує хоральні твори майстрів Високого Бароко з типовою фактурою і характерними риторичними зупинками. Цікаво, що тема хоралу будується фактично на ламентозній інтонації, яка при неодноразовому повторенні справляє враження множинного кадансування, ніби підбиваючи підсумок подій.

Фінальний розділ «Благовіщення» символізує безкінечність життя. На відміну від другого розділу, у фіналі драматична складова «знімається», поступаючи оптимістичній надії. Немовби репризне відображення, основна тема, повторюючись то в органа, то у струнної групи, становить ряд квартсекстакордів, основними тонами якого утворено зменшений септакорд. Низхідна спрямованість фраз створює ефект світла, що летить зверху. Цьому сприяють й особливості акустики органного залу, адже звучання струнної групи спрямоване на аудиторію по горизонталі, а органне — зверху вниз, завдяки чому посилюється ефект просторовості. Завершується твір грандіозним акордом *ре мажору*, який, ніби світло, заповнює внутрішній простір залу завдяки прогресуючій динаміці.

Висновки та перспективи подальших досліджень. Підбиваючи підсумок, зазначимо, що у «Звучанні Пінзеля» Богдани Фроляк музичний екфразис реалізується частково, хоча в деяких розділах засобами музики досить точно відтворено пластичні образи. Ідеї творів Пінзеля стали для композиторки своєрідним поштовхом до створення музичної композиції за принципом духовної асоціації та інтерпретації авторської версії, заснованої на структурно-змістових паралелях. Як зазначила Б. Фроляк, перед прослуховуванням твору не зайве було б проілюструвати фото скульптур, проте це не обов'язково, — автор допускає і такий варіант, коли слухачеві буде зовсім не відома сюжетна канва. У музиці справді майже видимими стають різкі лінії скульптур майстра Пінзеля, відчувається внутрішній порив, експресія руху. У деяких випадках (другий розділ) контури теми постають прототипом скульптурного сюжету, використання алюзії на хорал (шостий розділ) нагадує про барокове походження першоджерела тощо. Зважаючи на те, що у «Звучанні Пінзеля» відображено не тільки змістовний, а й структурний рівень подібності двох видів мистецтва — скульптури і музики, — твір можна розглядати як прояв музичного екфразису.

Метод інтермедіального дослідження потребує подальшого прояснення і формулювання основних принципів аналізу творів, у яких поєднуються або трансформуються коди різних «медіа», адже звичайні аналітичні прийоми малоефективні. До того ж, такі дослідження спонукають до композиторського пошуку, результатом якого можуть стати нові мистецькі інтермедіальні проекти.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Возняк Т. Іоанн Георг Пінзель. Скульптура. Перетворення. Київ : Грані-Т, 2008. 152 с.
2. Крвавич Д. П. Скульптор Пінзель — феномен мистецтва XVIII ст. Українська скульптура періоду рококо // Записки Наукового товариства імені Шевченка. Праці Комісії образотворчого та ужиткового мистецтва. Львів, 1998. Т. 236. С. 135–145.
3. Соловьєва Е. Е. «Музыкальный код» и «музыкальный экфразис» // Stepanos. 2016. № 2 (16). С. 119–128.
4. Стецько В. І. Таїна Пінзеля. Мистецький альбом. Харків : Час майстрів, 2012. 198 с.
5. Цареградская Т. В. Музыкальный экфразис и перспективы интермедіального исследования // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2020. № 3. С. 7–16.
6. Юхимук Я. В. Экфразис як функціональна складова інтермедіальності та інтертекстуальності // Наукові праці. Серія: Філологія. Літературознавство : наук.-метод. журн. / Чорноморський держ. ун-т ім. Петра Могили. Миколаїв, 2015. Вип. 247. Т. 259. С. 155–160.
7. Bruhn S. A Concert of Paintings: “Musical Ekphrasis” in the Twentieth Century // Poetics Today. Durham (USA), 2001. P. 1–37.
8. Bruhn S. Musical Ekphrasis: Composers Responding to Poetry and Painting. New York : Pendragon Press, 2000. 667 p.

REFERENCES

1. Vozniak, V. (2008). *Ioann Georg Pinsel. Sculpture. Reincarnation [Ioann Heorh Pinzel. Skulptura. Peretvorennia]*: a Textbook. Kyiv: Hrani-T. 152 p. [in Ukrainian].
2. Krvavych, D. (1998). The Sculptor Pinzel is a Phenomenon of Painting of the 18th Century. Ukrainian Sculpture of The Rococo Period [Skulptor Pinzel — fenomen mystetstva XVIII st. Ukrainska skulptura periodu rokoko]. In: *Notes of the Naukokho partnership named after Shevchenko. Prazi of the Commission is an imaginative and well-being [Zapysky Naukovoho tovarystva imeni Shevchenka. Pratsi Komisii obrazotvorchoho ta uzhytkovoho mystetstva]*. Vol. 236. Lviv, pp. 135–145 [in Ukrainian].
3. Solovyova, O. (2016). “Musical code” and “musical ekphrasis” [«Muzykal’nyi kod» i «muzykal’nyi ekfrazis»]. In: *Stepanos*. Issue 2 (16), pp. 119–128 [in Russian].
4. Stetsko, V. (2012). *The mystery of Pinzel. Art album: a Textbook*. Kharkiv: Chas maistriv, 198 p. [in Ukrainian].
5. Tsaregradskaya, T. (2020). Musical ekphrasis and perspectives of intermedia research [Muzykal’nyi ekfrazis i perspektivy intermedial’nogo issledovaniya]. In: *Problems of Music Science / Music Scholarship [Problemy muzykal’noi nauki]*. Vol. 3, pp. 7–16 [in Russian].
6. Iukhymuk, Ya. V. (2015). Ephrasis as a functional component of intermediality and intertextuality [Ekfrazys yak funktsionalna skladova intermedialnosti ta intertekstualnosti]. In: *Scientific works [Naukovi pratsi]*. Series: *Philology. Literary Studies [Filolohiia. Literaturoznavstvo]*: Scientific and methodical journal. Vol. 247, part 259. Petro Mohyla National University. Mykolaiv, pp. 150–160 [in Ukrainian].
7. Bruhn, S. (2001). A Concert of Paintings: “Musical Ekphrasis” in the Twentieth Century. In: *Poetics Today*. Durham (USA), pp. 1–37 [in English].
8. Bruhn, S. (2000). *Musical Ekphrasis: Composers Responding to Poetry and Painting*. New York: Pendragon Press, 667 p. [in English].

DARYNA KUPINA

Kupina, Daryna — Candidate of Art Criticism (PhD), Associated Professor, Associated Professor at the Department of History and Theory of Music at the M. I. Glinka Dnipropetrovsk Academy of Music (Dnipro, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-9624-9916>
d.kupina@dk.dp.ua

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2022.133.257320>

MUSICAL EXPHRASIS IN UKRAINIAN ORGAN MUSIC (ON THE EXAMPLE OF “SOUND OF THE PINZEL” BY BOHDANA FROLYAK)

The relevance of the study is explained by the need to expand the understanding of the process of transmedial communication (and ekphrasis in particular), throw the prism of Ukrainian organ music. In this context, the problem of musical ekphrasis is considered on the example of the piece for organ and strings of the Ukrainian composer Bohdan Frolyak “Sound of Pinzel”.

Main objective of the study is to identify ways to recode visual material into music in the piece “Sound of Pinzel” by Bohdana Frolyak. The theoretical basis of the article has certain researching sources by S. Bruhn and T. Tsaregradskaya, which explore the concept of musical ekphrasis, methods and principles of re-coding artistic information.

The research **methodology** is based on a combination of the method of intermediate, holistic and contextual types of analysis, which allow through the analysis of visual material to approach the understanding of a musical work.

Results / findings and conclusions. Musical ekphrasis means the translation of a work of visual art to the symbolic plane of music while preserving the compositional and / or syntactic qualities of the original source. Types of intersemiotic transmedialization are interpretation, recontextualization, game setting, association, and so on. It is noted that in the Ukrainian organ music the tendency of transmedial search is realized first of all through the appeal to ekphrasis. This thesis is confirmed by the analysis of the work of B. Frolyak, which was prompted by the sculptures of the Ukrainian baroque master Pinzel. It turns out that in addition to the «spiritual programmaticity» embedded in the plots of the sculptures, as part of the church ensemble, in the musical opus becomes obvious transmedial aspect, which acquires the features of musical ekphrasis. The piece “Sound of Pinzel” is based on the principle of spiritual association and the embodiment of structural and semantic parallels. It is pointed out that the sharp lines of the master's sculptures are conveyed in the music and the inner impulse and expression of movement is felt as a characteristic feature of the late Baroque style. Other features of ekphrasis are images in the outlines of themes (chapter II) of the sculptural plot or the use of allusion to the chorale (chapter VI) as a prayer symbol and so on. The conclusions emphasize the need to expand and detail the transmedia study of musical works, including the features of musical ekphrasis.

Keywords: transmedial research, intermediality, ekphrasis, Ukrainian organ creativity, music by Bohdana Frolyak, “Sound of Pinzel”.

УДК 791.228-57:[78.084:78.071.1(410.1)Елгар
DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2022.133.257322>

ГАЙДУК М. І.

Гайдук Марина Іванівна — аспірантка кафедри історії світової музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (Київ, Україна).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-9399-5494>

marishka.gayduk@gmail.com

© Гайдук М. І., 2022

ДОНАЛЬД ДАК ТА ЕДВАРД ЕЛГАР: АНГЛІЙСЬКИЙ МАРШ У ДІСНЕЇВСЬКІЙ АНІМАЦІЇ

Охарактеризовано анімаційний персонаж Дональда Дака як головного героя епізоду про Ноїв Ковчег зі стрічки «Фантазія 2000». Виявлено ознаки його художньої персоналіти: характеру, зовнішнього вигляду, візуальної пластики і звуко-інтонаційних властивостей. Висвітлено артистичний портрет Едварда Елгара як творця «Помпезних та церемоніальних маршів», що стали основою для саундтрека цього епізоду. Описано багатогранний і суперечливий спектр психологічних характеристик композитора. Простежено ситуативні і смислові зв'язки між образами культурними героями. Порівняно контекст та історичний фон створення й подальшого побутування «Фантазії 2000» і «Помпезних та церемоніальних маршів», проаналізовано загальну структуру і художній матеріал зазначених мистецьких творів. Висвітлено характер взаємодії візуального компоненту діснеївської анімації, що представляє епізод про Ноїв Ковчег, і тематичний комплекс в елгарівському маршовому циклі. Виділено й обґрунтовано такі принципи взаємодії: 1) спорідненість музичної та візуальної форм; 2) компліментарність співвідношення мозаїчності й цілісності на обох видових рівнях; 3) монотематизм як структурно-композиційна основа організації музичного й анімаційного матеріалу; 4) образно-емоційна гнучкість як драматургічна основа розвитку; 5) цитування концертного ритуалу в кінематографічному (мультиплікаційному) жанрі; 6) узгодження проявів комізму в анімаційному епізоді та в музиці маршів; 7) загальний образно-драматургічний паралелізм між двома творами. Детально розкрито механізм виявлення комічного потенціалу в проаналізованому анімаційному епізоді у змісті (підміна і профанація високого і низького, смислове обігрування перипетій долі героя і принцип випадковості у вирішенні ключових поворотів сценарію) і в технічних засобах зображення (принципи візуального перебільшення і часового ущільнення, застосування особливого стилю малювання). Визначено прийоми створення комічно-пародійного ефекту в музиці маршів на основі гіпертрофії базових жанрових ознак і радикального спрощення окремих художніх рішень.

Ключові слова: мальована анімація, діснеївська анімація, взаємодія музики й анімації, творчість Едварда Елгара, марш, «Помпезні та церемоніальні марші».

Постановка проблеми. Проблематика дослідження пов'язана з інтермедіальною взаємодією анімації й академічної музики. Її принципи розглянуто шляхом зіставлення «Помпезних та церемоніальних маршів» («Pomp and Circumstance Marches») Едварда Елгара й однойменного візуального епізоду з діснеївської «Фантазії 2000» («Fantasia 2000»), для якого маршовий цикл англійського композитора став основою для компонування саундтрека.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Важливими для розкриття проблематики статті визначено три групи джерел: про музику Е. Елгара, про анімацію В. Діснея і про взаємодію цих двох феноменів. Серед праць, присвячених анімації, однією з найцінніших є «Ілюзія життя. Діснеївська анімація» Томаса Френкома (Frank Thomas) та Оллі Джонстона (Ollie Johnston)¹, які багато років працювали в діснеївській студії і на основі набутого досвіду згодом сформулювали закономірності анімаційного мистецтва. Завдяки діяльності видавництва «ArtHuss» протягом останніх років зростає кількість українських перекладів найбільш значних книг із цієї проблематики, зокрема «Анімація» Ендрю Селбі² (Andrew Selby), «Мальована анімація з Престоном Блером»³ (Preston Blair), «Світова історія анімації. Книга перша: від початку до золотої доби» Джаннальберто Бендацці⁴ (Giannalberto Bendazzi). Так видавництво реагує на попит на таку літературу в сучасних реаліях розвитку анімаційної індустрії. Новим дослідженням у цій сфері, доступним українським дослідникам, є книга «Історія анімації» Нікіти Кравцова⁵, засновника школи і студії анімації. Цінною для дослідження взаємозв'язків оркестрової академічної музики й візуального ряду «Фантазії 2000» є й стаття Марко Беллано⁶ (Marco Bellano). Образ Дональда Дака охарактеризовано у працях Джона Гранта⁷ (John Grant), Джеймса Ерла Сміта III⁸ (James Earl Smith III) та Дейва Ролліна Сміта⁹ (Dave Rollin Smith).

Творчість Е. Елгара, контекст створення «Помпезних та церемоніальних маршів», їх музичну специфіку охарактеризовано у працях західних елгарознавців і дослідників британської культури Майкла Де-ла-Ноя¹⁰ (Michael De-la-Noy) та Майкла Кеннеді¹¹ (Michael Kennedy), Пітера Пірі¹² (Peter Pirie), Вуда Генрі¹³ (Wood Henry), Роберта Страдлінга (Robert Stradling) й Мейріона Х'юза (Meirion Hughes)¹⁴, Рейчел Коугілл (Rachel Cowgill) і Джуліана Раштона (Julian Rushton)¹⁵ та українських і російських

¹ Thomas F., Johnston O. *The Illusion of Life. Disney Animation*. New York : Abbeville Press, 1981. 575 p.

² Селбі Е. *Анімація*. Київ : ArtHuss, 2019. 224 с.

³ Блер П. *Мальована анімація з Престоном Блером*. Київ : ArtHuss, 2021. 128 с.

⁴ Бендацці Д. *Світова історія анімації. Книга перша: від початку до золотої доби*. Київ : ArtHuss, 2020. 416 с.

⁵ Кравцов Н. *Історія анімації. Як народжується мистецтво*. Київ : ArtHuss, 2019. 192 с.

⁶ Bellano M. *Painted Orchestras. Orchestration and Musical Adaptation in Fantasia and Fantasia 2000 // Relaciones Música e Imagen En Los Medios Audiovisuales*. Oviedo : Ediciones de la Universidad de Oviedo, 2015. P. 277–287.

⁷ Grant J. *Encyclopedia of Walt Disney's Animated Characters*. 2nd ed. New York : Hyperion, 1993. 384 p.

⁸ Smith III J. E. *The Evolving Forms of Humor in the Donald Duck Cartoons. Theses and Dissertations*. 3838. Grand Forks : University of North Dakota, 1994. 81 p.

⁹ Smith D. R. *Donald Duck. This Your Life // Starlog*. 1984. July. P. 52–54, 88–89.

¹⁰ De-la-Noy M. *Elgar: The Man*. London : Allen Lane, 1983. 239 p.

¹¹ Kennedy M. *Elgar the Man by Michael De-la-Noy // Music & Letters*. Vol. 65, No. 3. Oxford : Oxford University Press, 1984. P. 270–272.

¹² Pirie P. J. *Crippled Splendour: Elgar and Mahler // The Musical Times*. 1956. No. 97 (1356). P. 70–71. Doi: 10.2307/938017.

¹³ Henry W. *My Life of Music*. London : Victor Gollancz Ltd, 1938. 495 p.

¹⁴ Stradling R., Hughes M. *The English Musical Renaissance, 1860–1940: Construction and Deconstruction*. New York : Routledge, 1993. 282 p.

¹⁵ Cowgill R., Rushton J. *Europe, Empire, and Spectacle in Nineteenth-century British Music*. Aldershot : Ashgate Publishing Limited, 2006. 320 p.

авторів (Олени Корчової¹, Людмили Ковнацької²). Методологічні засади статті ґрунтуються також на концепції музичного жанру Марка Арановського³ і музичної пародії Ольги Соломонової⁴.

Мета статті — розкрити характер взаємодії музики й анімації на прикладі епізоду про Ноїв Ковчег із «Фантазії 2000», з Дональдом Даком у головній ролі, і саундтрека на основі «Помпезних та церемоніальних маршів» Е. Елгара.

Методологія ґрунтується на принципах інтермедіального дослідження і взаємодії двох видів мистецтва — анімаційного і музичного. Застосовано біографічно-історичний метод для опису контексту створення «Помпезних та церемоніальних маршів», жанровий і тематичний аналіз для розкриття специфіки музичного матеріалу. Щодо анімації, здійснено аналіз художніх ознак персонажа, технічних особливостей його малювання, охарактеризовано принципи візуальної композиції і драматургії.

Виклад основного матеріалу. «Мультимедійна імперія Disney протягом багатьох десятиліть відома як найвпливовіша компанія в індустрії анімації <...> Її нинішній обіг сягає 57 мільярдів доларів щорічно, а кількість працівників наближається до 200 000 осіб»⁵. За час діяльності студії «Disney» її продукція стала органічною складовою сучасної культури, заповнивши екранний світ геніальними мультфільмами і створивши серію культових образів. Серед фантастично популярних і улюблених анімаційних персонажів — Дональд Дак, Міккі Маус, Бембі, Дамбо, Пітер Пен, ковбой Вуді, Блискавка МакКвін, плеяда принцес тощо.

ДОНАЛЬД ДАК ТА ЕДВАРД ЕЛГАР

Дональд Дак уперше з'явився на екранах 1934 року в анімаційному короткометражному фільмі «Маленька мудра курка» («The Wise Little Hen»). Він гідно представляє діснеївський всесвіт, унікальність якого полягає в тому, що його персонажі та історії лише зрідка постають як автономні. Зазвичай сюжети перетинаються між собою, герої мігрують із фільму у фільм, до того ж, час від часу в дію вводяться родини персонажів, які утворюють своєрідні соціальні спільноти. Дональд Дак — частина великої родини діснеївських качок, у якій кожен персонаж має впізнаванні антропоморфні риси і втілює універсальне образне амплуа (типаж, характер, персоналіті).

Дональд Дак уособлює наївного, але активного й амбіційного молодика. Він вирізняється оптимістичним поглядом на життя та мило-кумедною зовнішністю (сніжно-біле пір'я, великі виразні очі й гігантський гіпертрофований дзьоб, завдяки якому створюється ілюзія постійної посмішки). За класифікацією аніматора Престона Блера, такий тип персонажа вважається «дивакуватим» або «зухвалим розумником»: «...перебільшені риси, видовжена голова (але не надто велика), худа шия, низький лоб, грушоподібне тіло, маленькі або худі ноги, великі ступні»⁶ (ілюстрація 1).

¹ Корчова О. О. Музичний модернізм як terra cognita. Київ : Муз. Україна, 2020. 490 с.

² Ковнацкая Л. Г. Английская музыка XX века: истоки и этапы развития. Москва : Сов. композитор, 1986. 216 с.

³ Арановский М. Г. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке // Музыкальный современник. Вып. 6. Москва : Сов. композитор, 1987. С. 5–44.

⁴ Соломонова О. Б. «И когда смеется лицо — вместе с ним не веселится ум». Смеховое зазеркалье русской музыкальной классики. Киев : Задруга, 2006. 380 с.

⁵ Кравцов Н. Історія анімації. Як народжується мистецтво. Київ : ArtHuss, 2019. С. 75.

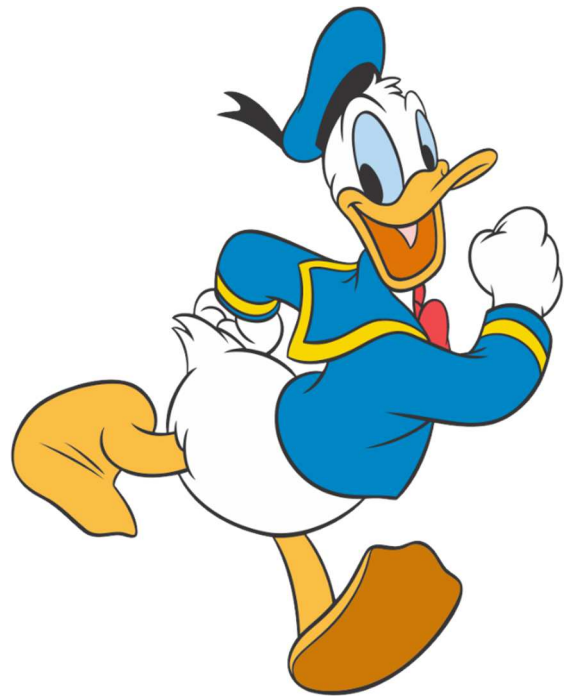
⁶ Блер П. Мальована анімація з Престоном Блером. Київ : ArtHuss, 2021. С. 48.

Персоналіті, тобто неповторний набір характеристик особистості Дональда, охоплює цікаві ознаки: він запальний, упевнений у собі, гіперемоційний, дещо лінивий, боягузливий, хуліган, впертий, хвалько, наївний, незграбний і всього іншого в характері він теж має «дещо». Дональд постійно потрапляє в неприємності, з яких так-сяк, але викручується. У нього не надто вдало виходить все, за що він береться, та зрештою йому все ж таки вдається доводити справи до кінця. Саме ці «дещо» і «так-сяк» детально розкривають природу цього образу, центрального в диснейському качиному сімействі.

Найбільшою оригінальністю художньої персоналіті Дональда є його голос, інтонаційно охарактеризований як нерозбірливе напівкрякання. Співрозмовникам-персонажам (як і глядачам) часто складно зрозуміти його мову, що страшенно дратує качура. Винайшов цей незвичний тембр Кларенс Неш (Clarence Nash) — актор, який озвучував Дональда протягом 1934–1985 років, тобто від початку екранної історії персонажа до власної смерті: «Його безпомилково дібраний голос — це поєднання високого [за регістром] крякання і нерозбірливості — знову ж таки, унікалізує його. Утілений у життя Кларенсом “Качуром” Нешем, Дональдовий хрипкий, прискорений голос — це те, що стало впізнаваним у всьому світі»¹. Починаючи з 1985 року і до наших днів, голосом качура став голос Тоні Ансельмо (Tony Anselmo), який і озвучив персонажа у «Фантазії 2000».

Творці Дональда вбачали в цьому персонажі великі перспективи і вважали його надзвичайно придатним для системної художньої роботи. Він виявився цікавішим за Міккі Мауса завдяки його недосконалості, неідеальності і помірно хуліганській натурі (такий собі гарний-поганий хлопець): «Нам стало дуже важко знаходити історії для Міккі. Міккі <...> швидко перетворився на маленького героя <...> Качур був у край універсальним для роботи, було легко знайти для нього ситуацію... Дональд міг бути ким завгодно. Він відчував усі емоції, які відчувала людина. Він міг бути милим, пустотливим, міг у будь-який момент перетворитися з теплого на холодного»²; «Дональд Дак — це втеча, позбавлення від загальмованості Міккі. Він шалений хлопець, з поганими манерами і ще гіршим характером, але всі його люблять, зокрема й він сам»³.

Символічно, що перші зразки анімації з Дональдом Даком з'явилися ще за життя Е. Елгара, а на великий екран фільм з його участю вийшов 3 березня 1934 року, буквально через тиждень після смерті композитора 23 лютого. Адже комізм у багатьох про-яхах був невід'ємною складовою життя і творчості видатного англійського музиканта.



Ілюстрація 1. Дональд Дак.

¹ Smith III J. E. The Evolving Forms of Humor in the Donald Duck Cartoons. Theses and Dissertations. 3838. Grand Forks : University of North Dakota, 1994. P. 2.

² Grant J. Encyclopedia of Walt Disney's Animated Characters. 2nd ed. New York : Hyperion, 1993. P. 61.

³ Smith D. R. Donald Duck. This Your Life // Starlog. 1984, July. P. 53.

Е. Елгар мав гарне почуття гумору, комічне світосприйняття було властивим як для словесної, так і для музичної манер його самовираження. Карикатура як жанр становила своєрідний напрям діяльності митця: він, як художник, постійно малював карикатури¹ і з великим ентузіазмом створював музичні карикатури. Твори Е. Елгара пародійно-гумористичні, у них автор відтворює риси знайомих / близьких людей («Енігма-варіації») або комічні образи, запозичені із сюжетів європейської культури («Фальстаф», «Кокейн»). Композитор, як і Дональд Дак, мав складний і багатограний характер, у якому поєднувались парадоксально-суперечливі властивості: «його маніакальна депресивність, його дріб'язковість, його снобізм і грубість сьогодні добре зрозумілі», хоча «він, звичайно, був веселим, йому подобалися жарти й каламбури <...> він міг бути вкрай великодушним, він ніколи не був щасливішим чи більш справжнім, ніж тоді, коли працював серед музикантів, для музики та у світі його музичної фантазії — усе це й було його справжнім життям»².

«ФАНТАЗІЯ 2000» І «ПОМПЕЗНІ ТА ЦЕРЕМОНІАЛЬНІ МАРШІ»

Безпосереднє зіткнення обох героїв, Едварда Елгара і Дональда Дака, відбулося в диснейському анімаційному фільмі «Фантазія 2000»³. На час виходу стрічки персонаж Дональда існував уже 65 років і за цей час перетворився на своєрідний культурний символ.

Задум «Фантазії 2000» був пов'язаний не стільки з комерційним розрахунком, скільки з креативом, бажанням утілити художні ідеї. Над фільмом працювала велика команда протягом дев'яти років⁴. Його створено на основі традиційної мальованої техніки з частковим використанням 3D анімації та абстрактної 2D моушн-графіки⁵. «Фантазія 2000», як і «Помпезні та церемоніальні марші», у культурному відношенні, є явищами ренесансними: вони представляють «The Disney Renaissance» (1989–1999) і новоанглійський музичний ренесанс (1860–1940)⁶ відповідно. Отже, грандіозний мультимедійний твір підсумовує велику диснейську епоху ХХ століття, у межах якої були вичерпно розроблені й доведені до ідеалу головні принципи мистецтва анімації, створені десятки його унікальних зразків.

¹ «Перші гумористичні малюнки з'явилися ще в нотному зошиті восьмирічного Елгара» (Гамбург Л. А. Парадоксы английской музыки XX века: сэр Эдвард Элгар: сэр Пол Маккартни: сэр Эндрю Ллойд-Уеббер: размышления дилетанта. Киев : Грамота, 2005. С. 47).

² Kennedy M. Elgar the Man by Michael De-la-Noy // Music & Letters. Vol. 65, No. 3. Oxford : Oxford University Press, 1984. P. 270.

³ Назва «Фантазія 2000» містить символічну дату (в очікуванні нового тисячоліття), адже рік її створення — 1999. Цей фільм є римейком диснейської «Фантазії» (1940), яка була менш успішною, ніж її майбутній двійник.

⁴ Створення класичної мальованої анімації — надзвичайно копітка й об'ємна робота. Ось опис процесу на прикладі першого диснейського повнометражного мальованого мультфільму «Білосніжка та семеро гномів»: «Магію оживлення кожного кадру творила не одна людина — цим займався цілий ланцюжок фахівців <...> За весь час роботи над мультфільмом було створено приблизно мільйон малюнків. Із них тільки 250 000 увійшли до фінальної версії “Білосніжки”» (Кравцов Н. Історія анімації. Як народжується мистецтво. Київ : ArtHuss, 2019. С. 92–94).

⁵ Цей вид анімації почав активно застосовуватися ще з 1960-х років: «Двовимірну комп'ютерну анімацію створюють, виробляють і редагують, застосовуючи виключно цифрові технології» (Селбі Е. Анімація. Київ : ArtHuss, 2019. С. 133).

⁶ Такі хронологічні межі новоанглійського музичного ренесансу запропонували дослідники Р. Стредлінг та М. Х'юз. Див.: Stradling R., Hughes M. The English Musical Renaissance, 1860–1940: Construction and Deconstruction. New York : Routledge, 1993. 282 p.

Загальна концепція «Фантазії 2000» полягає у візуалізації кількох відомих композицій з академічної музики. Сюжетом для епізоду «Помпезних і церемоніальних маршів» Е. Елгара стала комічна інтерпретація історії про Ноїв Ковчег з Дональдом Даком у головній ролі (він допомагає Ною рятувати тварин від потопу в Ковчезі, куди під бадьору елгарівську музику дружно марширують звірині пари).

Увесь масив музичного супроводу «Фантазії 2000» озвучував чиказький симфонічний оркестр на чолі з диригентом Джеймсом Лівайном (James Levine), у виконанні також узяв участь хор (Chicago Symphony Chorus) і співачка Кетлін Беттл (Kathleen Battle). Незвичною і показовою стала прем'єра фільму, яка відбулася не в кінотеатрі, а у філармонічному залі (Карнегі-Хол у Нью-Йорку, 17 грудня 1999 року), де анімацію на екрані супроводжував живий оркестровий звук.

Композиційно «Фантазія 2000», як і «Помпезні та церемоніальні марші», організована за сюїтним принципом. Вона складається з восьми різнохарактерних анімаційних епізодів, у яких звучать популярні музичні твори, тоді як цикл Е. Елгара включає шість маршових блоків.

Історія «Помпезних та церемоніальних маршів»¹ теж розпочалася на початку нової історичної доби, 1901 року. Для Британської імперії це був доленосний рік, початок епохальних змін. Королева померла, завершилась велична вікторіанська епоха, поступаючись місцем іншій — едвардинській. Імперія жила в очікуванні грандіозної події — коронації нового монарха Едварда VII. У коронаційній процесії взяли участь майже 30 тисяч військових, і для належної організації її урочистого проходження був створений спеціальний музичний комітет, зібраний ексклюзивний виконавський колектив у складі інструменталістів із 65 різних оркестрів, 430 хористів, 10 державних трубачів². Розмах події передає сутність імперських церемоніальних традицій, демонструє схильність англійської культури до надмірної урочистості і помпезності. «Гордість, помпезність і церемоніальність»³ — це рядок із третьої дії «Отелло» Вільяма Шекспіра, який Е. Елгар обрав програмною назвою свого маршового циклу. Попри належність до певних історичних контекстів, його музика вирізняється самодостатністю, не обмежується вузько ужитковою функцією. Матеріал Тріо, хоральний за своєю жанровою природою, легко трансформувався в хоровий епізод. Тому найпопулярнішою версією Першого маршу стала та, у якій поєднуються інструментальна тематична тканина з дописаною пізніше хоровою партією на текст поеми «Земля надії і слави» Артура Крістофера Бенсонома (Arthur Christopher Benson).

Починаючи з 1905 року і до сьогодні, елгарівський Тріо-гімн регулярно виконується на церемоніях вручення дипломів у навчальних закладах Сполучених Штатів, Канади і Філіппін.

Прем'єра початкової інструментальної версії Маршу № 1 відбулася 19 жовтня 1901 року в Ліверпулі і мала фантастичний успіх, диригував сам автор. За кілька днів Перший марш прозвучав уже в Лондоні (разом із Маршем № 2) на Променадному

¹ Жанр маршу відіграє роль одного з інтонаційних «маркерів британської ідентичності», «оскільки він дійсно має, окрім суто музичної жанрової функції, ще й позамузичну, соціальну», — вважає О. Корчова (Корчова О. О. Музичний модернізм як terra cognita. Київ : Муз. Україна, 2020. 375 с.).

² Cowgill R., Rushton J. Europe, Empire, and Spectacle in Nineteenth-century British Music. Aldershot : Ashgate Publishing Limited, 2006. P. 125.

³ «Farewell the neighing steed and the shrill trump, The spirit-stirring drum, th'ear-piercing fife, The royal banner, and all quality, Pride, pomp, and circumstance of glorious war!». Див.: Shakespeare W. Othello, the Moore of Venice. URL: <http://shakespeare.mit.edu/othello/full.html> (accessed: 10.10.2021).

концерті в Залі Королеви (Queen's Hall) під орудою Генрі Вуда (Henry Joseph Wood). На вимогу аудиторії (а зал вмщував 2500 осіб) оркестрова композиція двічі прозвучала на біс¹.

Помпезність в елгарівських маршах утілена як щільний мікст жанрових архетипів — власне маршу, хорального гімну й фанфарних мотивів. Головними тембровими носіями тематизму є мідні духові й струнні інструменти, активно залучалися й ударні. Сталим прийомом стає тривале утримування кульмінаційного напруження (динамічного, реєстрового, фактурного). Внутрішні ліричні фрагменти посилюють спектр контрасту і виявляють інтонаційну енергетику панівної маршовості.

Функціональна трансформація композицій Е. Елгара протягом багатьох десятиліть після смерті композитора пов'язана з використанням їх як саундтреків до фільмів і мультфільмів. За даними сайту «Internet Movie Database» (IMDb), музика композитора застосовувалася в кіно 290 разів² (цифра актуальна на час написання статті).

Принципи взаємодії музики й анімації

Загалом, за твердженням експертів, є дві стратегії взаємодії музики й анімації: музику спеціально створюють для готової анімації або анімацію накладають на цілісну музичну композицію. Перший підхід, пов'язаний з абсолютним ієрархічним підлаштуванням музики до зображення, він має назву «міккімаусинг» («mickeymousing»): «...на звук впливали рухомі зображення <...>, звуки відтворювались у строгій відповідності до подій, показаних в анімації. Дісней також просив створювати оригінальну музику (або аранжування), яка б відповідала ритмам малюнків <...> ідеальну кульмінацію [цього] підходу втілено в “Білосніжці та семи гномах” (1937)»³. Інша стратегія взаємодії передбачала, що анімація підпорядковується музичному матеріалу: «Інша стратегія <...> надавала перевагу вже існуючій музиці над ідеями аніматорів, які знаходили натхнення, слухаючи твори...»⁴.

Взаємодія музики й анімації в серії про Ноїв Ковчег⁵ із «Фантазії 2000» поєднує ці дві стратегії. З одного боку, як саундтрек використовуються оригінальні елгарівські композиції, що звучать цілісними тематичними блоками. З іншого, — партитура все ж таки адаптується, перекроюється відповідно до візуальних драматургічних поворотів. При цьому виявляється кілька внутрішніх принципів взаємодії, які послідовно розглянемо далі.

Спорідненість музичної і візуальної форм. Мозаїку із фрагментів різних маршів оформлено як нову цілісну форму. У таблиці наведено епізоди маршового циклу Е. Елгара, обрані для саундтрека, і сюжетно-візуальний матеріал, яким вони супроводжуються (таблиця 1).

¹ Henry W. My Life of Music. London : Victor Gollancz Ltd, 1938. P. 154.

² IMDb. Edward Elgar. URL: <https://www.imdb.com/name/nm0253365/> (accessed: 10.10.2021).

³ Bellano M. Painted Orchestras. Orchestration and Musical Adaptation in Fantasia and Fantasia 2000 // Relaciones Música e Imagen En Los Medios Audiovisuales. Oviedo : Ediciones de la Universidad de Oviedo, 2015. P. 277.

⁴ Там само.

⁵ Цей епізод у фільмі представлений так: «“Pomp and Circumstance”, starring Donald Duck» («“Помпезний та церемоніальний”, у головній ролі Дональд Дак»). В англійських джерелах епізоди «Фантазії 2000» мають назви, аналогічні назвам музичних композицій. Але ми позначатимемо анімаційний епізод із Дональдом Даком як «Історію про Ноїв Ковчег», щоб уникнути тавтології.

Таблиця 1

Співвідношення візуального матеріалу з музичним
в епізоді про Ноїв Ковчег із «Фантазії 2000»

Анімація	Музика	Форма
Ной сурмить, закликаючи тварин.	«Вступ»: сигнальний мотив	Марш № 2 тт. 19–23
Тварини сходяться до Ковчегу.	«А»: марш-хода ¹	Марш № 4 тт. 71–106
Натовп біля Ковчегу. Ной шукає Дональда.	«В»: сигнальний марш	Марш № 2 тт. 1–57
Ной викрив ледаря Дональда, що ніжитья у гамаку. Дональд береться за організацію руху тварин.	«С»: комічний марш (експозиційний розділ)	Марш № 1 тт. 10–48, із пропуском тт. 30–37
Тварини заходять у Ковчег. Двері Ковчегу зачиняються. Дональд і Дейзі гублять один одного.	«D»: гімнічний марш («Земля надії та слави», експозиційний розділ)	Марш № 1 тт. 118–157
Потоп.	«Е»: драматичний марш	Марш № 3 тт. 34–53
Тварини на Ковчезі під час бурі. Запуск голуба, який вирушає на пошуки землі.	«F»: ліричний марш (тріо)	Марш № 3 тт. 54–61, 70–77, 86–93
Кінець потопу. Двері Ковчегу відчиняються.	«С ₁ »: комічний марш (розробкова частина, предикт перед репризою)	Марш № 1 тт. 194–222
Вихід із Ковчегу на землю. Дональд і Дейзі знаходять один одного.	«D ₁ »: гімнічний марш («Земля надії та слави», реприза + кода)	Марш № 1 тт. 223–275

Перша частина
ЕКСПОЗИЦІЯ
(дія на землі)Друга частина
РОЗРОБКА
(дія на воді)Третя частина
РЕПРИЗА
(дія на землі)

Як бачимо, композиція анімаційного саундтрека поєднує колажну структуру і репризну тричастинну форму (хрестоматійного типу ABA_1). При цьому чітко вирізняється повторення маршових фрагментів C і D , хоча їх реприза не є точною (вона скорочена й динамізована).

Візуальний матеріал вибудовується за принципом музичної форми. У візуальній формі, як і в музичній, є експозиція (дія відбувається на землі, сонце змінюється дощем), розробка (гроза, дія на воді) і реприза (знову дія на землі, знову сонце).

Мозаїчність і цілісність. Візуальна драматургія елгарівського епізоду «Фантазії 2000» поєднує ознаки мозаїчної та лінійної структур. Мозаїчність полягає в колосальній кількості різнорідних кадрів як для фрагмента стандартного короткометражного фільму (тривалість приблизно сім хвилин)². Такий підхід до ілюстрування музичної композиції, водночас із її суттєвим «перекомпонуванням», переконує, що творці анімації «відвертаються від ідеалу візуалізації музики, задуманого для “Фантазії”³,

¹ Неформальні назви маршових епізодів, наведені в таблиці, спираються на їх образно-тематичну специфіку.

² Переглянути епізод можна за посиланням: YouTube. Disney's Fantasia 2000 Pomp Circumstance Starring Donald Duck. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=XXTdueNgdVvk> (accessed: 10.10.2021).

³ Ідеться про діснеївську «Фантазію» 1940 року.

повертаючись до естетики музичної ілюстрації для анімації, поблизу території міккімаусингу»¹. Мозаїка з музичних фрагментів різних маршів у масштабах усього епізоду скріплюється завдяки цілісності візуальної історії.

Музичне кресендо (поступове насичення фактури і збільшення динаміки) супроводжується візуальним кресендо. Спочатку пари тварин показані крупним планом почергово — вони реагують на звук сурми, збираються в загальній ході і зрештою скупчуються натовпом біля Ковчегу. Як відгук на клич сурми показ двадцяти різних пар тварин: слони, зебри, носороги, птахи, лемури, скунси, кози, жирафи, бобрі, кенгуру, мавпи, верблюди, хамелеони, білі ведмеді, жаби, бегемоти, вовки, зайці, орли. Окрім цього, змальована також мозаїка різних локацій на різних континентах світу: джунглі, сафарі, піщана пустеля, снігова пустеля, ліс, бамбукові зарості, болото, скелі, степ, савана тощо. Музика Е. Елгара об'єднує вкрай насичену і контрастну візуальну мозаїку, її плавне експонування і ритмічна константність заспокоюють.

Монотематизм. Композиторський почерк Е. Елгара характеризується специфічним тематизмом, властивим не лише певним композиції чи циклу, а й усій творчості митця, він часто використовує унікальні інтонаційні «підписи»² в різних опусах.

У діснеївській анімації так само є своя лейтмотивна або монотематична система, компонентами якої стають персонажі, що мігрують з одного фільму в інші, а також приховані посилання / послання, пов'язані з іншими фільмами (так звані «пасхалки»). Постать Дональда — це лейтматеріал, який на час виходу «Фантазії 2000» поширювався діснеївським простором уже понад пів століття. Серед пасхалок на Ноєвому Ковчезі можна віднайти бобра містера Бізі з «Леді та Волоцюга», бегемотів із «Дамбо», орла Марахута і ящура Френка з «Рятівників Австралії», слона Вініфреда з «Книги Джунглів», крокодилів Брута й Нерона з «Рятівників», Міккі та Мінні Маусів тощо. З одного боку, студія зекономила ресурси, уникнувши витрат на створення нових персонажів, а з іншого, — розширила свій неповторний, цілісний казково-фантастичний світ.

Історія про Ноїв Ковчег була втілена в діснеївській анімації задовго до «Фантазії 2000», тому в останній є дуже багато відсилок до першої версії «Ковчегу отця Ноя»³ («Father Noah's Ark», 1933) із серії «Дурненьких симфоній» (зовнішність Ноя, вигляд Ковчегу, повторення тварин-персонажів, мотив скликання тварин за допомогою сурми тощо).

Образно-емоційна гнучкість. Емоційна сфера Дональда гнучка⁴, він миттєво перетворюється із розслабленого на осоромленого, з переляканого на заклопотаного, з обуреного на співчутливого, із сумного на щасливого. У музиці Е. Елгара⁵ співвідно-

¹ Bellano M. Painted Orchestras. Orchestration and Musical Adaptation in Fantasia and Fantasia 2000 // Relaciones Música e Imagen En Los Medios Audiovisuales. Oviedo : Ediciones de la Universidad de Oviedo, 2015. P. 286.

² Одним із таких інтонаційних підписів стали ходи широкими інтервалами (переважно септимами), які застосовуються в темі «Енігми», у початковій темі «Фальстафа», у головній партії першої частини Другої симфонії, частково в сигнальній темі (другий розділ) «Помпезного і церемоніального» Маршу № 2, у середньому розділі «Помпезного та церемоніального» Маршу № 3.

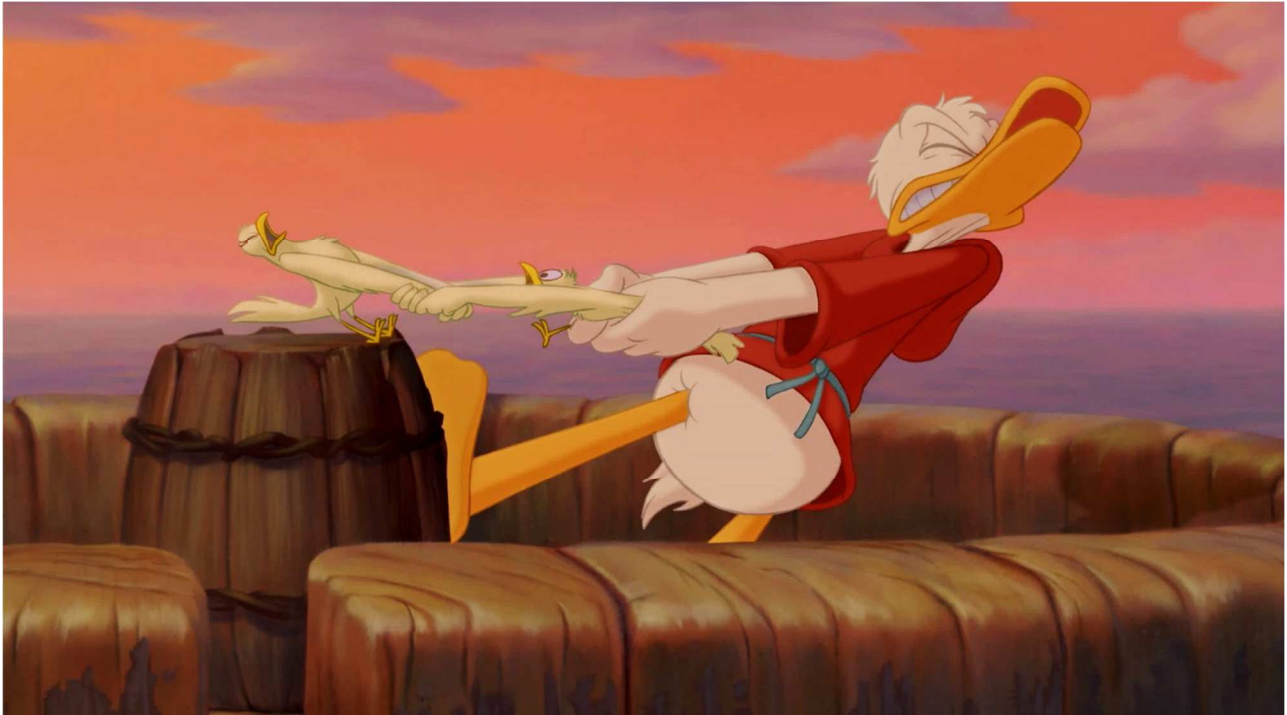
³ По суті, «Фантазія 2000» є водночас римейком та сиквелом «Фантазії» 1940 року, а окремий епізод із Дональдом Даком — римейком «Ковчегу отця Ноя» 1933 року.

⁴ «Він не залишається злим надовго, навіть у найсміливішій люті його можна повністю і миттєво пом'якшити невеликим задоволенням» (Grant J. Encyclopedia of Walt Disney's Animated Characters. 2nd ed. New York : Hyperion, 1993. P. 62).

⁵ Л. Ковнацька теж помітила суперечливу багатогранність образного наповнення музики Е. Елгара: «Його музиці властиві ліризм, поетичність, барвистість, відтінок містицизму. Їй також

сяться й калейдоскопічно змінюються контрастні образно-тематичні зони — лірична, гумористична, пафосна, драматична, меланхолійна, грайлива чи гімнічно-піднесена. Усі вони є в циклі «Помпезні та церемоніальні марші».

Часом тематичні побудови різного емоційного забарвлення змінюють одна одну з блискавичною швидкістю, а часом різні тематичні пласти поєднуються, навіть одночасно. Так, у середньому розділі Маршу № 3 на фоні грайливо-легкого ритмічного крокування експонується лірична експресивна мелодія, цілісність якої перебивають гуморескові пунктирні мотиви. Цей музичний епізод увійшов до мультфільму, й у візуальному ряді продемонстрований такий же багатий спектр емоцій (ілюстрації 2 і 3).



Ілюстрація 2. Кадр із фільму «Фантазія 2000» (56:44).

Комізм, або все має бути «funny». Комічний сенс у мистецтві анімації передається завдяки змісту і технічним засобам зображення. Змістовий комізм утілений у персонажі Дональда Дака та в сюжетних особливостях, пов'язаних з ним, тоді як технічні комічні прийоми — це принципи візуального перебільшення і часового ущільнення.

Дональд Дак постає в ролі Ноя, виконує всю роботу з організації руху тварин. Так відбувається комічна підміна образу легендарного біблійного героя, а історія з рівня високої драми знижується на профанний рівень інфантильної розваги. Дональд зовсім не переймається драматичністю потопу, адже у відповідь на представлений Ноем план спасіння на Ковчезі регочуть, тикають пальцем у сонце, доки раптово не починається дощ... Ще один кумедний епізод міститься в сцені сходження тварин на Ковчег, коли Дональд щиро здивований появі на кораблі пари качок. Так наголошується на порушенні «серйозних правил» біблійної історії: як відомо, усі тварі зійшли на Ковчег попарно, однак качок виявилось чотири. Качур постійно потрапляє в якісь безглузді

властиве святкове начало — помпезне (церемоніальні марші, оди, гімни), пишне...» (Ковнацкая Л. Г. Английская музыка XX века: истоки и этапы развития. Москва : Сов. композитор, 1986. С. 64).

й сороміцькі пригоди: Ной застає Дональда голим у гамаку (ілюстрація 4), ще й із коктейлем у лапах (пародія на популярний формат відпочинку — релакс на сонячному пляжі під пальмами з напоєм); двічі Дак падає носом у калюжу і двічі його затоптують інші звірі; під час виходу з корабля слон утоптує Дональда в підлогу...



Ілюстрація 3. Кадр із фільму «Фантазія 2000» (56:50).

Екранні пригоди Дональда здійснюються за принципом «випадковості рулять», коли все велике і значне трапляється не завдяки якісному виконанню качуром своєї місії, а суто випадково.

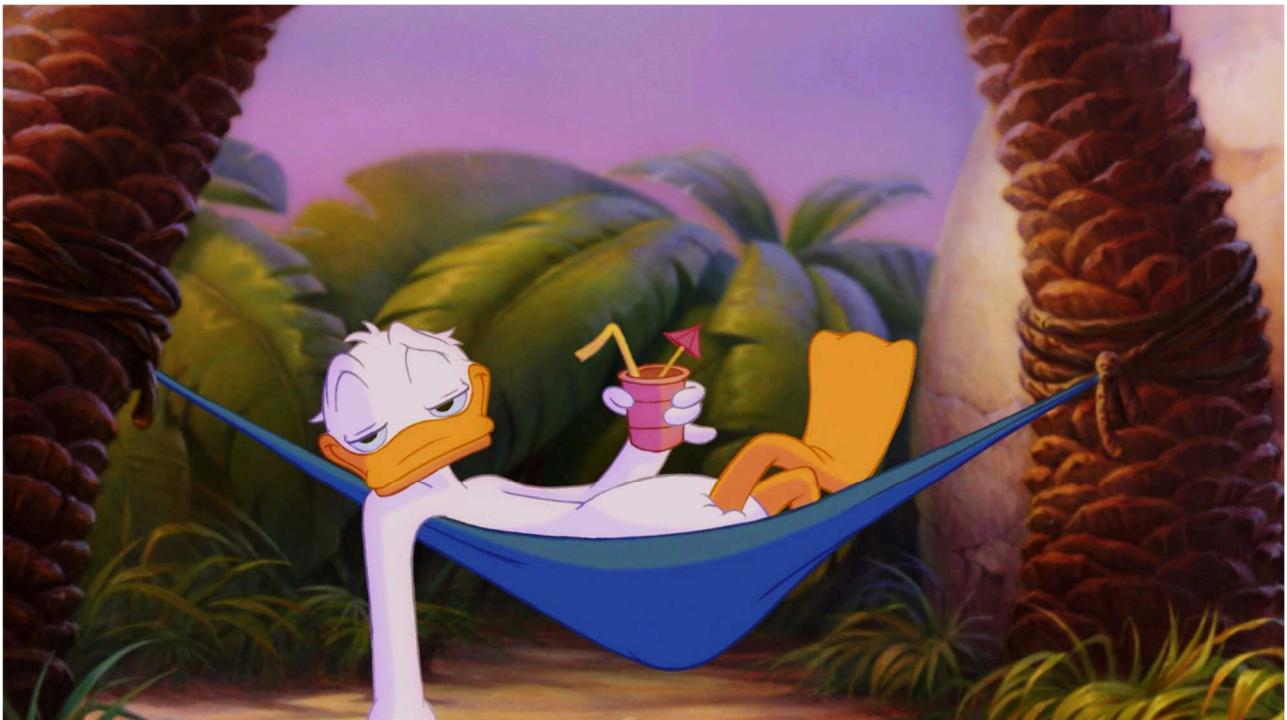
Головним комічним прийомом в анімації є гіпертрофія зображення: «Коли Волт просив реалізм, він хотів карикатуру на реалізм»¹. Перебільшення — один із дванадцяти ключових принципів, описаних у книзі «Люзія життя: діснеївська анімація» старійшин студії Оллі Джонстона і Френка Томаса: «Якщо персонаж має бути сумним, зробіть його ще сумнішим; яскравим — зробіть його ще яскравішим; стурбованим — більш стурбованим; диким — зробіть його ще дикішим»². Коли жести і рухи не були достатньо широкими, Волт Дісней змушував аніматорів усе перемальовувати заново, даючи таку оцінку їхній роботі: «Це недосить широко; це не смішно!»³. У цьому весь сенс — діснеївська анімація має бути смішною. Мета її ідеології — перетворити світ / реальність на комедію, висміювати все і всіх, карикатурно-пародійно трансформуючи персонажів, історії, теми. Однак висміювання має бути не морально обтяженим, а полегшено оптимістичним, адже це передусім розвага,

¹ Thomas F., Johnston O. The Illusion of Life. Disney Animation. New York : Abbeville Press, 1981. P. 65–66.

² Там само. С. 65.

³ «It's not broad enough; it's not funny!» (Thomas F., Johnston O. The Illusion of Life. Disney Animation. New York : Abbeville Press, 1981. P. 66).

забавка¹. Анімаційна розвага — це своєрідний спосіб зняття соціального стресу й нівелювання соціального напруження, що актуалізуються такими темами: «Гумор (а отже й сміх як супутне йому явище) — вища психозахисна функція організму»². Очевидно, американська анімація, зокрема диснейвська, є карнавальсько-сміховою складовою культури ХХ–ХХІ століть.



Ілюстрація 4. Кадр із фільму «Фантазія 2000» (54:18).

Малюнок Дональда Дака виконано в стилі «гумового шланга», названого так, бо «в ньому рухи персонажів зазвичай для більшої ефектності умисне надмірно еластичні»³ і «люди, тварини, мінерали, геть усе еластичне, гнучке, пластичне, неокреслене»⁴. Ця пластилінова гнучкість жестів, міміки й рухів виділяє Дональда серед усіх інших персонажів, він більш живий, ніж решта. Така гіперболізація образу технічно можлива завдяки «гумовій» стилістиці його малюнка.

У музиці «Помпезних та церемоніальних маршів» комізм теж виразний. У таблиці 1 виокремлено епізод, названий комічним маршем. Ідеться про зміст першого розділу Маршу № 1 і його репризи (тт. 10–77; 158–222). Цей матеріал відповідає

¹ «Аби створити вдалий анімаційний продукт, слід пам'ятати, що анімація належить до світу візуального мистецтва й масових розваг, цих двох украй важливих і культурно насичених складових людського існування». Див.: Селбі Е. Анімація. Київ : ArtHuss, 2019. С. 50. «Сучасна анімація — це розвага. Мультиплікація, ігри, комп'ютерні спецефекти й інші схожі продукти працюють на підвищення рівня ендорфінів — гормонів щастя — у крові» (Кравцов Н. Історія анімації. Як народжується мистецтво. Київ : ArtHuss, 2019. С. 46).

² Соломонова О. Б. «И когда смеется лицо — вместе с ним не веселится ум». Смеховое зазеркалье русской музыкальной классики. Киев : Задруга, 2006. С. 80.

³ Селбі Е. Анімація. Київ : ArtHuss, 2019. С. 94.

⁴ Бендацці Д. Світова історія анімації. Книга перша: від початку до золоті доби. Київ : ArtHuss, 2020. С. 97.

ознакам жанру маршу: він має струнку репризу форму зі вступом і кодою; картина тонального співвідношення між першим розділом і тріо максимально спрощена (*ре мажор* та *соль мажор*); метр маршу теж стандартно дводольний (2/4); мелодика будується на основі простого мотиву з трьох звуків (рух від III до I ступеня звукоряду) і підкресленим акцентуванням тоніко-домінантових співвідношень.

Однак, за всієї елементарності, симетричності-квадратності, повторюваності мелодико-ритмічного контуру теми, її виклад перенасичений фактурними фігураціями. Бурхливі зигзагоподібні звороти, широкі стрибки, раптова зміна теситур, активна хроматизація тканини суттєво ускладнюють жанровий шаблон. Мелодична рухливість значно більша, ніж це властиво маршу, завдяки цьому форма сповнена значної кількості інтонаційних подій. Отже, завдяки гіперактивній, ледь не «гімнастичній» фактурі та гіперфектному, гучному оркеструванню урочистість перетворюється на настирливу помпезність, а загальний образ набуває пародійних ознак. Ольга Соломонова вказувала на описані характеристики як на парадоксуючі елементи тексту: «гіпертрофія і перебільшення стилістичних рис» і «дефектне спрощення жанрово-стильових рис моделі»¹. На смислову неоднозначність елгарівської помпезності звертає увагу і дослідник П. Дж. Пірі, який вбачає подвійне дно у такій надто «просто веселій» або надто «просто наївній» музиці².

Закономірно, що комічний образ Дональда Дака з'являється в анімаційній стрічці «Фантазія 2000» саме на тлі цього пародійного тематичного уривку з Першого маршу.

Образно-драматургічний паралелізм. Образний світ «Помпезних та церемоніальних маршів» Е. Елгара цілісний, хоч і багатокомпонентний. У ньому є епічна помпезність, гострий драматизм, глибока ліричність та відвертий комізм. Усі вони втілені у візуальній історії:

- хода і збір тварин (епічний план);
- гроза і потоп (драма);
- центральна любовна історія Дональда й Дейзі і зворушлива другорядна історія їх розлучення (лірика);
- персоналіті Дональда, його незграбність й авантюризм (комедійний план).

Синтез цих драматургічних начал типовий для жанру американського анімаційного фільму, у якому, за неписаними правилами, мають бути присутні всі названі образно-сюжетні лінії і обов'язковий хепі-енд.

Висновки. Поява Дональда Дака в історії про Ноїв Ковчег — це символічний інтермедіальний знак. Вона свідчить, що цей універсальний персонаж легко телепортується в різні проміжки світового часу й адаптується до будь-яких занять людини. Образ веселого ледаря і водночас непогамовного шукача пригод, по суті, є мандрівним у культурі, це ще одна модифікація відомого комічного типу: шляхетний Фальстаф чи простакуватий Гаргантюа, казковий Кіт у чоботях чи оперний Лепорелло.

Комічний ефект, закріплений за Дональдом Даком як мандрівним культурним героєм, у музиці «Маршів» досягається завдяки надмірній спрощеності, типовості, прямолінійності й гіпертрофії жанрових ознак. Такий елгарівський підхід обертається на ефективну, у художньому сенсі, надвідповідність критеріям жанру. Ця відверта

¹ Соломонова О. Б. Смеховой мир русской музыкальной классики : дис. ... доктора искусствоведения : 17.00.03 Музыкальное искусство / Нац. муз. акад. Украины им. П. И. Чайковского. Киев, 2008. С. 152.

² Pirie P. J. Crippled Splendour: Elgar and Mahler // The Musical Times. 1956. No. 97 (1356). P. 70.

й послідовна типовість становить одну із причин перманентної, хоча й різноформатної виконавської живучості елгарівського циклу, який із типового давно перетворився на топовий.

«Урочисті та церемоніальні марші» Е. Елгара репрезентують його індивідуальний стиль, зберігають національну інтонаційну основу, демонструють щирий емоційний посыл, поширюють філософський позитивізм, випромінюють розкішну оркестрову майстерність, уособлюють розкуте модерністське інструментування.

Піднесений пафос, гумор і лірика — три головні складові образного світу музики Е. Елгара, вони ж структурують концепцію розглянутої анімаційної історії. Пафос наявний тут на рівні масштабності ситуації (зібрання тварин з усього світу і грандіозний потоп), гумор утілений завдяки особі Дональда, а лірика введена паралельно до драматургічної лінії (розлука, туга і возз'єднання закоханої качиної пари). Отже, можна припустити, що образна триєдність та інтонаційна «доступність», упізнаваність і своєрідна притягальність надали музиці «Маршів» універсальної придатності для різноманітного цитування й застосування у форматі анімаційних фільмів і в сучасній масовій культурі загалом.

Творці «Фантазії 2000» вдало візуалізували аспект маршу, який М. Арановський називає складовою зовнішньої структури жанру, — ситуацію функціонування¹. Крокування стало першопричиною формування внутрішньої музичної структури маршовості відповідно до субжанрового призначення (ходи). Наскрізню ідею цієї анімаційної стрічки становить постійна наявність у кадрі руху, відповідного характеру певного маршового епізоду — урочистого крокування, шаленого бігу чи кумедного тупцювання. Гра маршового (демонстративно-організованого), хорального (святково-піднесеного), драматичного (експресивно-напруженого) та ліричного (душевно-чуттєвого) начал, закладена в образно-тематичному змісті «Помпезних та церемоніальних маршів», становить фундамент для візуальної концепції епізоду про Ноїв Ковчег «Фантазії 2000». Музика Е. Елгара певною мірою запрограмувала анімацію, спонукала створити унікальний, лаконічний, а водночас і колосально місткий артефакт синтетичної аудіовізуальної природи.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Арановский М. Г. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке // Музыкальный современник. Москва : Сов. композитор, 1987. Вып. 6. С. 5–44.
2. Бендацці Д. Світова історія анімації. Кн. 1 : Від початку до золоті доби. Київ : ArtHuss, 2020. 416 с.
3. Блер П. Мальована анімація з Престоном Блером. Київ : ArtHuss, 2021. 128 с.
4. Гамбург Л. А. Парадоксы английской музыки XX века: сэръ Эдвард Элгар. Сэр Пол Маккартни. Сэр Эндрю Ллойд-Уеббер. Размышления дилетанта. Киев : Грамота, 2005. 119 с.
5. Ковнацкая Л. Г. Английская музыка XX века: истоки и этапы развития. Москва : Сов. композитор, 1986. 216 с.
6. Корчова О. О. Музичний модернізм як terra cognita. Київ : Муз. Україна, 2020. 490 с.
7. Кравцов Н. Історія анімації. Як народжується мистецтво. Київ : ArtHuss, 2019. 192 с.
8. Селбі Е. Анімація. Київ : ArtHuss, 2019. 224 с.

¹ Арановский М. Г. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке // Музыкальный современник. Вып. 6. Москва : Сов. композитор, 1987. С. 10.

9. Соломонова О. Б. «И когда смеется лицо — вместе с ним не веселится ум». Смеховое зазеркалье русской музыкальной классики. Киев : Задруга, 2006. 380 с.
10. Соломонова О. Б. Смеховой мир русской музыкальной классики : дис. ... доктора искусствоведения : 17.00.03 Музыкальное искусство / Нац. муз. акад. Украины им. П. И. Чайковского. Киев, 2008. 436 с.
11. Bellano M. Painted Orchestras. Orchestration and Musical Adaptation in Fantasia and Fantasia 2000 // *Relaciones Música e Imagen En Los Medios Audiovisuales*. Oviedo : Ediciones de la Universidad de Oviedo, 2015. P. 277–287.
12. Cowgill R., Rushton J. Europe, Empire, and Spectacle in Nineteenth-century British Music. Aldershot : Ashgate Publishing Limited, 2006. 320 p.
13. De-la-Noy M. Elgar: The Man. London : Allen Lane, 1983. 239 p.
14. Grant J. Encyclopedia of Walt Disney's Animated Characters. 2nd ed. New York : Hyperion, 1993. 384 p.
15. Henry W. My Life of Music. London : Victor Gollancz Ltd, 1938. 495 p.
16. Kennedy M. Elgar the Man by Michael De-la-Noy // *Music & Letters*. Vol. 65, No. 3. Oxford : Oxford University Press, 1984. P. 270–272.
17. Pirie P. J. Crippled Splendour: Elgar and Mahler // *The Musical Times*. 1956. No. 97 (1356). P. 70–71. Doi: <https://doi.org/10.2307/938017>.
18. Shakespeare W. Othello, the Moore of Venice // Shakespeare homepage. URL: <http://shakespeare.mit.edu/othello/full.html> (accessed: 10.10.2021).
19. Shelokhonov S. Edward Elgar. Biography // Internet Movie Database (IMDb). URL: <https://www.imdb.com/name/nm0253365/> (accessed: 10.10.2021).
20. Smith D. R. Donald Duck. This Your Life // *Starlog*. 1984. July. P. 52–54, 88–89.
21. Smith III J. E. The Evolving Forms of Humor in the Donald Duck Cartoons. Theses and Dissertations. 3838. Grand Forks : University of North Dakota, 1994. 81 p.
22. Stradling R., Hughes M. The English Musical Renaissance, 1860–1940: Construction and Deconstruction. New York : Routledge, 1993. 282 p.
23. Thomas F., Johnston O. The Illusion of Life. Disney Animation. New York : Abbeville Press, 1981. 575 p.

REFERENCES

1. Aranovskij, M. G. (1987). *The structure of the musical genre and the current situation in music [Struktura muzykal'nogo zhanra i sovremennaja situacija v muzyke]*. Moscow: Sovetskij kompozitor, pp. 5–44 [in Russian].
2. Bendazzi, G. (2020). *Animation: A World History. Volume I: Foundations: The Golden Age [Svitova istoriia animatsii. Knyha persha: vid pochatku do zolotoi doby]*. Kyiv: ArtHuss, 416 p. [in Ukrainian].
3. Blair, P. (2021). *Carton Animation with Preston Blair [Malovana animatsiia z Prestonom Blerom]*. Kyiv: ArtHuss, 128 p. [in Ukrainian].
4. Gamburg, L. A. (2005). *The Paradoxes of 20th Century English Music: Sir Edward Elgar: Sir Paul McCartney: Sir Andrew Lloyd-Webber: An Amateur's Reflections [Paradoksy anglijskoj muzyki XX veka: sjer Jedvard Jelgar: sjer Pol Makkartni: sjer Jendrju Llojd-Uebber: razmyshlenija diletanta]*. Kyiv: Gramota, 119 p. [in Russian].
5. Kovnackaja, L. G. (1986). *English music of the twentieth century: origins and stages of development [Anglijskaja muzyka XX veka: istoki i jetapy razvitija]*. Moscow: Sovetskij kompozitor, 216 p. [in Russian].

6. Korchova, O. (2020). *Musical modernism as terra cognita [Muzychnyi modernizm yak terra cognita]*. Kyiv: Muzychna Ukraina, 490 p. [in Ukrainian].
7. Kravtsov, N. (2019). *History of animation. How art is born [Istoriia animatsii. Yak narodzhuietsia mystetstvo]*. Kyiv: ArtHuss, 192 p. [in Ukrainian].
8. Selby, A. (2019). *Animation [Animatsiia]*. Kyiv: ArtHuss, 224 p. [in Ukrainian].
9. Solomonova, O. B. (2006). *And when the face laughs, the mind does not rejoice with it. Laughing looking glass of Russian musical classics [I kogda smeetsja lico vmeste s nim ne veselitsja um. Smehovoe zazerkal'e russkoj muzykal'noj klassiki]*. Kyiv: Zadruga, 380 p. [in Russian].
10. Solomonova, O. B. (2008). *The Laughing World of Russian Musical Classics [Smehovoj mir russkoj muzykal'noj klassiki]*. Manuscript of Dissertation work for gaining the degree of the Doctor of Art Criticism by specialty 17.00.03 Music Art. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. Kyiv, 436 p. [in Russian].
11. Bellano, M. (2015). Painted Orchestras. Orchestration and Musical Adaptation in Fantasia and Fantasia 2000. In: *Relaciones Música e Imagen En Los Medios Audiovisuales*. Oviedo: Ediciones de la Universidad de Oviedo, pp. 277–287 [in English].
12. Cowgill, R. and Rushton, J. (2006). *Europe, Empire, and Spectacle in Nineteenth-century British Music*. Aldershot: Ashgate Publishing Limited, 320 p. [in English].
13. De-la-Noy, M. (1983). *Elgar: The Man*. London: Allen Lane, 239 p. [in English].
14. Grant, J. (1993). *Encyclopedia of Walt Disney's Animated Characters*. 2nd ed. New York: Hyperion, 384 p. [in English].
15. Henry, W. (1938). *My Life of Music*. London: Victor Gollancz Ltd, 495 p. [in English].
16. Kennedy, M. (1984). Elgar the Man by Michael De-la-Noy. In: *Music & Letters*. Vol. 65. No. 3. Oxford: Oxford University Press, pp. 270–272 [in English].
17. Pirie, P. J. (1956). Crippled Splendour: Elgar and Mahler. In: *The Musical Times*. No. 97 (1356), pp. 70–71. Doi: <https://doi.org/10.2307/938017> (accessed: 10.10.2021) [in English].
18. Shakespeare, W. (2021). Othello, the Moore of Venice. In: *Shakespeare homepage*. Available at: <http://shakespeare.mit.edu/othello/full.html> (accessed: 10.10.2021) [in English].
19. Shelokhonov S. Edward Elgar. Biography. In: *Internet Movie Database (IMDb)*. Available at: <https://www.imdb.com/name/nm0253365/> (accessed: 10.10.2021) [in English].
20. Smith, D. R. (1984). Donald Duck. This Your Life. In: *Starlog*. July, pp. 52–54, 88–89 [in English].
21. Smith III, J. E. (1994). *The Evolving Forms of Humor in the Donald Duck Cartoons*. Theses and Dissertations of the Master of Arts, 3838. Grand Forks: University of North Dakota, 81 p. [in English].
22. Stradling, R. and Hughes, M. (1993). *The English Musical Renaissance, 1860–1940: Construction and Deconstruction*. New York: Routledge, 282 p. [in English].
23. Thomas, F. and Johnston, O. (1981). *The Illusion of Life. Disney Animation*. New York: Abbeville Press, 575 p. [in English].

MARYNA HAIDUK

Haiduk, Maryna — Postgraduate Student at the Department of History of World Music, P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine (Kyiv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-9399-5494>
marishka.gayduk@gmail.com

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2022.133.257322>

DONALD DUCK AND EDWARD ELGAR: ENGLISH MARCH IN DISNEY ANIMATION

Relevance of the study. The interdisciplinary approach is one of the advanced methods of studying artistic phenomena in the modern science of humanities. It is especially relevant for the study of the compositions of E. Elgar, as his orchestral music has taken the place of a kind of migratory content in modern culture, which is increasingly presented not in academic concerts, but in interspecific formats of mass cultural affiliation: ceremonial events, cinematic soundtracks, different shows, etc. Scientific consideration of the process of this functional transformation of E. Elgar's works and the nature of the interaction of his music with the visual range is a perspective and creative vector of musicology.

The scientific novelty of the study. For the first time the principles of the interrelation of "Pomp and Circumstance marches" with the eponymous episode "Fantasies 2000" are described at the historical-chronological, compositional, imaginative, dramaturgical as well as intra-thematic levels. A new perspective on the artistic and genre content of E. Elgar's marches (which are the original cultural component of the modern multimedia space) is proposed and argued.

The main objective(s) of the study is to reveal the nature of the interaction of music and animation on the example of the episode about Noah's Ark from "Fantasy 2000" with Donald Duck in the lead role and the soundtrack based on "Pomp and Circumstance marches" by Edward Elgar.

The methodology is based on the principles of interdisciplinary research and concentrates on the interaction of two types of art — animation and music. The biographical-historical method, genre, and thematic methods of music analysis are used. The approach to animation is a study of the artistic features of the character, analysis of the technical features of his drawing, and characterization of the principles of visual composition and dramaturgy.

Results of the study. Characteristics of Donald Duck as the main hero of the episode about Noah's Ark from the film "Fantasy 2000" is described. In parallel, the artistic portrait of Edward Elgar as the creator of "Pomp and Circumstance marches" (which became the basis for the soundtrack of this episode) was studied. The general structure and artistic material of these works of art are analyzed.

The nature of the interaction between the visual component of the animation and the thematic complex of the Elgar's cycle of marches is studied. The following principles of interaction of music and animation are singled out and argued: affinity of forms; the relationship between mosaicism and integrity; monothematism as a structural and compositional basis of the material organization; figurative and emotional flexibility as a dramaturgical basis for development; quoting a concert ritual within the cinematic genre; features of humor; imaginal and dramaturgical parallelism.

The significance of the research lies in the expansion of the array of scientific intermedia works devoted to the connections between the music and animation arts. The article enriches the panorama of analytical research on the work of E. Elgar as part of English orchestral modernism.

Keywords: Donald Duck, cartoon animation, Disney animation, the interaction of music and animation, compositions of Edward Elgar, march, "Pomp and Circumstance marches".

УДК 792.82:78.071.1(477)Шевченко

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2022.133.257327>**ЗІНЧЕНКО В. М.**

Зінченко Вероніка Михайлівна — аспірантка кафедри історії світової музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (Київ, Україна).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-8607-3582>

veronika-music@ukr.net

© Зінченко В. М., 2022

БАЛЕТ «ЗА ДВОМА ЗАЙЦЯМИ» ЮРІЯ ШЕВЧЕНКА: ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНИЙ ТА МІЖМЕДІАЛЬНИЙ КОНТЕКСТИ

Проаналізовано інтертекстуальні й міжмедіальні зв'язки балету «За двома зайцями» Юрія Шевченка з літературними першоджерелами і фільмом «За двома зайцями» режисера Віктора Іванова. Розглянуто музичну складову фільму, автором якої є Вадим Гомоляка. Визначено основні прийоми роботи композитора над інтонаційними характеристиками головних героїв фільму (Голохвастов, Проня). Виявлено жанрово-інтонаційну природу двох стабільних лейттем Голохвастова і лейттеми Проні, що зазнає кардинальних образно-інтонаційних змін у фіналі фільму. Визначено жанрово-інтонаційні координати звукового ландшафту Києва, завдяки яким В. Гомоляка відтворює строкату музичну атмосферу міста кінця ХІХ — початку ХХ століть (церковні дзвони, міський фольклор, клезмерська музика тощо). На основі компаративного аналізу музики до фільму В. Гомоляки і балету «За двома зайцями» Ю. Шевченка з'ясовано літературну й музичну генезу сучасного балету в інтертекстуальних і міжмедіальних аспектах. Визначено параметри взаємодії фільму «За двома зайцями» з балетом Ю. Шевченка: сюжетні (уведення героїні Мадам), жанрові (залучення семантики жанрів вальсу, маршу, пісні, куплетів тощо), інтонаційні (переосмислення звукових моделей та ідей В. Гомоляки). Розкрито інтертекстуальні й міжмедіальні зв'язки балету Ю. Шевченка з іншими мистецькими текстами: п'єсою Михайла Старицького «Панська губа та зубів нема, або За двома зайцями», п'єсою Івана Нечуя-Левицького «На Кожум'яках», кінострічкою «За двома зайцями» режисера Віктора Іванова і композитора Вадима Гомоляки.

Ключові слова: балет «За двома зайцями» Ю. Шевченка, фільм «За двома зайцями» В. Іванова з музикою В. Гомоляки, інтертекстуальність, міжмедіальність.

Постановка проблеми. Балет ХХІ століття — мистецьке явище, яке акумулює головні культурні тенденції сучасності. Міжмедіальні й інтертекстуальні аспекти сучасного балету виявляються не лише на рівні внутрішнього діалогу з іншими видами мистецтва, зумовленого жанровою специфікою, а й на рівні генези: інтонаційної, жанрової, історичної, літературної тощо. Яскравим прикладом такої тенденції є балет «За двома зайцями» Юрія Шевченка, прем'єра якого відбулася 29 червня 2017 року на сцені Національної опери України імені Тараса Шевченка.

Юрій Шевченко (нар. 1953) — український композитор, який активно працює в музично-театральних жанрах, балету зокрема. У доробку митця — балети «Перун» (1993), «Катруся» (1995), «Сіндерела» (2000), «Те, що приніс вітер...» (2005), «Буратіно та Чарівна скрипка» (2007), «Бармалей та Айболить» (2009), «Кобзар» (2016), «За двома зайцями» (2017).

Незважаючи на значну кількість балетних творів, які активно ставлять у провідних театрах України (Національна опера України імені Тараса Шевченка, Київський муніципальний академічний театр опери і балету для дітей та юнацтва) і світу (зокрема в Канаді), практично немає мистецтвознавчих праць про балетну творчість митця. Виняток становить публікація Людмили Аристової «Патріотичне виховання другокласників НУШ у процесі вивчення інтегрованого курсу “Мистецтво”»¹, у якій авторка наголошує на доцільності включити балет Ю. Шевченка «Буратіно та Чарівна Скрипка» у програму навчального процесу, спираючись більше на літературно-сценічну складову, ніж на інтонаційні особливості музики Ю. Шевченка. Про балет «За двома зайцями» наведено інформативну довідку у статті Тетяни Медвідь².

Актуальність і наукова новизна статті полягають у тому, що це перше аналітичне дослідження балету «За двома зайцями» Ю. Шевченка і музики до однойменного фільму В. Гомоляки. Інтертекстуальні й міжмедіальні зв'язки двох мистецьких творів надали можливість визначити параметри їх взаємодії: сюжетні, жанрові, інтонаційні.

Балет — як складне, синтетичне явище — розімкнений до інших видів мистецтва і передбачає міжмедіальні зв'язки з літературою, візуально-сценічним рядом тощо. Ці процеси посилюються в сучасному балеті, який з оновленням технічних можливостей композитора розширює звукові інтертекстуальні зв'язки музики балету з будь-яким об'єктом (не лише мистецьким). Для кращого розуміння специфіки інтертекстуального й міжмедіального контексту балету Ю. Шевченка «За двома зайцями» визначимо поняття «інтертекстуальність» та «інтермедіальність», їх параметри й особливості функціонування в жанрі балету. Враховуючи багатоваріантність запропонованих у науці дефініцій, сформулюємо визначення, застосовані у статті.

Термін «інтертекстуальність» (із франц. *intertextualité* — *міжтекстовість*) 1967 року запропонувала болгарсько-французька філософія-структуралістка Юлія Крістева. Він означає взаємозв'язок між текстами і міру їх взаємовпливу. Як зазначають Ольга Коменда й Наталія Сухоцька, «суть інтертекстуальності пов'язана з процесом пошуку смислів (розкодування) у процесі читання художнього тексту і зводиться до того, що під час сприйняття художнього тексту у свідомості читача відбувається адресування і переадресування до уже існуючих інших текстів та породжуваних ними смислів»³.

Важливою соціокультурною тенденцією в сучасному балеті є розширення його інтертекстуального поля завдяки діалогу авторів (композитора, хореографа, режисера) із представниками різних культур і мистецтв. У балеті Ю. Шевченка «За двома зайцями» інтертекстуальність забезпечують зв'язки з музикою в однойменному кінофільмі.

Інший адаптований у статті термін — «міжмедіальність» — означає взаємозв'язок між різними видами мистецтва: «Інтермедіальність — це відтворення в літературному тексті таких образних структур, що несуть інформацію про інші види

¹ Аристова Л. С. Патріотичне виховання другокласників НУШ у процесі вивчення інтегрованого курсу «Мистецтво» // Науковий вісник Миколаївського національного університету імені В. О. Сухомлинського. Педагогічні науки. Миколаїв, 2020. Вип. 1 (68). С. 19–23.

² Медвідь Т. А. Твори української літератури на вітчизняній балетній сцені // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв Київ, 2019. Вип. 2. С. 411.

³ Коменда О. І. Сухоцька Н. С. Інтертекстуальний простір «Українського реквієму» Олександра Козаренка // Музикознавчі студії Інституту мистецтв Волинського національного університету імені Лесі Українки та Національної музичної академії України імені П. Чайковського. Луцьк, 2011. Вип. 7. С. 438.

мистецтва»¹. Розглянемо міжмедіальні зв'язки балету «За двома зайцями» Ю. Шевченка з п'єсою «На кожум'яках» І. Нечуя-Левицького (яка не є літературним першоджерелом лібрето балету) і фільмом «За двома зайцями» режисера В. Іванова.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Питання інтертекстуальності й міжмедіальності привертають увагу багатьох науковців, зокрема музикознавців Ольги Коменди, Наталії Сухоцької², Ірини Коханик³, Анастасії Кравченко⁴, Ольги Соломонової⁵. О. Коменда й Н. Сухоцька розуміють інтертекстуальність як категорію дискурсу⁶. І. Коханик, вбачаючи в ній певну діалогічність, звертає увагу на складність механізму реалізації інтертекстуальності в музичному творі. На думку дослідниці, «вона виявляється через алюзивність, метафоричність, стилізацію, явну або приховану цитатність (що охоплює рівні змісту, структури та жанрово-стилістичних особливостей), колажність, пародіювання, ремінісцентність, асиміляцію та ін., що відкривають необмежені можливості інтерпретації та реінтерпретації музичних текстів»⁷.

Осмилюючи поняття «інтертекстуальність», О. Соломонова вводить у науковий обіг дефініцію «асоціативний музичний текст»⁸ «для позначення всіх видів творчого використання алюзійного інтонаційного матеріалу з метою семантичного збудження свідомості реципієнта»⁹. Погоджуючись із таким визначенням, зауважимо, що цю дефініцію можна залучити й до розгляду міжмедіальних зв'язків, щоправда, тут можлива зміна асоціативних координат щодо врахування специфіки кожного виду мистецтва.

Методологічно важливою стала й докторська дисертація Анастасії Кравченко «Від компаративістики до інтермедіальності в аналізі музичного мистецтва (на матеріалі

¹ Просалова В. А. Інтермедіальність як явище мистецтва і метод аналізу // Філологічні семінари. Парадигма сучасного літературознавства: світовий контекст. Київ, 2013. Вип. 16. С. 52.

² Коменда О. І. Сухоцька Н. С. Інтертекстуальний простір «Українського реквієму» Олександра Козаренка // Музикознавчі студії Інституту мистецтв Волинського національного університету імені Лесі Українки та Національної музичної академії України імені П. Чайковського. Луцьк, 2011. Вип. 7. С. 428–448.

³ Коханик І. Н. Інтертекстуальність як основа діалога в пространстві сучасної музичної культури // Київське музикознавство. Культурологія та мистецтвознавство. Київ, 2013. Вип. 45. С. 68–93.

⁴ Кравченко А. І. Від компаративістики до інтермедіальності в аналізі музичного мистецтва (на матеріалі камерно-інструментальної музики України кінця ХХ — початку ХХІ століття) // Культура і сучасність: альманах / Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2016. Вип. 2. С. 53–59.

⁵ Соломонова О. Б. Асоціативний музичний текст: дефініція, методологія дослідження // Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології : тези II Міжнародної наукової конференції (Київ, 11–12 листопада 2020 р.) / Ін-т проблем сучасного мистецтва НАМ України; Ін-т культурології НАМ України; Зеленогурський ун-т (Польща). Київ, 2020. С. 139–141.

⁶ Коменда О. І., Сухоцька Н. С. Інтертекстуальний простір «Українського реквієму» Олександра Козаренка // Музикознавчі студії Інституту мистецтв Волинського національного університету імені Лесі Українки та Національної музичної академії України імені П. Чайковського. Луцьк, 2011. Вип. 7. С. 438.

⁷ Коханик І. Н. Інтертекстуальність як основа діалога в пространстві сучасної музичної культури // Київське музикознавство. Культурологія та мистецтвознавство. Київ, 2013. Вип. 45. С. 68–93.

⁸ Соломонова О. Б. Асоціативний музичний текст: дефініція, методологія дослідження // Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології : тези II Міжнародної наукової конференції (Київ, 11–12 листопада 2020 р.). Київ, 2020. С. 139.

⁹ Там само.

камерно-інструментальної музики України кінця ХХ — початку ХХІ століття)», у якій виявлено образно-семантичну й жанрово-інтонаційну специфіку інтермедіальності, визначено інтермедіальність «як процес синергетичний»¹.

Мета статті — окреслити інтертекстуальні й міжмедіальні контексти балету Ю. Шевченка «За двома зайцями».

Виклад основного матеріалу. Двоактний балет «За двома зайцями» Ю. Шевченка створено на основі художнього переосмислення літературного твору М. Старицького «За двома зайцями» й однойменної культової кінострічки режисера В. Іванова. Утім, балет має і більш давні першоджерела. Для кращого розуміння міжмедіального й інтертекстуального контекстів аналізованого твору звернемось до історії літературного першоджерела.

У 1875 році І. Нечуй-Левицький написав комедію «На Кожум'яках», яка не набула визнання, бо не відповідала театральним канонам. У 1883 році М. Старицький переробив п'єсу і назвав її «Панська губа, та зубів нема, або За двома зайцями». Письменник зберіг більшість персонажів, їхні професії, але дещо змінив імена: Сидора Свиридовича Рябка на Прокопа Свиридовича Сірка, Свирида Івановича Гострохвостого — на Свирида Петровича Голохвостого тощо. Загострено й сюжетну лінію: якщо в І. Нечуя-Левицького обидві дівчини були щиро закохані в цирульника, а він розривався між справжнім почуттям до бідної дівчини і багатійкою, то у М. Старицького це безпринципна, аморальна особа.

Оновлена версія М. Старицького зі скороченою назвою «За двома зайцями» одразу набула популярності. Її ставили в театрах і пізніше, а ім'я автора першоджерела І. Нечуя-Левицького поступово забулося. Навіть тепер автором п'єси називають лише М. Старицького. Саме за версією його твору на Київській кіностудії імені О. П. Довженка 1961 року було знято повнометражний ігровий фільм «За двома зайцями» (комедія; режисер і автор сценарію — Віктор Іванов, оператор — Вадим Ілленко, художник-постановник — Йосип Юцевич). Держкіно присвоїло фільму другу категорію, що визначало майбутню прокатну долю фільму тільки в межах Радянської України, переважно в будинках культури і заводських клубах. Саме тому прем'єра фільму відбулася 21 грудня 1961 року не в Будинку Кіно, а в Дарницькому клубі залізничників м. Києва (нині — Палац культури «Дарниця»).

Популярність комедійної стрічки забезпечила їй всесоюзний прокат, а отже, її озвучили російською, зі збереженням української у вокальних сценах. Про успіх фільму свідчить і те, як швидко цитати з нього набули поширення серед глядачів. Однак на державному рівні фільм набув визнання лише 1999 року: його відзначили Державною премією України імені Олександра Довженка. Важливо, що з появою фільму російською мовою, оригінальну українську версію вважали втраченою аж до 2013 року.

Зауважимо, що з переозвученням фільму було спотворено головну комедійну лінію внаслідок типових для того часу соціокультурних тенденцій. Так, у російському варіанті на першому плані помітні лише побутові комічні ситуації, а всі гострі кути мовної проблеми із зіставленням української та російської мов, на яких наголошено в оригіналі фільму, були знівельовані. Зокрема, в оригіналі фільму, як і в п'єсі М. Старицького, висміюється прагнення до «зросійщення» тих українців, які вважали, що російська мова з додаванням французьких слів надає їм особливої поважності.

¹ Кравченко А. І. Від компаративістики до інтермедіальності в аналізі музичного мистецтва (на матеріалі камерно-інструментальної музики України кінця ХХ — початку ХХІ століття) // Культура і сучасність: альманах / Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2016. Вип. 2. С. 56.

В оригінальній версії такі персонажі мають вигляд недолугих і комічних, намагаються спілкуватися російською, а позитивні герої говорять українською мовою.

На особливу увагу заслуговує музика, яку написав до фільму В. Гомоляка (1914–1980). Завдяки йому колоритні музичні характеристики головних героїв і досі є всенародними хітами. Так, миттєво набули популярності куплети Голохвостого і пісня Проні. Безперечно, у цьому є заслуга й автора текстів пісень, українського прозаїка і драматурга Євгена Кравченка (1907–1975). В. Гомоляка створив інтонаційні портрети як головних персонажів — Голохвостого і Проні, так і Києва початку ХХ століття.

Головний герой фільму — Свирид Петрович Голохвостий, циркульник-авантюрист, який перебуває у фінансовій скруті, а завдяки багатій фантазії прагне досягти комфортного холостяцького життя. Творче кредо Голохвостого виражене в його куплетах: «А ми підем вип'єм, погуляєм, в цьому все життя і весь наш резон!». Важливо, що ця тема стає лейттемою Голохвостого-авантюриста і фільму загалом. Вона експонується в перші секунди фільму в оркестровому вступі, побудованому на цій мелодії. У повному вигляді і з текстом тема представлена в куплетах Голохвостого «В небі канарєчка літає». Переважно в оркестровому звучанні, вона супроводжує головного героя протягом усієї кінострічки: у циркульні, у лігві авантюристів, під час підготовки до весілля — аж до останнього кадру, що становить певну архітектонічну арку всієї музичної драматургії твору. Попри всю завзятість героя (про що свідчить пунктирний ритм і жвавий темп), куплети Голохвостова звучать у мінорі, віщуючи крах такого життєвого кредо. Утім, є й інший бік характеру цього героя: він мріє стати багатим і покинути циркульну справу. Тема мрій Голохвостого також інтонаційно втілена в музиці фільму — у його пісні-куплетах романсового типу «Тепер я став багатий» і звучить кілька разів. В інтонаційному плані ця тема контрастує з лейттемою Голохвостого-авантюриста. Побудована в мажорі на висхідному інтервалі квінти, пісня поступово прискорюється, що свідчить про збуджений емоційний стан героя.

Щодо головної героїні фільму Проні Прокопівни, то її жіноче начало, мрійливість В. Гомоляка експонує в жанрі романсу, лейттемою «Я люблю і не знаю спокою». Спочатку ця тема звучить в інструментальному викладі (сцена перед ілюзіоном), а вже в повному обсязі Проня співає романс у сцені підготовки до весілля. Цікаво, що на відміну від тем Голохвостого, які інтонаційно не змінюються, тема Проні зазнає змін і навіть деформації. Так, у фінальній весільній сцені перед Андріївською церквою, коли Проня дізнається про обман Голохвостого, в оркестрі, підкреслюючи крах її мрій і сподівань: звучить спотворений варіант лейттеми у сповільненому темпі й дисонантному викладенні, викликаючи ефект інтонаційної розмитості.

Прості кияни представлені у фільмі українськими народними піснями. Так, у сцені гулянь молоді на Володимирській гірці звучить хор дівчат, який виконує ліричну пісню «Ходить козак до дівчиноньки», а в хаті Секлети, під час святкування її іменин, — танцювальна «Ой дивіться, чоловіки, які в мене черевики» та пісня на заручини Галі й Голохвостого «Де ж ти був селезень, де ж була уточка».

Другий жанрово-інтонаційний пласт фільму — це інтонаційний портрет Києва кінця ХІХ — початку ХХ століть, відтворений історично правдиво, барвисто, часто в комедійному плані. Так, на початку фільму звукову атмосферу Києва міщанського змальовано банальним вальсовим награванням на акордеоні. Особливого інтонаційно-жанрового колориту набуває презентація квазі-вишуканого товариства в салоні мадемуазель Ніно. Тут звучать характерні для танцювальних екзерсисів награвання, що переростають у галоп, який унаслідок різкої зміни темпоритму створює комедійний ефект. Комедійного забарвлення набуває й інтонаційне зіставлення різнорівневих

елементів, зокрема зустріч Голохвостого в хаті Сірків парадним маршем або експонування військових іронічно трактованою солдатською піснею «Соловей, соловей, пташечка». Окрім цього, не забуває В. Гомоляка і про традиційні звукові елементи, що створюють повноцінну картину міста: звучання «живих» церковних дзвонів, інтонації клезмерської весільної музики, стилістика музики з чорно-білих фільмів у виконанні тапера тощо.

Немовби передбачивши подальший інтертекстуальний та інтермедіальний рух художнього артефакту «За двома зайцями», інтонаційний потенціал музики до фільму одразу набув вираження в музично-театральному жанрі балету. Так, 1965 року Вадим Гомоляка створив балетну виставу, над якою, окрім нього, працювали лібретист Віктор Іванов і хореограф Борис Таїров. У Центральному державному архіві-музеї літератури і мистецтва України зберігаються клавір балету В. Гомоляки «За двома зайцями» з лібрето В. Іванова¹, текст сценарно-хореографічної розробки Б. Таїрова, витяг із протоколу засідання художньої ради Донецького театру опери і балету з обговорення цього балетного твору. У витягу зазначено: «Прослухавши і обговоривши музику і лібрето нового балету В. Гомоляки “За двома зайцями”, художній колектив театру вирішив прийняти до постановки виставу, але про час випуску цієї вистави вирішити питання додатково»². Утім, інформації про постановки цього балету не віднайдено.

П'єсу М. Старицького — І. Нечуя-Левицького, інтонаційно збагачену музикою В. Гомоляки, утілено і в балеті Ю. Шевченка «За двома зайцями», який увібрав генетичні коди своїх першоджерел і здійснив інтермедіально-інтертекстуальний маршрут у часопросторі української культури. Цікаво, що, узявши за першооснову п'єсу М. Старицького, автори (балетмейстер В. Литвинов і композитор Ю. Шевченко) частково залучили сюжетну інтригу п'єси І. Нечуя-Левицького (хоча його ім'я не зазначене в афіші). Так, кохання Галі і Голохвостого (у балеті — через «а») — цілком шире.

Центральним щодо інтертекстуальних зв'язків є залучення в балеті Ю. Шевченка головних ідей музики В. Гомоляки. Зберігаючи музичний дух культової кінострічки, Ю. Шевченко вводить інтонаційну «сіль» фільму — куплети Голохвостого «В небі канарєчка літає» в оркестровому переосмисленні. Водночас композитор зберігає й ідею двотемної портретної характеристики цього героя. У балеті Ю. Шевченко другу тему Голохвостого експонує меланхолійним вальсом з інтонаціями *lamento*, репрезентуючи втрачені сподівання.

Ю. Шевченко перейняв із фільму й ідею колоритного, багатожанрового інтонаційного портрету міста. Так, реальні дзвони з фільму набувають продовження в оркестровому звучанні нового балету, а єврейська інтонаційність — у включенні додаткового героя Йоськи з характерним інтонаційним портретом клезмера, позначеним ладовою основою зі збільшеною секундою, тембром кларнета тощо. Про міжмедіальні зв'язки фільму і балету свідчить не лише рефлексія на жанрово-інтонаційну складову фільму, а й сюжетні нюанси. Так, у балеті є персонаж Мадам (у фільмі — Мадемуазель Ніно), якого немає у творі М. Старицького — І. Нечуя-Левицького. Показово, що для характеристики Мадам Ю. Шевченко обирає жанр танго — пластичний символ ХХ століття. Про «омолодження» інтонаційних ознак свідчить і фольклорний тематизм, алюзії на який створює композитор.

¹ Гомоляка В. Б. За двома зайцями. Балет : клавір. Лібрето В. М. Іванова // Центральный державный архив-музей литературы и искусства Украины. Ф. 445. Оп. 1. Спр. 7. 205 арк.

² Витяг із протоколу засідання художньої ради Донецького театру опери і балету // Там само. Ф. 445. Оп. 2. Спр. 8. Арк. 4.

Зберігаючи презентацію героїв з народу фольклорними темами, композитор орієнтується на сучасного глядача, обирає мелодії, актуальні тепер. Так, не цитуючи повністю, а лише вдаючись до прийомів асоціативного музичного тексту (цитування, квазіцитування, алюзії тощо), Ю. Шевченко налагоджує комунікацію зі слухачем, викликаючи відповідний емоційний відгук й активізуючи образно-сміслову наповнення музики. Серед таких асоціативних музичних текстів — кант «Ой, під вишнею», що презентує образ Секлети, алюзія на романс «Ніч яка місячна» (експозиція образу Галі). Особливо важливим інтертекстуальним натяком у балеті Ю. Шевченка є нагривання пісні «Ой, дзвони дзвонять». Його іронічність посилена асоціацією з піснею «Ой, дзвони дзвонять. Хорти зайця гонять»: «зайцем» у цій ситуації постає Голохвастий.

Висновки і перспективи подальших розвідок. Створивши фольклорний балет нового зразка з переосмисленням інтонацій міського й масово-популярного фольклору, Ю. Шевченко залучає стереоскопічний ефект: на інтонаційному й сюжетному рівнях висвітлює всі попередні текстові проєкції артефакту «За двома зайцями», що належать до різних видів мистецтва: п'єсу М. Старицького «Панська губа, та зубів нема, або За двома зайцями», п'єсу І. Нечуя-Левицького «На Кожум'яках», кінострічку «За двома зайцями» режисера В. Іванова і композитора В. Гомоляки. Інтертекстуальні й міжмедіальні зв'язки балету Ю. Шевченка і фільму «За двома зайцями» незаперечні. Широко використовуючи асоціативні музичні тексти з характерними для них засобами переінтонування, цитування, квазіцитування та алюзії, композитор, з одного боку, осучаснює жанрово-інтонаційний прототекст, а з іншого, — вибудовує чіткі текстові кореляції на рівні інтонація-знак.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Аристова Л. С. Патріотичне виховання другокласників НУШ у процесі вивчення інтегрованого курсу «Мистецтво» // Науковий вісник Миколаївського національного університету імені В. О. Сухомлинського. Педагогічні науки. Миколаїв, 2020. Вип. 1 (68). С. 19–23.
2. Коменда О. І., Сухоцька Н. С. Інтертекстуальний простір «Українського реквієму» Олександра Козаренка // Музикознавчі студії Інституту мистецтв Волинського національного університету імені Лесі Українки та Національної музичної академії України імені П. Чайковського : зб. наук. пр. Луцьк, 2011. Вип. 7. С. 428–448.
3. Коханик І. Н. Інтертекстуальність як основа діалога в пространстві сучасної музикальної культури // Київське музикознавство. Культурологія та мистецтвознавство : зб. наук. ст. Київ, 2013. Вип. 45. С. 68–93.
4. Кравченко А. І. Від компаративістики до інтермедіальності в аналізі музичного мистецтва (на матеріалі камерно-інструментальної музики України кінця ХХ — початку ХХІ століття) // Культура і сучасність: альманах / Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2016. Вип. 2. С. 53–59.
5. Медвідь Т. А. Твори української літератури на вітчизняній балетній сцені // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2019. Вип. 2. С. 409–412.
6. Просалова В. А. Інтермедіальність як явище мистецтва і метод аналізу // Філологічні семінари. Парадигма сучасного літературознавства: світовий контекст. Київ, 2013. Вип. 16. С. 46–53.
7. Соломонова О. Б. Асоціативний музичний текст: дефініція, методологія дослідження // Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології : тези доп. II Міжнар. наук. конф. (Київ, 11–12 листопада 2020 р.) / Ін-т проблем сучасного мистецтва НАМ України; Ін-т культурології НАМ України; Зеленогурський ун-т (Польща). Київ, 2020. С. 139–141.

REFERENCES

1. Arystova, L. (2020). Patriotic education of second-graders of NUS in the process of studying the integrated course “Art” [Patriotychne vykhovannia druhoklasnykiv NUSh u protsesi vyvchennia intehrovanoho kursu «Mystetstvo»]. In: *Scientific Bulletin of V. O. Sukhomlynskyi Mykolaiv National University. Pedagogical Sciences. [Naukovyi Visnyk Mykolaivskoho natsionalnogo universytetu imeni V. O. Sukhomlynskoho. Pedagogichni nauky]*. Issue 1 (68). Mykolaiv, pp. 19–23 [in Ukrainian].
2. Komenda, O. and Sukhotska, N. (2011). Intertextual space of “Ukrainian Requiem” by Oleksandr Kozarenko. [Intertekstualnyi prostir «Ukrainskoho rekviiemu» Oleksandra Kozarenka]. In: *Musicological studies of the Institute of Arts of Lesya Ukrainka University and Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine [Muzykoznavchi studii Instytutu mystetstv Volynskoho natsionalnogo universytetu imeni Lesi Ukrainky ta Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho]*: a collection of scientific articles. Issue. 7. Lutsk, pp. 428–448 [in Ukrainian].
3. Kokhanyk, I. (2013). Intertextuality as a basis for dialogue in the area of modern music culture [Intertekstual'nost' kak osnova dialoga v prostranstve sovremennoj muzykal'noj kul'tury] In: *Kyiv musicology Culturology and art history [Kyivske muzykoznavstvo. Kulturolohiia ta mystetstvoznavstvo]*: a collection of scientific articles. Issue 45. Kyiv, pp. 68–93 [in Russian].
4. Kravchenko, A. (2016). From comparative studies to intermediality in musical art study (based on the chamber music of Ukraine of the late 20th — early 21st century) [Vid komparatyvistyky do intermedialnosti v analizi muzychnoho mystetstva (na materialy kamerno-instrumentalnoi muzyky Ukrainy kintsia XX — pochatku XXI stolittia)]. In: *Culture and modernity [Kultura i suchasnist']*. Issue 2, pp. 53–59 [in Ukrainian].
5. Medvid, T. (2019). Works of Ukrainian literature on the domestic ballet stage [Tvory ukrainskoi literatury na vitchyzniani baletnoi stseni]. In: *Journal of the National Academy of Management of Culture and Arts [Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv]*. Issue 2. Kyiv, pp. 409–412 [in Ukrainian].
6. Prosalova, V. (2013). Intermediality as a phenomenon of art and a method of analysis. [Intermedialnist yak yavyshche mystetstva i metod analizu]. In: *Philological seminars. The paradigm of modern literary criticism: the world context [Filolohichni seminary. Paradyhma suchasnoho literaturoznavstva: svitovyi kontekst]*. Issue 16, pp. 46–53 [in Ukrainian].
7. Solomonova, O. Associative musical text: definition, research methodology [Asotsiatyvnyi muzychnyi tekst: definitsiia, metodolohiia doslidzhennia]. In: *Problems of Methodology of Contemporary Art History and Cultural Studies [«Problemy metodolohii suchasnoho mystetstvoznavstva ta kulturolohiia»]*. Abstracts of the II International Scientific Conference. Available at: http://www.mari.kiev.ua/sites/default/files/conf_docs/tesy/2020-12/Tesy-metodology_final.pdf (accessed: 14.03.2021) [in Ukrainian].

VERONIKA ZINCHENKO

Zinchenko, Veronika — Postgraduate Student at the Department of World Music History at the P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine (Kyiv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-8607-3582>
 veronika-music@ukr.net

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2022.133.257327>

BALLET “CHASING TWO HARES” BY YURI SHEVCHENKO: INTERTEXTUAL AND INTERMEDIAL CONTEXTS

The relevance of research. The ballet “Chasing Two Hares” was first investigated from the point of view of intertextual and intermedia connections. Also, for the first time, the analysis of the musical component of the film "Chasing Two Hares" directed by V. Ivanov and composer B. Gomolyaka has been carried out. The parameters of interaction between the ballet “Chasing Two Hares” and the film of the same name at different levels are derived: plot, genre, intonation and drama.

Main objective of the study is to determine the intertextual and intermedia contexts of Y. Shevchenko’s ballet “Chasing Two Hares”.

Research methodology. In the article, the following methods of historical and theoretical musicology were used: historical — to clarify the circumstances of the creation of musical works, comparative — to compare the musical series of the film “Chasing Two Hares” and Y. Shevchenko’s ballet, the method of intertextual analysis — to identify the qualitative indicators of connections between different musical texts, the method of genre-intonation analysis — for the detection of immanent intonational specific features of the named opuses.

The results and conclusions of the study. The concepts of “intertextuality” and “intermediality” in the context of the genre of ballet are defined. The ballet “Chasing Two Hares” by Y. Shevchenko is analyzed from the point of view of its genre and intonation specifics, intertextual and intermedia connections with the film “Chasing Two Hares” directed by V. Ivanov. The musical component of the film, the author of which was V. Gomolyaka, is considered. The main methods of V. Gomolyaka’s work are determined when he creates intonation characteristics of the main characters of the film (Golokhvostov, Pronya) by means of musical expressiveness. Golokhvostov has two contrasting leit-themes, Pronya — one leit-theme, which undergoes intonation changes at the end of the film. The genre and intonation coordinates of the sound landscape of the city of Kyiv have been determined, which V. Gomolyaka reproduces the motley picture of the city of the late 19th and early 20th centuries (church bells, urban folklore, klezmer music, etc.). The intonation and literary genesis of the ballet “Chasing Two Hares” by Y. Shevchenko has been clarified. The parameters of interaction of the film “Chasing Two Hares” with Y. Shevchenko’s ballet are derived: plot (introduction of the heroine Madame), genre (involving the semantics of genres: waltz, march, song, couplets, etc.), intonation (rethinking of sound models by Y. Shevchenko and ideas of V. Gomolyaka). The intertextual and intermedia connections of Y. Shevchenko’s ballet with other literary texts are traced: M Starytsky’s play “Gentleman lip without teeth, or Chasing Two Hares”, I. Nechuy-Levitsky’s play “On Kozhemyaki” and the film “Chasing Two Hares” directed by V. Ivanov and composer V. Gomolyaka. The individual author’s style of the composer is comprehended from the point of view of work in the genre of ballet.

Keywords: ballet “Chasing Two Hares” by Y. Shevchenko, film “Chasing Two Hares” by V. Ivanov with music by V. Gomolyaka, intertextuality, intermediality.

UDK 78.085:[780.8:780.616.432(497.11)]"18

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2022.133.257328>

KOKANOVIĆ MARKOVIĆ M.

Kokanović Marković Marijana — PhD, Associate Professor, Department of Music Academy of Arts, University of Novi Sad (Novi Sad, Serbia).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-3395-2927>

marijanakokanovic@yahoo.com

© Kokanović Marković M., 2022

**DANCE IN THE SALONS:
WALTZES, POLKAS AND QUADRILLES
IN SERBIAN PIANO MUSIC OF THE 19TH CENTURY**

As public events, balls had an important role in social life among the Serbs in the Habsburg monarchy in the 19th century. They were organised by the aristocracy and citizens, various associations and ethnic groups. The most prestigious were the so-called “nobles”, id est aristocratic balls, while the civil ones were less elegant. A repertoire of dances was to some extent conditioned by the type of the ball. Waltz, polka and gallop were very popular at civil balls, as well as stylised Serbian folk dances, such as kolo. At noble balls, on the other hand, besides waltzes, polkas and gallops, it was quadrilles and cotillions that enjoyed special popularity. On the other hand, in the young Principality of Serbia, the organisation of the balls began in the 1860’s, both at the prince’s court and in better hotels in Belgrade. In the 1860’s, the ball season in Belgrade was opened by Prince Mihailo Obrenović. The dancing repertoire included Serbian folk and civil dances, as well as modern European dances. Following the example of larger European cities, a trend of dancing in salons was as well widespread among the Serbs. Socialising could spontaneously grow into dancing, and sometimes dancing was the expected grand finale of the evening. In salons one could dance for family entertainment, without guests. In court and civil salons in Belgrade, the gatherings, almost as a rule, ended with dancing of popular international and Serbian folk dances. International salon dances make up about a third of the salon music repertoire for piano. The polka is one of the most frequent international dancing genres in the Serbian piano music of the 19th century. Besides the polka, there are other subtypes of this dance: the polka-mazurka, the polka française, the schnell polka, the polka tremblante, the galopp polka, the polka valse and the polka caprice. After the polka, the waltz is the most frequent international dance genre in the Serbian piano music. Besides the waltzes originally written for the orchestra, numerous waltzes were composed for the piano. The popularity of quadrilles in ballrooms is also reflected in the albums of salon music for the piano. This dance genre, which was composed in a potpourri manner, was especially suitable for having the melodies of popular folk and civil songs arranged in it. While in the first half of the 19th century melodies in the quadrilles were either transcribed from popular operettas or operas, or were originally written by composers, in the second half of the century composers mostly resorted to melodies of Serbian or Slavic folk and civil songs. In the second half of the 19th century, Serbian folk dances, such as kolos, took over the ballrooms and the albums of salon music alike. The approval of the Serbian identity was sought in the kolo, and the emphasis on national characteristics through music was politically dominant in the 19th century.

Keywords: Serbian salon music, piano, waltzes, polkas, quadrilles.

INTRODUCTION

In the 19th century, balls were a favorite form of social entertainment. Unlike the circumstances in the 18th century, the new era brings with it an increasing number of balls open to all social groups, which corresponded to a wider selection of concerts. In order to acquire a clearer insight into the significance that ballroom dance enjoyed in society, we will focus on certain segments that were part of this culture.

Throughout the century, and especially in its second half, more and more special buildings were opened for dance parties: ballrooms, as well as various places for entertainment and picnic areas, where music for dancing was played on Sundays. Casinos and various social clubs also contributed by maintaining luxurious redoubt halls, and many entrepreneurs, out of a desire for profit, invested capital in elegant entertainment venues, where music for dancing was performed¹. Dancing was also one of the usual forms of completing private gatherings in aristocratic and civil salons.

In almost all European countries, a *dansomania* among the rich and the poor led to the abandonment of strict dancing conventions of the 18th century. In new century waltz, polka, mazurka and quadrille left behind dances such as rigauodon, gigue, gavotte or allemande and minuet. Dance teacher Johann Heinrich Kattfuß wrote in 1800 that these dances were no longer in vogue². Waltz ruled dance floors, spreading across the globe at lightning speed. From court, through fast waltzes of inns and salons, to those played by barrel organists on the streets of big cities, this dance, with a pronounced and articulated first beat, crossed not only national but also society boundaries.

Among other dances in pairs, a special place belongs to the polka, which appeared at the beginning of the 19th century³. This lively Czech folk dance quickly became an integral part of the ballroom dancing repertoire, and numerous polkas were published together with other dances or in special collections of polkas with descriptive or popular titles. Local dance teachers presented their variants of the polka: the polka-mazurka, where the steps of polka are combined with a $\frac{3}{4}$ measure of mazurka, became the most popular in the 1840's. In Germany, the most popular was the Kreuzpolka, and during the 1850's in Vienna dance halls two new kinds appeared — a lovely Polka française and a lively Schnell Polka, similar to gallop.

After 1800, group dances as well underwent a number of “innovations”. The quadrille became very popular at the beginning of the 19th century. This French dance, performed by an equal number of couples in fours, was also popular at the beginning of the 20th century. This is evidenced by a description from 1901: “the quadrille, that is still danced today, contains six figures. In the beginning there were five of them (Le Pantalon, L'été, La Poule, La Pastourelle, Finale), and Trénitz introduced the sixth, which was named after him”⁴. The figures alternate in duple (2/4) and triple (3/4 or 6/8) metre. This way of performing, according to Bernhard Klemm, was “a vivid image of a solid society and its conventional forms”⁵. Music for quadrilles in the 19th century was most often a potpourri of popular melodies from operettas and operas. The production of quadrilles in that period is immeasurable and can compete only with waltzes and polkas.

¹ Salmen W. Tanz im 19. Jahrhundert. Leipzig : VEB Deutscher Verlag für Musik, 1989. P. 12.

² Kattfuß J. H. Taschenbuch für Freunde des Tanzes, Leipzig, 1800. S. 167, 185.

³ Waldau A. Böhmisches Nationaltänze, Prague : Vitalis, 2003. 188 S.

⁴ Junk V. Handbuch des Tanzes. Georg Oleus Verlag, 1930. S. 1791–1792.

⁵ Klemm B. Katechismus der Tanzkunst. Leipzig : J. J. Weber, 1901. S. 188–189.

With the industrial expansion and the expansion of purchasing power, the market interested in “favourite” dances also grew. Scores of dance novelties were offered in the form of pocket or individual editions, properly arranged, and composers, such as Johann Strauss Jr., often gave their works well thought out and attractive titles. Popular dances, composed for the orchestra, were also arranged for the piano and published in albums of dances or individually. For example, the world-famous Strauss’ waltzes, polkas and marches could be heard not only in ballrooms, but also in piano arrangements in civil salons. The fact is that even in the salons, people liked to dance to the sounds of the piano, which contributed to the popularity of dances in the piano repertoire. Dances and marches, as genres characteristic for the public musical life, through the piano, as the most popular instrument in the civil society of the 19th century, became an unavoidable part of the salon music repertoire.

FROM BALLROOMS TO THE PRIVACY OF SALONS

Balls, public concerts and parties at home — as popular forms of social life during the Biedermeier period — also spread to smaller towns in the countries of the Habsburg monarchy. As public events, balls played an important role in social life among the Serbs in the Habsburg monarchy in the 19th century¹. They were organised by the aristocracy and citizens, various associations and ethnic groups. The most prestigious were the so-called “nobles”, id est aristocratic balls, while the civil ones were less elegant. A repertoire of dances was to some extent conditioned by the type of the ball. Waltz, polka and gallop were very popular at civil balls, as well as stylised Serbian folk dances, such as kolo. At noble balls, on the other hand, besides waltzes, polkas and gallops, it was quadrilles and cotillions that enjoyed special popularity². The kolo was rarely danced, because it was considered to be “rural, and even when it was danced, few people excelled, because not everyone knew how to dance to it”³. However, as early as the 1840’s, academic youth organised Serbian balls, which also featured Serbian folk dances. Serbian balls regularly commenced and ended with a kolo, which often had the bagpipe accompaniment.

On the other hand, in the young Principality of Serbia, the organisation of the balls began in the 1860’s, both at the prince’s court and in better hotels in Belgrade. In the 1860’s, the ball season in Belgrade was opened by Prince Mihailo Obrenović (1823–1868)⁴, and only after the Turkish-Serbian war (1876–1879) did the balls spread throughout Serbia as a

¹ When exploring the 19th Serbian culture it is necessary to bear in mind the existence of cultural pluralism, conditioned by complex and dynamic socio-historical movements, as well as by the fact that the private and public life of the Serbian people took place in different social and state systems: the Habsburg or Austro-Hungarian Monarchy, the Ottoman Empire and the Principality / Kingdom of Serbia.

² Кокановић М. Играчки репертоар на српским баловима у Хабзбуршкој монархији — друштво и политика на плесном подијуму у XIX веку // Зборник Матице српске за сценске уметности и музику. Novi Sad, 2009. Број 41. Стр. 55–65; Марјановић Н. Музика у животу Срба у 19. веку: из мемоарске ризнице. Нови Сад : Матица српска ; Београд : Музиколошки институт Српске академије наука и уметности, 2019. 264 стр.

³ Игњатовић Ј. Мемоари (Рапсодије из прошлог српског живота). Београд : Српска књижевна задруга, 1966. Стр. 101–102.

⁴ In an effort to modernise social life in Serbia, Prince Mihailo Обреновић initiated the establishment of a number of institutions. He launched the construction of the National Theatre and organised the first horse races in Belgrade. He also arranged charity balls. Thus, in 1865, a ball was organised in the Srpska kruna hotel for the purpose of erecting the first hospital in Belgrade (Вулетић А., Мијаиловић Ј. Између посела и балова / Завод за уџбенике и наставна средства. Београд, 2005. Стр. 120).

form of entertainment. Back then, the “ballroom etiquette and organisation of luxurious and magnificent court balls began”¹. Balls were intended exclusively for the members of high society. The dancing repertoire included Serbian folk and civil dances, as well as modern European dances. A ball would open with a kolo, followed by the then popular international salon dances (waltz, polka, mazurka and quadrille), as well as the Serbian ones.

Following the example of larger European cities, a trend of dancing in salons was widespread among the Serbs. Socialising could spontaneously grow into dancing, and sometimes dancing was the expected grand finale of the evening. In salons one could dance for family entertainment, without guests. Princess Anka Obrenović (1821–1868) wrote in her diary that she spent one winter afternoon dancing while accompanied by her sister on the piano. There are several similar descriptions in her diary: “on Tuesday morning, he and I were dancing in the salon, while Tina was playing”². In court and civil salons in Belgrade, the gatherings, almost as a rule, ended with dancing of popular international and Serbian folk dances. Queen Natalija Obrenović (1859–1941) welcomed in her salons in Belgrade the most prominent people from the political, social and artistic world. Evening receptions, known as “вечеринке” [evening parties], began at eight o’clock and ended at midnight. They were held once a week, usually on Thursdays. Although guests would dance at these evening parties, they were much more intimate than the balls. Their opening was reserved for new dances, which Queen Natalija Obrenović saw in Paris, but lively modern dances such as waltzes, quadrilles and polkas were also danced. The repertoire also included kolos, which the queen liked very much³.

POLKAS

International salon dances make up about a third of the salon music repertoire for piano. The polka is one of the most frequent international dancing genres in the Serbian piano music of the 19th century. Besides the polka, there are other subtypes of this dance: the polka-mazurka, the polka française, the schnell polka, the polka tremblante, the galopp polka, the polka valse and the polka caprice. The polkas are written in a ternary form with a contrasting Trio, which mainly modulates to the subdominant. Almost all of them have a short introduction at the beginning, and they are rounded off with a more or less developed coda. As a rule, the melody is in the right hand, while the left hand has the function of accompaniment. Great interval leaps and a characteristic rhythmic pulsation with an accent on the second beat give a special charm to the graceful and elegant melodies. The titles of the polkas reveal the names of women to whom they were dedicated (Milan Milovuk: *Natalija polka*), indicate certain occasions (Emil Zatlokal: *Na rodendanu* [At a Birthday Party]) or pan-Slavic aspirations of composers, as in Kornelije Stanković’s *Bratinstvo polka* [Fraternity Polka], dedicated to the Bulgarians or Josip Svoboda’s *Slavenska polka* [Slavic Polka].

The polka became a favorite of the ballroom dancing repertoire and the repertoire of military-court orchestras. Numerous examples of polkas originally composed for the piano or piano adaptations of the polkas originally written for the orchestra speak in favour that the polkas were gladly performed in salons too. Thus, the orchestral versions

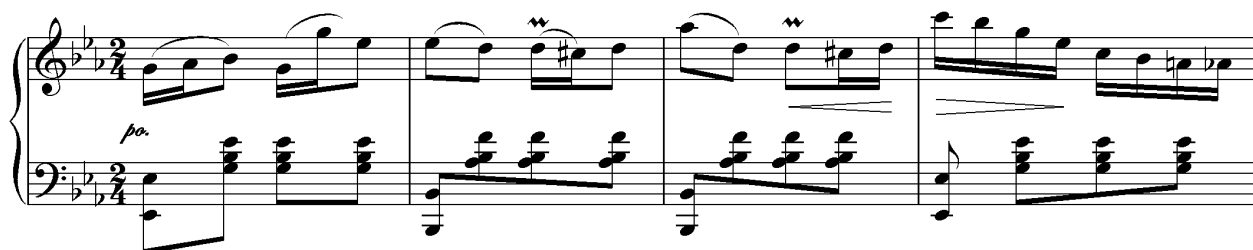
¹ Марјановић Н. Музика у животу Срба у 19. веку: из мемоарске ризнице. Нови Сад : Матица српска ; Београд : Музиколошки институт Српске академије наука и уметности, 2019. Стр. 106.

² Дневник Анке Обреновић (1836–1838) / уредник Р. Гикић-Петровић. Нови Сад, 2007. Стр. 103.

³ Кокановић-Марковић М. Друштвена улога салонске музике у животу и систему вредности српског грађанства у 19. веку / Музиколошки институт Српске академије наука и уметности, Београд, 2014. Стр. 163.

of polkas, which often had their piano adaptations as well, were primarily written by the bandmasters. Josif Šlezinger (1794–1870), who was a bandmaster of the Novi Sad Civil Guard (Habsburg Monarchy, present-day Serbia) in the 1820's¹, and then moved to the Principality of Serbia, where he founded the Serbian Prince's Band (1831), composed mostly for the military bands he conducted. For the Serbian Prince's Band Šlezinger composed *Polka* and *Wastl-Polka*, while the *Julijana polka*, dedicated to Princess Julijana (1831–1919), the wife of Prince Mihailo Obrenović (1823–1868), was composed for the piano². Unlike Šlezinger, whose salon dances were primarily written for the orchestra and performed at balls, Aleksandar Morfidis Nisis (1803–1878), a piano teacher in Novi Sad and a composer of salon and choral music, wrote pieces for the piano. The stylisations of salon dances are at the same time his most successful works, which exude grace, “fresh” harmonies and the accuracy in figuring out characters of the dances. Morfidis Nisis' polka *A' quelles grâces!* already in the title indicates the character of a salon dance, and was probably intended for one of the composer's students (example 1).

Example 1

A. Morfidis Nisis, *A' quelles grâces!* B. 5–8

The trio brings modulation to the subdominant A-major key, and the expected contrast is achieved by changing the rhythmic pulsation, which now alternates semiquavers and quavers and shifts the melody to a higher register (example 2).

In the second half of the century, the aspiration of composers to introduce melodies of Serbian and Slavic folk and civil songs into the international dance genres is evident. This process is most pronounced in quadrilles, but it is certainly present in other dance genres too, but it dance. Representative examples can be found in the piano oeuvre of Kornelije Stanković (1831–1865), who is recognised in the history of Serbian music as the pioneer in establishing a national style in music. Thus, his piece with a very characteristic title *Bratimstvo polka* [*Fraternity Polka*] is based on Serbian folk melodies, as indicated by the author himself³. Folk motifs are evoked by the characteristic acciaccaturas in the melody,

¹ Franjo Kuhač wrote that Šlezinger visited composer Simon Sechter in Vienna, where pianist Josef Fischhof, famous at the time, and Johann Strauss senior “gave him their latest dances and marches so it often happened that Strauss’ band and the one in Novi Sad played new music at the same time” (Kuhač F. Josif Šlezinger. Prvi srpski kapelnik knjaževske garde. Vienac : Zabavi i pouci. Zagreb : Dionička tiskara, 1897. Broj 8. Str. 126).

² Кокановић М. Игре и маршеви у српској клавирској музици 19. века. Културна повезаност у јавном и приватном животу : магистарски рад / Академија уметности, Универзитет у Новом Саду. Нови Сад, 2008. Стр. 33.

³ The title page says: “from Serbian Folk Songs, arranged for the piano and dedicated to the Bulgarians by Kornelije Stanković, in Vienna in 1862” (Vienne chez Gustave Albrecht). In the same year, Stanković’s *Bulgarian Quadrille* was published. The polka was composed inspired by Serbian folk melodies from Srem, but the songs were not presented in the score (Kornelije Stanković — Collected Works, Piano Music, Book

as well as the movement in fourths in the bass, which brings to mind playing the double bass, while the cadences on the second degree are harmonised with a secondary dominant of the dominant (example 3).

Example 2

A. Morfidis Nisis, *A' quelles grâces!* B. 22–25

Example 3


Kornelije Stanković, *Bratimstvo polka* [*Fraternity Polka*], b. 1–10

In the *Srbski dnevnik* [*Serbian Daily News*] of the 23rd of July 1863, an anonymous author, reporting on the Serbian celebration held in honor of the “holy Slavic apostles Cyril and Methodius” in Novi Sad, praised that “when the quadrille was danced, the music was not taken from some foreign songs, but from Serbian, from our own songs. We thank them for that. So, we will aid and abet them by telling that we also have a ‘polka tremblant’ by Kornelije Stanković, also on the Serbian songs”¹. This article appeared in the newspapers a year after the publication of Stanković’s polka in Vienna and points to the fact that even the works that were originally written for the piano, were performed not only in salons, but also at balls arranged for the orchestra.

One / ed. D. Petrović and M. Kokanović Marković ; Institute of Musicology, Serbian Academy of Sciences and Arts; Institute of Culture Vojvodina. Belgrade ; Novi Sad, 2004. P. 27).

¹ Србски дневник. 1863. Број 161. Стр. 1.

НА БРЕГУ САВСКОМ
ПОЛКА за КЛАВИР
О Д
М. МИЛОВУКА.



Au bord de la Save.

POLKA pour le PIANO
composée par
M. MILOVUK.

Vienne, chez F. Wessely
Leipzig, chez Alfred Dietz.
Prague, chez J. L. Kober
Milan, chez Ricordi.

Enregistre aux Archives de l'Union.
Propriété de l'éditeur.
BELGRADE, EUGÈNE P. POPOVITS.
Agram, chez Leop. Hartmann

St. Petersburg, chez A. Buttner.
Moscou, chez A. Gutheil.
Paris, chez Broch, Père & Fils
Londres, chez Broch & Sons

Imprimé de P. M. Gerbrecht, à Leipzig.

Milan Milovuk, *Au bord de la Save*, Polka pour le Piano.

ДЕШИР
ПОЛКА
за
ГЛАСОВИР
састављена од госпођице
СИДЕ ВЕЛИСАВЉЕВИЋА
издана од њезиног учитеља

Le Papillon.
Polka française pour le Piano
composée par
Mademoiselle Sidi Velisavljevits
Publiée par son maître de musique.
Propriété de l'Éditeur.
VIENNE, CHEZ FR. WESSELY
ci-devant H. F. Müller уѣ
Kohlmarkt 3.
Prix 50 Kr.

Julija (Sida) Velisavljević, *Le Papiilon*, Polka française pour le Piano.

WALTZES

After the polka, the waltz is the most frequent international dance genre in the Serbian piano music. Besides the waltzes originally written for the orchestra, numerous waltzes were composed for the piano. They were composed in a complex ternary form, or as a cycle of several, thematically and tonally different waltz parts, with a slow introduction, which is not supposed to be accompanied by dancing, so it can be in binary or quadruple time, and an effective ending coda / finale built on new or already known material.

The cycles of waltzes, with characteristic salon titles, can be found in the oeuvre of Aleksandar Morfidis Nisis: *Pozdrav srpskim djevama* [*Greetings to Serbian Maidens*] (1841), *La plus belle journée de ma vie* [*The Best Day of My Life*], *Ti si dušo lepo cveće* [*You, My Dear, are a Pretty Flower*] and *Un oiseau chante pour celui qui lui a donné des ailes*, Op. 10. [*The Bird Sings to the One Who Gave It Its Wings*]. The waltz *Greetings to Serbian Maidens* is dedicated to Miss Sofija Sekulić, from whose name three tones are derived, which the composer used as the main theme of the piece: Sofija Sekulić (f – a – e). The latter was then used in all the waltz parts. This kind of device, so characteristic of Robert Schumann's works for the piano, indicates Nisis' fondness for this composer.¹ Schumann applied this kind of a procedure already in his Op. 1 *Abegg Variations* for the piano, while Nisis also marked his waltz as "the first piece"². The three tones served Nisis as the core from which he would develop a modulating period, which is an introduction to a series of five waltz parts (example 4).

The waltzes composed in a complex ternary form, were mostly lyrical miniatures, fragments from albums, which reflected temporary moods and impressions. Some examples are *Valse Mignonne* by Isidor Bajić, published in his *Album of Piano Compositions*, as composition No. 5. That Bajić's waltz was not intended for the dance floor is already illustrated by the tempo indication *Vivace* ($\text{♩} = 126$). The form is ternary with the Trio in the subdominant F-major, which also brings a character contrast (*Meno mosso cantabile*). Like in other miniatures from the *Album of Compositions*, the harmony language in *Valse Mignonne* is richer, so there are diatonically and chromatically altered chords, as well as frequent modulations (example 5).

QUADRILLES

The popularity of quadrilles in ballrooms is also reflected in the albums of salon music for the piano. This dance genre, which was composed in a potpourri manner, was especially suitable for having the melodies of popular folk and civil songs arranged in it. A paradigmatic example is the *Serbian Quadrille* Op. 14 of Johann Strauss Jr., which was premiered at the Saint Sava Ball in Vienna in 1846. The piece was dedicated to the young Serbian prince Mihailo Obrenović. Besides the Serbs, representatives of other Slavic nations also attended the ball, and the Austrian and Serbian press noted that the piece was a great success: "It was played three times, twice after a break, and the heart, ears and legs still wanted to hear some more of it. Our songs were praised and opened doors to higher circles"³.

¹ The fact is that he compared his piano student Julija Velisavljević, in whom he was probably secretly in love, with Clara Wieck.

² Schumann's piece was published in 1831, and Nisis' in 1841.

³ *Serbske Narodne Novine*. St. 9. Pest, 1846. Str. 34–35.

Prince Miloš Obrenović (1780–1860) ordered 400 printed copies of this quadrille from the renowned Viennese score publisher Pietro Mechetti¹.

Example 4

A. Morfidis Nisis, Pozdrav srpskim djevama [Greetings to Serbian Maidens], b. 1–19

Example 5

Isidor Bajić, Valse Mignonne, b. 20–27

In the quadrilles, Serbian composers also respected the usual series of six figures (Le Pantalon, L'été, La Poule, Trénitz, La Pastourelle, Finale), composing them in a potpourri manner. While in the first half of the 19th century melodies in the quadrilles were either transcribed from popular operettas or operas, or were originally written by composers, in the second half of the century composers mostly resorted to melodies of Serbian or Slavic

¹ Кокановић-Марковић М. Српски и словенски балови у Бечу и Штраусова гостовања у Дунавским земљама // Зборник Матице српске за сценске уметности и музику, 2011. Број 44. Стр. 115–129.

folk and civil songs. For example, in the *Slavic Quadrille* (1855), Stanković brings a mosaic of songs of Slavic peoples brought together in the form of the quadrille. The *Quadrille* features Serbian, Russian, Ukrainian, Czech and Moravian songs¹. It can be assumed that Stanković was inspired by the Slavic balls in Vienna, in which he himself took part. Four years later (1859), Stanković published the *Serbian Folk Quadrille*, in which he arranged the melodies of sixteen Serbian folk songs, and three years later the *Bulgarian Quadrille* on the “Bulgarian folk songs”. The piece was dedicated to “young Bulgarian ladies”² (example 6).

Example 6

K. Stanković, *Serbian Folk Quadrille*, La Pastourelle, b. 1–8

Удри киша на долове

* * *

In the second half of the 19th century, Serbian folk dances, such as kolos, took over the ballrooms and the albums of salon music alike. The approval of the Serbian identity was sought in the kolo, and the emphasis on national characteristics through music was politically dominant in the 19th century. The audience accepted the recognisable folk melodies with glee, as well as the melodies of patriotic songs, in both the ballrooms and the concert halls. It was local forms, such as the kolo, that reflected specific national characteristics in the salon repertoire, which in general was very similar, if not identical throughout Europe.

BIBLIOGRAPHY

1. Junk V. Handbuch des Tanzes. Georg Oleus Verlag, 1930. 264 S.
2. Kattfuß J. H. Taschenbuch für Freunde des Tanzes, Leipzig, 1800. 208 S.
3. Klemm B. Katechismus der Tanzkunst. Leipzig : J. J. Weber, 1901. 223 S.
4. Kokanović, M. „Sources“ // Kornelije Stanković — Collected Works, Piano Music, Book One / ed. D. Petrović and M. Kokanović Marković ; Institute of Musicology, Serbian Academy of Sciences and Arts; Institute of Culture Vojvodina. Belgrade ; Novi Sad, 2004. P. 23–28.
5. Kokanović Marković M. Forms of Sociability and Entertainment in the Principality of Serbia: Princess Anka Obrenović’s Salons // Musicology Today: Journal of the National University of Music. 2020. Vol. 10. Issue 4 (40), pp. 263–276.
6. Kuhač F. Josif Šlezinger. Prvi srpski kapelnik knjaževske garde. Vienac : Zabavi i pouci. Zagreb : Dionička tiskara, 1897. No. 8. Str. 125–126.

¹ Kokanović, M. „Sources“ // Kornelije Stanković — Collected Works, Piano Music, Book One / ed. D. Petrović and M. Kokanović Marković ; Institute of Musicology, Serbian Academy of Sciences and Arts; Institute of Culture Vojvodina. Belgrade ; Novi Sad, 2004. P. 20–21.

² In the same year of 1862, Stanković’s *Fraternity Polka* was published, dedicated to the Bulgarians.

7. Salmen W. *Tanz im 19. Jahrhundert*. Leipzig : VEB Deutscher Verlag für Musik, 1989. 178 p.
8. Waldau A. *Böhmische Nationaltänze*, Prague : Vitalis, 2003. 188 p.
9. Вулетић А., Мијаиловић Ј. Између посела и балова / Завод за уџбенике и наставна средства. Београд, 2005. 142 стр.
10. D. D. // *Сербске народне новине*. Пешта, 1846. Числ. 9, Стр. 34–35.
11. *Дневник Анке Обреновић (1836–1838)* / уредник Р. Гикић-Петровић. Нови Сад, 2007. 198 стр.
12. Игњатовић Ј. Мемоари (Рапсодије из прошлог српског живота). Београд : Српска књижевна задруга, 1966. 576 стр.
13. Кокановић М. Играчки репертоар на српским баловима у Хабзбуршкој монархији — друштво и политика на плесном подијуму у XIX веку // *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*. Novi Sad, 2009. Број 41. Стр. 55–65.
14. Кокановић М. Игре и маршеви у српској клавирској музици 19. века. Културна повезаност у јавном и приватном животу : магистарски рад / Академија уметности, Универзитет у Новом Саду. Нови Сад, 2008. 219 стр.
15. Кокановић-Марковић М. Друштвена улога салонске музике у животу и систему вредности српског грађанства у 19. веку / Музиколошки институт Српске академије наука и уметности. Београд, 2014. 273 стр.
16. Кокановић-Марковић М. Српски и словенски балови у Бечу и Штраусова гостовања у Дунавским земљама // *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, 2011. Број 44. Стр. 115–129.
17. Марјановић Н. Музика у животу Срба у 19. веку: из мемоарске ризнице. Нови Сад : Матица српска ; Београд : Музиколошки институт Српске академије наука и уметности, 2019. 264 стр.
18. Српски дневник. 1863. Број 161, 23. јулия. Стр. 1.

REFERENCES

1. Junk, V. (1930). *Handbuch des Tanzes*. Georg Oleus Verlag. 264 p. [in German].
2. Kattfuß, J. H. (1800). *Taschenbuch für Freunde des Tanzes*. Leipzig, 208 p. [in German].
3. Klemm, B. (1901). *Katechismus der Tanzkunst*. Leipzig: J. J. Weber, 223 p. [in German].
4. Kokanović, M. (2004). „Sources“. In: *Kornelije Stanković — Collected Works, Piano Music*. Book One, ed. D. Petrović and M. Kokanović-Marković, Institute of Musicology, Serbian Academy of Sciences and Arts, Belgrade; Institute of Culture Vojvodina, Novi Sad, pp. 23–28 [in English].
5. Kokanović Marković, M. (2020). Forms of Sociability and Entertainment in the Principality of Serbia: Princess Anka Obrenović's Salons. In: *Musicology Today*. Journal of the National University of Music. Vol. 10, Issue 4 (40), pp. 263–276 [in English].
6. Kuhač, F. (1897). Josif Šlezinger. Prvi srpski kapelnik knjaževske garde [Josip Šlezinger, the first Serbian conductor of the prince's guards]. In: *Vienac: zabavi i pouci [The Wreath: To Delight and Educate]*. No. 8. Zagreb: Dionička tiskara, pp. 125–126 [in Croatian].
7. Salmen, W. (1989). *Tanz im 19. Jahrhundert*. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik. 178 p. [in German].
8. Waldau, A. (2003). *Böhmische Nationaltänze*. Prague: Vitalis, 188 S. [in German].
9. D. D. (1846). In: *Serbske Narodne Novine [Serbian National Newspapers]*. No. 9, on 31st January. Pest, pp. 34–35 [in Slovak].

10. Vuletić, A. and Mijailović, J. (2005). *Između posela i balova [From Neighborhood Gatherings to Balls]*. Institute for Textbooks and Teaching Aids. Belgrade, 142 p. [in Serbian].
11. Gikić-Petrović, R. (ed.). (2007). *Dnevnik Anke Obrenović (1836–1838) [Anka Obrenović's Diary (1836–1838)]*. Novi Sad, 198 p. [in Serbian].
12. Ignjatović, J. (1966). *Memoari (Rapsodije iz prošlog srpskog života) [Memoirs (Rhapsodies from Past Serbian Life)]*. Belgrade: Srpska književna zadruga, 576 p. [in Serbian].
13. Kokanović, M. (2009). Igrački repertoar na srpskim balovima u Habzburškoj monarhiji — društvo i politika na plesnom podijumu u XIX veku [Repertoire of Dances on the Serbian Balls in the Habsburg Monarchy — Society and Politics on the Dance Floor of the 19th Century]. In: *Zbornik Matice srpske za scenske umetnosti i muziku [Matica Srpska Journal of Stage Arts and Music]*. Issue 41. Novi Sad, pp. 55–65 [in Serbian].
14. Kokanović, M. (2008). *Igre i marševi u srpskoj klavirskoj muzici 19. veka. Kulturna povezanost u javnom i privatnom životu [Dances and Marches in Serbian Piano Music of the 19th Century. Cultural Association of Public and Private Lives]*: master's thesis, Academy of Arts, University of Novi Sad. Novi Sad, 219 p. [in Serbian].
15. Kokanović Marković, M. (2014). *Društvena uloga salonske muzike u životu i sistemu vrednosti srpskog građanstva u 19. veku [Social Role of the Salon Music in the Life and the Value System of the Serbian Citizens in the 19th Century]*. Institute of Musicology of the Serbian Academy of Sciences and Arts. Belgrade, 273 p. [in Serbian].
16. Kokanović Marković, M. (2011). Srpski i slovenski balovi u Beču i Štrausova gostovanja u Dunavskim zemljama [Serbian and Slavic Balls in Vienna and Strauss' Stays in the Danube Countries]. In: *Zbornik Matice srpske za scenske umetnosti i muziku [Matica Srpska Journal of Stage Arts and Music]*. Issue 44, pp. 115–129 [in Serbian].
17. Marjanović, N. (2019). *Muzika u životu Srba u 19. veku: iz memoarske riznice [Music in the Life of Serbs in the 19th Century: From the Treasury of Memoires]*. Novi Sad: Matica srpska; Belgrade: Institute of Musicology of the Serbian Academy of Sciences and Arts, 264 p. [in Serbian].
18. *Srbski dnevnik [Serbian Daily News]*. (1863). No. 161, Tuesday, on 23rd July, pp. 1 [in Serbian].

КОКАНОВИЧ МАРКОВИЧ МАР'ЯНА

Коканович Маркович, Мар'яна — PhD, доцент музичного факультету Академії мистецтв Університету міста Новий Сад / Академія уметности Нови Сад Університета (Новий Сад, Сербія).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-3395-2927>
marijanakokanovic@yahoo.com

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2022.133.257328>

ТАНЦІ У САЛОНАХ: ВАЛЬСИ, ПОЛЬКИ І КАДРИЛІ В СЕРБСЬКІЙ ФОРТЕПІАННІЙ МУЗИЦІ ХІХ СТОЛІТТЯ

Актуальність дослідження. Салонна музика Сербії недостатньо досліджена сфера національної музичної культури. Водночас аналіз фортепіанних альбомів, контент яких віддзеркалює реалії музичного життя Сербії та процеси становлення національної ідентичності в музиці, є важливим і актуальним завданням не лише сербського, а й європейського історичного музикознавства, оскільки типологічно подібні процеси могли відбуватись і в інших національних школах другої половини ХІХ століття.

Мета дослідження — проаналізувати побутові й бальні танці, що містяться в салонних альбомах фортепіанної музики, з'ясувати їх роль у становленні національної ідентичності.

Методологія дослідження. Для вирішення поставлених завдань застосовано історичний, контекстний, соціологічний методи, жанровий аналіз і системний підхід.

Головні результати та висновки дослідження. Важливу роль у соціальному житті сербської громади в Габсбурзькій монархії XIX століття відігравали бали. Їх організувала шляхта, міщани, різні товариства й представники етнічних груп. Репертуар танців відповідав умовам і типу балу. Вальс, полька, галоп, а також стилізовані сербські фольклорні танці (коло) переважали на балах міщан, у шляхтичів, окрім вальсів, польок і галопів, — кадрили і котильйони. У Князівстві Сербія бали відбуваються, починаючи з 60-х років XIX століття як при князівському дворі, так і в найкращих готелях Белграда. У 1860 році бальний сезон у Белграді відкрив князь Михайло Обренович. У танцювальному репертуарі були як сербські народні, так і сучасні європейські танці. За прикладом великих європейських міст, мода на салонні танці поширилася серед сербської громади. Салонні танці становлять майже третину тогочасного побутового музичного репертуару для фортепіано. Одним з найпоширеніших загальноєвропейських танців в сербській фортепіанній музиці XIX століття була *полька*. Відомі кілька субжанрових різновидів польки: полька-мазурка, «французька» полька, швидка полька, полька-галоп, полька-вальс і полька-каприс. Після польки найбільш поширеним жанром у сербській салонній фортепіанній музиці був вальс. Окрім вальсів, створених для оркестру і перекладених для фортепіано, відомі й оригінальні фортепіанні вальси. Про популярність *кадрилей* свідчать альбоми салонної фортепіанної музики. Цей танцювальний жанр, створений у манері попурі, був особливо відкритим для залучення фольклорних мелодій як тематичної основи композицій. Якщо в першій половині XIX століття мелодика кадрилей спиралася переважно на тематизм популярних оперет і опер або її створювали композитори, то у другій половині століття вони часто використовували теми сербських і слов'янських народних пісень. У другій половині XIX століття сербські народні танці, зокрема коло, також набули поширення в салонній музиці — і на балах, і в альбомах. Це було одним із виявів сербської ідентичності в музиці, що відповідало провідним тенденціям доби.

Ключові слова: сербська салонна музика, фортепіано, вальс, полька, кадрили.

ПЕРСОНИ

УДК 821(73)Воллман:78.071.1(47)Шостакович
DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2022.133.257330>

ЗІНЬКЕВИЧ О. С.

Зінькевич Олена Сергіївна — доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри історії світової музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (Київ, Україна).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-8080-6068>

maiburova.e@gmail.com

© Зінькевич О. С., 2022

ДМИТРО ШОСТАКОВИЧ У РОМАНІ ВІЛЬЯМА ТАННЕРА ВОЛЛМАНА «EUROPE CENTRAL»

У зарубіжній рецепції Дмитра Шостаковича важливим є її позамузично-професійний дискурс. Поряд із п'єсою Девіда Паунелла «Майстер-клас», романом Джуліана Барнса «Шум часу» та ін. знаковим є роман відомого американського письменника Вільяма Т. Воллмана (William Tanner Vollmann) «Europe Central» («Європа вузлова»), який 2005 року отримав Національну книжкову премію США. Майже 800-сторінковий епос, який зарубіжні критики порівнюють з епопеєю Л. Толстого і називають «“Війною і миром” ХХ століття», охоплює події російської та німецької історії 1914–1975 років, зокрема Голокост, роки великого терору, Бабин Яр, Сталінградську битву. Особливо широко розгорнуто панораму війни між двома тоталітарними режимами. Серед дійових осіб — переважно представники творчих професій та військові діячі (Гітлер і Сталін, Паулюс і Власов, Кете Кольвіц і Анна Ахматова, Тухачевський і Роман Кармен та ін.). Долі всіх персонажів переплетені, їхні історії розгортаються паралельно або у взаємодії, але справжній герой книги — Дмитро Шостакович. Його слова взято епіграфом до роману («Більшість моїх симфоній — це надгробки...») і до багатьох розділів. Значну увагу у творі привертає музика Д. Шостаковича, особливо віолончельна соната ор. 40 і Восьмий квартет ор. 110. Вільям Т. Воллман ставить до Шостаковича як до героя і зізнається у своєму захопленні особистістю митця. Переважно дотримуючись фактів, він багато чого домислює і відверто вигадує. Підвищена метафоричність, фантазмагоричність, екстравагантність описів цілком відповідають стилістиці постмодерну або абсурду. Автор не приховує довільної інтерпретації образу Шостаковича і в післямові перепрошує за допущені викривлення. Аналіз «Європи вузлової» дає можливість зрозуміти, як інтелектуальна еліта США сприймає творчість Д. Шостаковича, а міфологізований смисловий простір роману вкотре підтверджує, що Шостакович постає «культурним героєм епохи».

Ключові слова: Дмитро Шостакович, роман Вільяма Т. Воллмана «Європа вузлова», міфологізований смисловий простір, культурний герой епохи.

Постановка проблеми. У розгалуженій зарубіжній рецепції Дмитра Шостаковича дуже важливим є її позамузично-професійний дискурс. Поряд із п'єсою Девіда Паунела (David Pownall) «Майстер-клас» («Master Class», 1983), фільмом режисера Тоні Палмера (Tony Palmer) «Свідчення» («Testimon», 1988), романом Джуліана

Барнса (Julian Patrick Barnes) «Шум часу» («The Noise of Time», 2016), що вже набули світової популярності¹, досить знаковим є роман відомого американського письменника Вільяма Воллмана «Europe Central» (2005), одним із головних героїв якого є Д. Шостакович. Українською і російською роман не перекладено; один із його розділів під назвою «Останній фельдмаршал» (ідеться про Фрідріха Паулюса) опубліковано в журналі «Иностранная литература» (2009, № 5) у перекладі А. Нестерова. Перекладач вважає, що хоч автор і «...обігрує в назві топонім “Центральна Європа”, проте правильніше перекласти її як “Європа-вузлова”, “Європа — Центральний вокзал”. Це — європейська Центральна станція, перехрестя залізниць і клубок телефонних ліній, роздоріжжя європейської історії ХХ століття»².

Мета статті — ознайомити музичну громадськість України з творчістю Вільяма Воллмана, одного із сучасних літераторів США, зокрема з найбільш знаковим його твором «Європа вузлова», який становить яскравий матеріал для розкриття того, як інтелектуальна еліта Нового Світу сприймає творчість Шостаковича.

Виклад основного матеріалу. Автор роману Вільям Таннер Воллман (William Tanner Vollmann) відомий як письменник, журналіст, репортер, який добуває матеріал для своїх проєктів найекстравагантнішим способом і в найбільш екстраординарних умовах: незаконний перетин кордонів воюючих держав, контакти з афганськими моджахедами, двотижневе самотнє перебування на північному полюсі в залишеній метеостанції (унаслідок чого за ним довелося посилати рятувальний літак), військові операції в Боснії. А поряд із цими маскулітними формами самоствердження — захоплення кроссдресингом із формуванням у своєму Его особистості під ім'ям Долорес з метою вивчення жіночої сутності.

Воллмана цікавить зворотний бік суспільства, занурюючись в атмосферу відповідних районів Сан-Франциско, він вивчає інтимне життя повій, наркоманів і волоцюг. Серед проблем, які розкриває письменник і журналіст, — евтаназія, самогубство, смертна кара, глобальне потепління і вплив ядерної енергії. Результат цих дослідницьких занурень — маса статей, нарисів, книг у жанрах як фікшн, так і нон-фікшн. Воллмана називають найамбіційнішим, зухвалим письменником, який працює сьогодні в Америці. Йому пророкують Нобелівську премію. «Воллман — це гігант, монстр таланту, амбіцій і досягнень» («William T. Vollmann is a monster, monster of talent, ambition and accomplishment»), — пише The Los Angeles Times³.

Чимало праць Воллмана пов'язані одним завданням: дослідити причини, наслідки й етику насильства. Ця інтенція лежить в основі одного з головних його творів у жанрі Non-fiction — семитомній праці «Сходження до вершин і спуск у низини. Деякі думки про насильство, свободу і невідкладні заходи» («Rising Up and Rising Down: Some Thoughts on Violence, Freedom and Urgent Means», 2003), у якій він розповідає про відносини тубільців і колоністів. Насильство в його різних проявах досліджується

¹ Л. Акоюн називає також оперу італійського композитора Луки Ломбарді «Дмитро, або Митець і влада» (прем'єра відбулася 2000 року в Лейпцигу). Див.: Акоюн Л. О. До и после Шостаковича: восприятие советской музыки на Западе // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. 2017. Т. 18. Вып. 318. С. 285–298.

² [Нестеров А. В. От переводчика]. Воллман У. Т. Последний фельдмаршал. Фрагменты романа «Европа-узловая» статьи / пер. с англ., вступ. А. В. Нестерова // Иностранная литература. 2009. № 5. С. 193. Тут і далі іншомовні праці цитовано в перекладі автора статті.

³ Цит. за: A Conversation with Author William T. Vollmann // The Community Library. URL: <https://comlib.org/comlib-event/a-conversation-with-author-william-t-vollmann> (accessed: 12.11.2021).

й у романі «Europe Central», якому присуджено Національну книжкову премію США (2005). Майже 800-сторінковий епос, який зарубіжні критики порівнюють з епопеєю Льва Толстого і називають «Війною і миром» ХХ століття, охоплює події російської та німецької історії 1914–1970-х років з акцентом на найбільш трагічних подіях другої половини ХХ століття, зокрема на Голокості, радянських репресивно-політичних судах у роки великого терору, жахах Бабиного Яру, Сталінградській битві.

Особливо широко розгорнуто панораму війни між двома тоталітарними режимами. Розповідь ведеться від першої особи. Оповідачі, як пояснює в інтерв'ю Воллман, це агенти: «такі представники держави тотального стеження, як товариш Александров або його німецький еквівалент»¹. Їм відомий кожен крок, кожна думка «підопічних». Сюжет і час у романі не підлягають лінійному принципу. Автор переносить дію з середини століття на його початок і назад, змінює плани й «оптики», укрупнюючи до граничної різкості одні події і показуючи загальним планом інші. Наприклад, початок роману — 1939 рік. Німеччина вже розпочала захоплювати Європу. Німецький генерал чекає біля «чорного присадкуватого телефону» на важливий дзвінок. А через кілька рядків (наступний розділ) читач опиняється в Росії: 1918 рік, замах на Леніна, і Крупська розмовляє у в'язниці з актрисою, яка, за наказом Берії, грає роль Фанні Каплан.

Поєднання панорамного бачення подій з двох точок зору (радянської і німецької) і монтажного структурування (зіставлення різносюжетних «кадрів», часто віддалених історично й географічно) викликає у критиків справедливу характеристику твору Воллмана як кінематографічного за розмахом та епічного за амбіціями (cinematic in scope, epic in ambition).

Книга Воллмана густо заселена. Серед дійових осіб — переважно представники творчих професій і військові діячі. Гітлер і Сталін, Паулюс і Власов, Кете Кольвіц і Анна Ахматова, Тухачевський і Роман Кармен, Вен Клайберн і Хільде Беньямін (на прізвисько Червона гільйотина)² — і це далеко не повний перелік. І їх не просто згадано, долі всіх персонажів пов'язані між собою, переплетені, їхні історії розгортаються паралельно або у взаємодії. У преамбулі до списку посилань і в численних інтерв'ю Воллман стверджує, що його мета — *«написати серію притч про знаменитих, незнаменитих, анонімних європейських моральних авторитетів (“moral actors”) у моменти прийняття рішень»*³. *«Мене цікавить, чому люди роблять те, що вони роблять. Я намагаюся зрозуміти, що таке моральна політика і що таке аморальна політика»*⁴.

Але справжнім героєм книги постає Дмитро Шостакович. Його слова взято за епіграф і до роману («Більшість моїх симфоній — це надгробки...»). «The majority of my symphonies are tombstone»⁵), і до багатьох розділів. Його присутність відчувається навіть у тих «кадрах», коли ні за часом, ні за місцем дії Шостаковича не може бути. Наприклад, коли йдеться про захоплення Гітлером усіх найважливіших державних

¹ Kilb A. Gespräch mit dem amerikanischen Schriftsteller William Wallmann // Frankfurter Allgemeine Zeitung. 2013. 24. April. URL: <http://inosmi.ru/world/20130423/208368544.html> (accessed: 16.08.2021).

² У 1953–1967 роках — міністр юстиції Східної Німеччини.

³ Розділ «Sourcers» книги Воллмана. Див. також статтю: Gioia T. The Bumbling Shostakovich // Fractious fiction. URL: http://fractiousfiction.com/europe_central.html (accessed: 18.10.2021).

⁴ Frankfurter Allgemeine Zeitung. 2013. 24. April.

⁵ Testimony: The Memoirs of Dmitry Shostakovich as Related to and Edited by Solomon Volkov, trans. A. W. Bouis. New York : Limelight Editions repr. of 1979. Harper & Row ed. P. 156.

постів, Воллман пише: «Це був рік, коли народилася майбутня дружина Шостаковича Ірина» («It was the year that Shostakovich's future wife Irina was born»)¹. Або: звільнений з радянського полону Паулюс слухає в Дрездені музику Шостаковича: «Музиканти грали струнний квартет якогось Д. Д. Шостаковича, який, як кажуть, був у великому фаворі у покійного товариша Сталіна. Останній фельдмаршал чемно усміхався, слухаючи його. Він ненавидів дисонуючі гармонії...»². У розділі, присвяченому Кете Кольвіц («Woman with dead child»), в одному з епізодів фігурує її робота над літографією «Голод» (1923), і в цей епізод вторгається «спогад про майбутнє». Воллман пише: «...я читав, що цей образ [літографії «Голод». — О. З.], погано відтворений у старій монографії, десятиліттями чекав, як протипіхотна міна, з конкретною метою — налякати дочку Шостаковича Галину. Якось, коли вона, ймовірно в Ленінграді, плануючи потрапити на прем'єру Одинадцятої симфонії свого батька, переглядала книжкові кіоски вздовж Невського, міна вибухнула. Галина, яка насправді намагалася знайти подарунок на іменини брата, випадково відкрила том. Я не стверджуватиму, що молода жінка кричала; зрештою, вона пережила Велику Вітчизняну війну. Тим не менш, сила цього образу була такою, що в неї були нічні кошмари, а вранці її знаменитий батько, який і сам був тоді трохи схвилюваний, побачив на її обличчі те особливе страждання, яке він відчув, як удар у живіт; це відчуття, відповідним чином переведене в послідовність D-Es-C-H, пізніше проникне і в його П'ятнадцяту симфонію, і в безбожний *Опус 110*»³.

Воллман добре обізнаний з літературою про Шостаковича і ретельно посилається на використані джерела. Його посилання на публікації і архівні матеріали різними мовами (природно, вони стосуються не лише Шостаковича) становлять у книзі понад 50 сторінок. Серед цитованих — російські автори: Ісаак Глікман, Софія Хентова, про яку Воллман пише, що Шостакович її уникав, як смерті, і їй не в усьому можна довіряти⁴. Зі своїх співвітчизників Воллман найчастіше звертається (як до джерел) до праць Лорел Е. Фей (Laurel E. Fay), Елізабет Вілсон (Elizabeth Wilson), Річарда Тарускіна (Richard Taruskin), якого неодноразово цитує. Звісно, відчувається знання «Свідчень» Соломона Волкова.

Переважно дотримуючись фактів, Воллман багато чого не просто домислює, а й відверто вигадує, наприклад, любовну інтригу Шостаковича з Єленою Константиновською (яка тривала, за Воллманом, протягом усього життя композитора), вибудовуючи любовний трикутник: Шостакович — Константиновська — Роман Кармен. У цій наскрізній сюжетній лінії (вона проходить крізь весь роман) чимало інтимних сцен, які одні критики вважають неймовірно яскравими (incredibly vivid), інші переконані, що любовна інтрига — найслабша у книзі (the weakest sections of the book). За Воллманом, Шостакович присвятив Константиновській Сонату для віолончелі та фортепіано ор. 40 (1934), яка нібито відображає нюанси їхніх любовних стосунків⁵.

¹ Розділ «When Parzival killed the Red Knight».

² Розділ «The last field-marshal».

³ Розділ «Woman with dead child». Усе це, звісно, вільна художня вигадка.

⁴ «Khentova, whom Shostakovich avoided like death, cannot always be trusted» (chapter «Opus 40»).

⁵ Наведемо один із найневинніших прикладів: «губи Єлени завжди нас цілують у другій частині» («And so Elena's lips kiss us all forever in the second movement»). Розділ «Opus 40»). Соната, як відомо, присвячена її першому виконавцю (в ансамблі з автором) віолончелісту Віктору Кубацькому, який відредагував партію віолончелі. У створенні любовного сюжету основним джерелом стала для Воллмана публікація листів Константиновської (Хентова С. Удивительный Шостакович. Санкт-Петербург : Вариант, 1993).

Захоплення Шостаковича футболом Воллман пояснює тим, що тільки на стадіоні композитор відчував себе вільним: *«Лише на стадіоні імені Леніна він міг відкрити рот і закричати, по-справжньому закричати. <...> Максимум, що він міг зробити, — це шипіти: хулігани! у якійсь нечесній грі, але навіть це приносило йому величезне задоволення»* (розділ «Operation Barbarossa»).

Автор не приховує того, що може вдатись до вільної інтерпретації історичного матеріалу, а в післямові пише: *«Ці історії не йдуть докладно за історичними фактами <...>. Більшість персонажів цієї книги — реальні люди. Я вивчав деталі їхнього життя так ретельно, як міг. Однак це художній твір. <...> Я перепрошую за будь-яку шкоду, якої я, можливо, завдав живим, і повторюю: це твір белетристики»*. Наприкінці книги Воллман уміщує ще одну розгорнуту примітку, присвячену згаданому любовному трикутнику («An Imaginary Love Triangle: Shostakovich, Karmen, Konstantinovskaya»¹), у якій пояснює причини й обґрунтовує свою вигадку: *«Я хотів нагородити його [Шостаковича] великим коханням, хоча б і вигаданим»* — і знову просить вибачення у вдови Шостаковича та його дітей за будь-які викривлення у книзі.

Нових біографічних деталей набуває у Воллмана Сьома симфонія. Відзначивши наявність різних версій щодо часу її створення (до чи під час війни), письменник далекоглядно зауважує: *«...до якого б висновку ми не дійшли, у Сьомій симфонії на завжди залишатимуться більш глибокі рівні змісту, невиявлені бункери»*. Він відразу починає заселяти ці «невиявлені бункери»². За версією Воллмана, до Шостаковича саме тоді, коли він гасив запальні бомби на даху, прийшли три ситих НКВДисти і почали розпитувати про передбачувану симфонію і цікавитись, де він зберігає партитуру. Шостакович відповів, що зберігає її в голові, *«не рахуючи тих каракулів, що в нього в кишені»*. Йому пригадали колишні формалістичні гріхи, стали погрожувати покаранням і «запросили» спуститися вниз і зіграти їм симфонію на одному з консерваторських роялів. Шостакович при цьому відчував, що його зараз можуть відіслати на фронт, заарештувати або розстріляти біля найближчої стіни. Вони спускаються разом (Шостаковича просять іти попереду — теж характерний прийом). *«Поки він грав перші п'ятсот тактів своєї симфонії, вони курили сигарети і сиділи, позіхаючи. Перервавши його, вимагали відповіді — чи немає тут слідів формалізму»*. Після кількох таких запитань вони зажадали, щоб він писав швидше і закінчив симфонію через тиждень. У відповідь на негативну реакцію Шостаковича йому запропонували брати приклад із Хреннікова³.

Довільною інтерпретацією образу Шостаковича американські рецензенти справедливо вважають зображення його як недоумка (a muddle-headed bumbler). Свідченням цих ознак вони вважають особливу, безладну, безглузду мову Шостаковича, як її зображує Воллман. *«У бесідах знаменитий композитор навряд чи може закінчити думку, не втрачаючи її послідовності»* («In conversations, the famous composer can hardly finish a sentence without losing his way»). Крім того, *«цей великий музичний розум є абсолютним невігласом, коли потрібно здійснити якісь прагматичні рухи в реальному світі»*⁴. В есеї про роман Воллмана Тед Джой (Ted Gioia), цитуючи колега, називає це «the Amadeus syndrome» і співвідносить свій «діагноз» з «оскароносним фільмом,

¹ Уявний любовний трикутник: Шостакович, Кармен, Константиновська.

² Розділ «The Palm tree of Deborah».

³ Там само.

⁴ Цитується в есе: Gioia T. The Bumbling Shostakovich // Fractious fiction. URL: http://fractiousfiction.com/europe_central.html (accessed: 18.10.2021).

у якому Моцарта зображено подібним чином¹. Основна концепція проста, пише Т. Джой: «...немає обов'язкового зв'язку між видатним твором і митцем, який може бути просто дрібним жартівником. Я не вважаю цю позицію переконливою, але розумію її як особливість постмодерного мислення. Що може бути кращим для доведення автономності музичного твору, ніж зобразити композитора таким собі недалеким простаком»².

Схоже, ці критики надто спрощено сприйняли мову Шостаковича в романі Воллмана. Такий нервовий, спазматичний характер мови (що відзначали багато сучасників композитора) яскраво виявляє психологічну ситуацію, коли думка випереджає слово. Слово не встигає за думкою. Речення залишається недомовленим, щоб наздогнати думку, яка вже пішла вперед. А буває й інакше: думку не висловлюють, щоб не виявити її сенсу, бо співрозмовник має ще сам додумати. Цю своєрідність добре відчув Воллман. В одному з інтерв'ю він згадує: «Коли я був в Іспанії, то, опинившись в аеропорту, виявив, що мені нема чого читати, і купив книгу спогадів про Шостаковича. Це був набір історій про різні періоди його життя, і там часто цитувався Шостакович. Мова його була такою незвичайною! І я вирішив, що мені треба навчитися її імітувати. Коли це вийшло, я почав розуміти силу недомовленого, витісненого, адже очевидно, що багато чого він вголос не вимовляв»³.

Значне місце в романі відведено музиці Шостаковича з акцентом на віолончельній сонаті ор. 40 та Восьмому квартеті ор. 110, «справді трагічному творі», як сказав про нього Воллман в інтерв'ю з Андреасом Кілбом (Andreas Kilb). Задіяні й інші опуси композитора, починаючи від ранніх, зокрема Скерцо мі-бемоль мажор: його слухає Кете Кольвіц, яка приїхала 1927 року до Радянського Союзу. За допомогою своїх героїв (часто це ті самі «агенти», від імені яких ведеться розповідь) Воллман розмірковує про зміст творів, порівнює їх виконавські інтерпретації⁴. Посилена метафоричність, навіть фантазмагоричність, екстравагантність цих описів цілком відповідають стилістиці постмодерну або абсурду. Ось кілька прикладів:

«Кожну із симфоній Шостаковича я сприймаю як багаторазово зруйнований міст, сталевий архіпелаг, що спускається до річки. Опус 40, однак, це будинок з чотирма кімнатами. Попереду, щоправда, з'являються багато оздоблені золоті сходи, які піднімаються зі снігової рівнини, а далі закінчуються в повітрі»⁵. Коли Шостакович працює над Сьомою симфонією, — пише Воллман, — «акорди і мотиви трюють в його вухах, наче силуети танків, що промацують темні зуби протитанкових загромаджень»⁶. А ось про фінал Сьомої симфонії: «Четверта частина його Ленінградської симфонії така ж сліпуча, як нікельована дверна ручка автомобіля покійного маршала Тухачевського»⁷. Восьмий струнний квартет уявляється Воллману «сповненим криками жінок і виттям ракет, а також безліччю інших неземних криків, які спричиняються тільки війною та її стражданнями»⁸.

¹ Мається на увазі фільм Мілоша Формана за п'єсою Пітера Шеффера «Амадей» (1984).

² Gioia T. The Bumbling Shostakovich // Fractious fiction. URL: http://fractiousfiction.com/europe_central.html (accessed: 18.10.2021).

³ Кармоди О. Американская Европа // Ведомости. 2007. 19 января. URL: <http://www.vedomosti.ru/newspaper/articles/2007/01/19/amerikanskaya-evropa> (дата обращения: 15.09.2021).

⁴ Наприклад, виконання Десятої симфонії Гербертом фон Карояном та Андре Превіном (розділ «Elena's rockets»).

⁵ Розділ «Opus 40».

⁶ Розділ «The Palm tree of Deborah».

⁷ Там само.

⁸ Розділ «Opus 110».

У романі «звучить» музика не лише Шостаковича. На початку одного з розділів «агент» (а може, сам Сталін?) розмірковує: *«У мене були спостерігачі біля прикрашених свастикою Бранденбурзьких воріт, коли проходив Легіон Кондор. Тієї ночі задзвонив чорний телефон, і коли я зняв слухавку, мій Червоний оркестр почав грати — не Шостаковича, а Гіндеміта: заплющивши очі, переводячи музичну програму в картинку, я все це побачив: спочатку прийшло тріо похмурих молодих воїнів у насунутих беретах та блискучих чоботях до кісточок. Чоловік у центрі тримав штандарт, увінчаний орлом і свастикою.<...> На невеликій відстані за ними крокували колони з піднятими вгору гвинтівками. Престіссімо одразу! Легіон “Кондор” ступив уперед гусячим кроком зі штиковими гвинтівками, спрямованими вгору, пройшовши лінію барабанщиків в уніформі і сталевих шоломах»¹.*

У німецьких епізодах роману, особливо пов'язаних із Гітлером, широко задіяний Вагнер. Гітлер їздить до Байройта, спілкується з родиною Вагнерів, розмірковує про «Перстень», приміряючи до себе його ідеї². Ось одна з цікавих алюзій: розмірковуючи про кодові назви військових операцій Третього рейху (як Barbarossa та ін.), Воллман висловлює риторичне запитання: *«Чому він [Гітлер] не використав “Зігфріда”, коли охрестив операцію? Зрештою, ця опера пропонує багато відповідної музики на вибір: перековування меча, вбивство дракона і таке інше»³.*

Воллман широко використовує музичну метафорику, створюючи картини війни. Ось опис оточеного німецькими військами Ленінграда: *«Колючий дріт, по п'ятеро ниток у тугому пучку, подібно до нотного стану для басів або дискантів, обволік Ленінград; басові мелодії артилерійських литавр виконуються армійською групою Північ. З міста дискантовими тремоло лунає музика пронизливих зойків»⁴.*

Воллман ставить до Шостаковича як до героя і підкреслює це в післямові: *«Для мене він великий герой — трагічний герой, природно».* А в одному з інтерв'ю додає: *«Я представив людину, яку пожирає страх і каяття, людину, яка <...> робила те небагато, що було в її силах, хоч якусь децицію добра — обстоювала свободу творчості й намагалася допомогти іншим у їхніх бідах. Але зазнавала поразки за поразкою, і їй усе важче було відкинути зло, сказавши “ні”, — власне, саме ця риса надала йому змогу вижити за Сталіна. Незважаючи на те, що згодом він вступив у партію, він залишається для мене героєм — трагічним героєм, звичайно. <...> Я весь час уявляю себе на його місці: що почав би робити я, якби я був Шостаковичем. Я здався б. А Шостакович залишився чесним у своїй музиці. <...> Тому Шостакович для мене герой»⁵.*

У післямові до роману Воллман цитує слова Річарда Тарускіна з «Defining Russia Musically»: *«Як приємно і втішно зобразити його таким, яким ми хотіли б уявити себе в його шкірі»* з поясненням: *«іншими словами, як учасника якогось казкового антирадянського Опору, унаслідок чого він миттєво розділив би долю Власова»⁶.*

¹ Розділ «You have shut the Danube's gates».

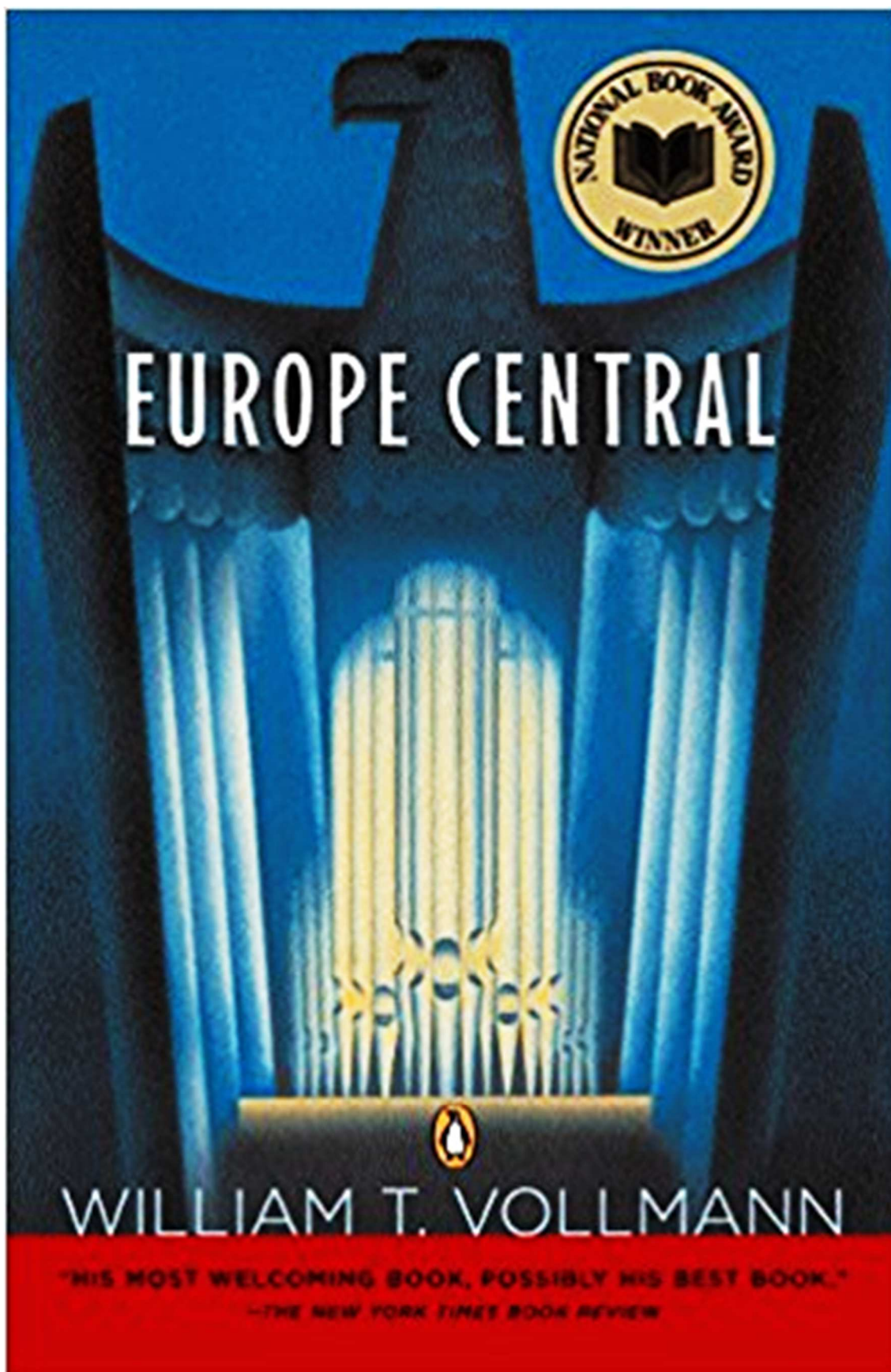
² Найбільш повно це представлено в розділі «Sleepwalker».

³ Розділ «Operation magic fire».

⁴ Початок розділу «The Palm tree of Deborah».

⁵ Кармоди О. Американская Европа // Ведомости. 2007. 19 января. URL: <http://www.vedomosti.ru/newspaper/articles/2007/01/19/amerikanskaya-evropa> (дата обращения: 15.09.2021).

⁶ Taruskin R. Defining Russia Musically. Princeton, New Jersey : Princeton University press. 1997. P. 537.



У численних відгуках на «Europe Central» найближчим до його розуміння є, на мою думку, Тед Джой, який сприйняв роман «як оповідання в стилі міфу»: «Я маю на увазі, зокрема, ті міфи, у яких головні герої борються проти жорстокої долі, змушені виконувати якесь грандіозне завдання, але не мають навіть найнеобхідніших інструментів для досягнення успіху. Вони повинні вирушити до підземного світу і перемогти в боротьбі із самою смертю або нескінченно штовхати валун вгору, щоб спостерігати, як він знову скочується додолу. Такими є герої, якщо вони герої, що наповнюють “Europe Central”»¹.

Висновки. Як бачимо, створена Воллманом міфогенна ситуація явно перегукується з відомою, зокрема російською, белетризацією постаті Дмитра Шостаковича (твори Венедикта Єрофєєва, Василя Аксьонова та інших), у якій «текст Шостаковича» також перетворюється на міфологізований за своєю сутністю смисловий простір². Отже, роман Воллмана ще раз підтверджує, що Шостакович набуває статусу «культурного героя епохи», адже саме названі міфогенні процеси, спровоковані масштабною суспільною рефлексією (зрозуміло, за умов наявності таланту, геніальності й реальної участі в духовному житті соціуму), є визначальними у формуванні цього соціокультурного феномена³. Так іменуватися — культурний герой епохи — може далеко не кожен митець, навіть видатний, навіть зі світовим ім'ям!

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Акопян Л. О. До и после Шостаковича: восприятие советской музыки на Западе // Вестник Русской христианской гуманитарной академии / Русская христианская гуманитарная академия. Санкт-Петербург, 2017. Т. 18. Вып. 318. С. 285–298.
2. Зинькевич Е. С. «Прогулки» с Шостаковичем // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 66 : Шостакович та ХХІ століття. Київ, 2007. С. 29–69.
3. Зинькевич Е. С. Шостакович как культурный герой эпохи // Современное музыкознание в мировом научном пространстве / Белорусская гос. акад. музыки. Минск, 2010. Вып. 23. С. 300–312.
4. Кармоди О. Американская Европа // Ведомости. 2007. 19 января. URL: <http://www.vedomosti.ru/newspaper/articles/2007/01/19/amerikanskaya-evropa> (дата обращения: 15.09.2021).
5. [Нестеров А. В. От переводчика]. Воллман У. Т. Последний фельдмаршал. Фрагменты романа «Европа-узловая» / пер. с англ., вступ. А. В. Нестерова // Иностранная литература. 2009. № 5. С. 193–195. URL: <https://magazines.gorky.media/inostran/2009/5/poslednij-feldmarshal.html> (дата обращения: 10.10.2021).
6. Хентова С. М. Удивительный Шостакович. Санкт-Петербург : Вариант, 1993. 269 с.
7. A Conversation with Author William T. Vollmann // The Community Library. URL: <https://comlib.org/comlib-event/a-conversation-with-author-william-t-vollmann> (accessed: 12.11.2021).

¹ Gioia T. The Bumbling Shostakovich // Fractious fiction. URL: http://fractiousfiction.com/europe_central.html (accessed: 18.10.2021).

² Зинькевич Е. С. «Прогулки» с Шостаковичем // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 66 : Шостакович та ХХІ століття. Київ, 2007. С. 29–69.

³ Докладніше про це: Зинькевич Е. С. Шостакович как культурный герой эпохи // Современное музыкознание в мировом научном пространстве / Белорусская гос. акад. музыки. Минск, 2010. Вып. 23. С. 300–312.

8. Gioia T. The Bumbling Shostakovich (2015) // Fractious fiction. URL: http://fractiousfiction.com/europe_central.html (accessed: 18.10.2021).
9. Kilb A. Gespräch mit dem amerikanischen Schriftsteller William Wallmann // Frankfurter Allgemeine Zeitung. 2013. 24. April. URL: <http://inosmi.ru/world/20130423/208368544.html> (accessed: 16.08.2021).
10. Taruskin R. *Defining Russia Musically*. Princeton, New Jersey : Princeton University press. 1997. 616 p.
11. Testimony: The Memoirs of Dmitry Shostakovich as Related to and Edited by Solomon Volkov, trans. A. W. Bouis. New York : Limelight Editions repr. of 1979. Harper & Row ed.
12. Vollmann W. T. *Europe Central*. London : Penguin Books, 2005. 832 p. URL: file:///D:/UserData/OldDT/%D0%BA%D0%BD%D0%B8%D0%B3%D0%B8/Vollmann_Europe-Central_RuLit_Net.html (accessed: 18.02.2021).

REFERENCES

1. Akopian, L. H. (2017). Before and after Shostakovich: The Western reception of Soviet music [Do I posle Shostakovicha: vospriyatiye sovetskoi muziki na Zapade]. In: *Bulletin of the Russian Christian Humanitarian Academy [Vestnik Russkoi hristianskoi gumanitarnoi akademii]*. Vol. 18. Issue 18, pp. 285–298 [in Russian].
2. Zinkevych, E. (2007). “Walking” with Shostakovich [“Progulki” s Shostakovichem]. In: *Scientific herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine [Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho]*: a collection of scientific articles. Issue 66: *Shostakovich and 21st century. [Shostakovih ta XXI stolittya]*. Kyiv, pp. 29–69 [in Russian].
3. Zinkevych, E. 2010. Shostakovich as a cultural hero of the era [Shostakovich kak kul’turny geroy epohi]. In: *Modern Musicology in the World of Science [Sovremennoye muzikoznaniye v mirovom nauchnom prostranstve]*: proceedings of the Belarusian State Academy of Music. Issue 23. Minsk, pp. 210–213 [in Russian].
4. Karmodi O. (2007). American Europe [Amerikanskaya Yevropa]. In: *The Record [Vedomosti]*. 19 January. Available at: <http://www.vedomosti.ru/newspaper/articles/2007/01/19/amerikanskaya-evropa> (accessed: 15.09.2021) [in Russian].
5. Nesterov, A. (2009). From the translator [Ot perevodchika]. In: Vollmann W. T. The last field marshal [Poslyedny feldmarshal]. In: *Foreign literature [Inostrannaya literatura]*. Issue 5, pp. 193–195 [in Russian].
6. Hentova, S. (1993). *Amazing Shostakovich [Udivitel’nyy Shostakovich]*. Saint Petersburg: Variant, 269 p. [in Russian].
7. A Conversation with Author William T. Vollmann. In: *The Community Library*. Available at: <https://comlib.org/comlib-event/a-conversation-with-author-william-t-vollmann/> (accessed: 12.11.2021) [in English].
8. Gioia, T. (2015). The Bumbling Shostakovich. In: *Fractious fiction*. Available at: http://fractiousfiction.com/europe_central.html (accessed: 18.10.21) [in English].
9. Kilb, A. (2013). Gespräch mit dem amerikanischen Schriftsteller William Wallmann. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. April 23. Available at: <http://inosmi.ru/world/20130423/208368544.html> (accessed: 16.08.2021) [in German].
10. Taruskin, R. (1997). *Defining Russia Musically*. Princeton, New Jersey: Princeton University press. 616 p. [in English].
11. Volkov, S. (1979). *Testimony: The Memoirs of Dmitry Shostakovich as Related to and Edited by Solomon Volkov*. Trans. A. W. Bouis. New York: Limelight Editions, Harper & Row ed. [in English].
12. Vollmann, W. T. (2005). *Europe Central*. London: Penguin Books, 832 p. Available at: file:///D:/UserData/OldDT/%D0%BA%D0%BD%D0%B8%D0%B3%D0%B8/Vollmann_Europe-Central_RuLit_Net.html (accessed: 18.02.2021) [in English].

OLENA ZINKEVYCH

Zinkevych, Olena — Doctor of Sciences in Art Studies, Professor, Professor at the P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine (Kyiv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-8080-6068>

maiburova.e@gmail.com

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2022.133.257330>

**DMITRIY SHOSTAKOVICH
IN WILLIAM TANNER VOLLMANN'S NOVEL "EUROPE CENTRAL"**

The relevance of the study. In the foreign reception of Dmitriy Shostakovich, its out-of-musical-professional discourse is important. Along with the play by David Pounell "Master Class", the novel by Julian Barnes "The Noise of Time" and others, the novel by the famous American writer William T. Vollmann (William T. Vollmann) "Europe Central" ("Europe nodal") is quite significant, it received the 2005 US National Book Award. The almost 800-page epic, which foreign critics compare with the epic of L. Tolstoy and call "War and Peace of the 20th century", covers the events of Russian and German history from 1914 till 1975, including the Holocaust, the era of great terror, Babi Yar. The panorama of the war between two totalitarian regimes is especially widespread.

Among the characters are mainly representatives of creative professions and military leaders: Hitler and Stalin, Paulus and Vlasov, Kete Kolwitz and Anna Akhmatova, Tukhachevsky and Roman Carmen, etc. The destinies of all characters are intertwined, their stories unfold in parallel or in interaction. But the real hero of the book is Dmitriy Shostakovich.

Main objective of the study is to acquaint with the work of William T. Vollmann and his novel "Europe Central", the analysis of which makes it possible to understand the peculiarities of perception of D. Shostakovich's music by the US intellectual elite.

The main results and conclusions of the study. William T. Vollmann refers to Shostakovich as a hero and admits his passion for his personality. Mainly adhering to the facts, he conjectures a lot and frankly invents. Heightened metaphor, phantasmagorism, extravagance of his descriptions are quite consistent with the style of postmodernism or absurdity. The author does not hide his liberties and in the afterword apologizes for the distortions in the book. The mythogenic situation created by Vollmann clearly echoes the well-known — including Russian — fictionalization by Dmitriy Shostakovich. And, thus, Vollmann's novel becomes another confirmation of Shostakovich's acquisition of the status of a "cultural hero of the era", because it is the mythogenic processes provoked by large-scale public reflection that are decisive in the formation of this sociocultural phenomenon.

Keywords: William T. Wallmann's novel "Europe Central", mythogenic situation, semantic space, cultural hero of the era.

UDK 78.072

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2022.133.257332>**GLIVINSKY V. V.****Glivinsky, Valery** — Senior Doctor of Musicology (New York, USA).ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-6402-0682>

val@glivinski.com

© Glivinsky V. V., 2022

RETHINKING IGOR STRAVINSKY HISTORICALLY AND THEORETICALLY — III

The article is a continuation of the author's reflections on the phenomenon of musical polymorphism (the beginning is in Vol. 124, 2019; the continuation is in Vol. 128, 2020). Stravinsky's use of the environment, space, motion, dissonance, and Janus morphemes is considered as his inheritance from a tradition dating back to the work of his great predecessors. The musical tableau *Sadko* by Rimsky-Korsakov, the introduction *Dawn on the Moscow River* to Mussorgsky's *Khovanshchina*, and Borodin's symphonic poem *In the Steppes of Central Asia* are a clear confirmation of this. In *Sadko* Rimsky-Korsakov reveals himself as the founder of musical polymorphism. The multi-element polymorphism of Mussorgsky's *Dawn on the Moscow River* forms the basis of the first tableau in Stravinsky's *Petrushka*. *In the Steppes of Central Asia* is an example of a multi-elemental, polymorphic structure, recreated outside an existing object: a native caravan crossing the desert, guarded by a Russian military detachment. Its stereophonic nature appears in the displacement of the textural elements to the rear and the foreground, their spatial compression or expansion, changes to the acoustic volume, sound coloration. Introductory violins octave unison in *In the Steppes of Central Asia* displays its hidden timbre-polyphonic nature. In the historical perspective, this compositional discovery by Borodin foreshadows a similar approach in Stravinsky's musical language. The timbral layering of the unison can be traced in *Dances of the Young Girls* from *The Rite of Spring*, *The Lullaby in the Storm* from *The Fairy's Kiss*. The rhythmic ostinato features of Rimsky-Korsakov's and Borodin's scores are developed by Stravinsky to the elaborated part of his musical language. The structures with more or less constant, exact repetitions are used in *The Rite of Spring*, *Three Tales for Children*, *Three Pieces for String Quartet*, *The Soldier's Tale*, *The Wedding*, *Symphony of Psalms*.

Keywords: oeuvre of Rimsky-Korsakov, Mussorgsky, Borodin, Stravinsky, *Sadko*, *Dawn on the Moscow River*, *In the Steppes of Central Asia*, *Petrushka*, *The Rite of Spring*, *Three Tales for Children*, *Three Pieces for String Quartet*, *The Soldier's Tale*, *The Wedding*, *The Fairy's Kiss*, *Symphony of Psalms*, polymorphism.

The artistic discoveries of Mussorgsky's *Dawn on the Moscow River* are clearly reflected in Stravinsky's *Petrushka*. Proof of that lies in not just the multi-element polymorphic beginning of the first tableau, but in the ways it develops. In shaping *Dawn*, Mussorgsky proceeds not from the principles of the established compositional patterns that were contemporary to him, but from features of natural phenomena (or more broadly, externally existing objects) reproduced by the music. In Stravinsky, *The Shrovetide Fair* is one such externally existing object. Its growing chaos is brought to life by means of textural condensation,

a gradual transformation of the musical fabric from multi-elemental and polymorphic into sonorous and coloristic. Playing the key, recurring role in this process is the sound coloristic pedal: the tremolo in the clarinets and horns (*the strolling crowd*), shaped into an overlay of two major seconds *d-e* and *a-g* (Example 1a).

Example 1

Stravinsky. Petrushka
a) First tableau, mm. 1–4

Vivace. M. M. ♩ = 138

Flauto I. *f*

3 Clarinetti in Si_b. *mp*

4 Corni in Fa. *mp*

4 Celli soli. *mf cant.*

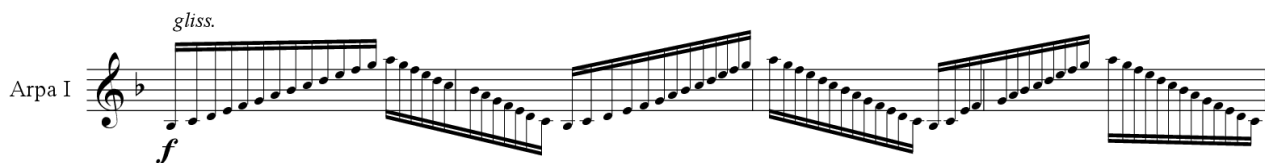
b) First tableau, reh. 2, mm. 1–3, piano

Piano *p*

c) First tableau, reh. 3, mm. 1–4, piano

Piano *f*

d) First tableau, reh. 3, mm. 1–4, harp I



In terms of its role in the development of European musical language in the 20th century, that pedal is comparable with the introductory bassoon solo of *The Rite of Spring*. The pedal's structural similarity with the ostinato element in the morph of the oceanic depths from the beginning section of Rimsky-Korsakov's *Sadko* is stunning! The polyphonic interweaving of the main three-pitched motif with its rhythmically reduced retrograde in *Sadko* is transformed, in *Petrushka*, into a counterpoint of a melodically ascending second and its inverse-retrograde variant situated a fifth higher. The simultaneous two-speed tremolo in eighths of the horns and sixteenths of the clarinets is at first perceived as a vibrating spot of sound, the background for other elements that are melodically more individualized. But as things progress, it transforms the music of the *strolling crowd* into a vital means for the dynamic development of the musical fabric. In Rimsky-Korsakov's *Sadko*, the ostinato element acts as a "load-bearing construction" of the introduction and emphasizes the boundaries of the form as the whole. In Stravinsky, in the beginning episode of the first tableau (five bars before reh. 1 to reh. 4), the music of the *strolling crowd* transforms from a background element into a textural layer, swallowing up other elements of the polymorphic musical fabric.

Stravinsky creates an effect of increasing chaos in the behavior of the *strolling crowd* by using varying repetitions and sonic expansion of the initial bi-secundal counterpoint. In the second to last measure of reh. 1, its sound content expands to six pitches, thanks to a third tremolo in sixteenths based on the ascending major second *b-c*. One variant addition to this three-layer tremolo is its own horizontal projection: the two-element melodic figure in the piano. In reh. 3 two new variants appear: a rhythmic enlargement of the two-element melodic figure starting at reh. 2 and the two-bar harp glissando, ascending and descending along the degrees of lydian B-other, also increase the textural density of the musical fabric, facilitating its sonoric-coloristic rebirth.

At reh. 3 and 4, out of the four previously heard morphic elements, only two remain – the multilayer tremolo pedal in seconds (the *strolling crowd*) and the *peasant male choir*, based on the volochebnaya song "*Dalalyn', dalalyn'*". To maintain the latter in its role as the active, audibly perceptible melodic relief, Stravinsky resorts to a transformation of genre. The role of the textural upper layer is played by the signaling line in the flutes piccolo and oboes. Its beginning (sharply syncopated bursts of repeats) is based on the repetitive part of the rhythmically reduced variant of "*Dalalyn', dalalyn'*". The measured, rhythmically accentuated "stamping" of the same melody in the low strings adds weight to the textural foundation. The counterpoint of the choral and signaling variants of the volochebnaya song frames the music of the *strolling crowd*, the hum of which is shaped as the simultaneous sounding of the bi-secundal tremolo and its three textural derivatives.

This triumphant picture of Stravinsky's polymorphic type of thinking must be enhanced with a few characteristic details. For instance, the ascending fourth a^2-d^3 is presented in the first appearance of the flute solo (*shouts of the merchants*) in nine rhythmic

variants¹. The counterpoint of the signaling and choral variants of the song “*Dalalyn’, dalalyn’*” at reh. 3 is shaped as a polymetric construction, where the 5/8 and 8/8 of the first is laid atop the 2/4 and 3/4 of the second. The periodically ascending figurative bursts, such as, for example, in measure 6 at reh. 1, are presented as a vertical superposition of several rhythmic variants from a horizontal projection, shaped by the pitches of the *strolling crowd* music. The pitch expansion inherent to these variants anticipates the transformation of the music of the *strolling crowd* from a bi- to triple-secundal sonoric-coloristic pedal. The extremely high energy of that fragment (5 measures before reh. 1 to reh. 4) is in large part conditioned by the ascending fourths, which in one form or another penetrate into all elements of the musical fabric.

The beginning of *Petrushka*, just as many other pages of Stravinsky’s oeuvre, raises the question of the inevitable limits to discovering his music through analysis. Can all Stravinsky’s polymorphic diversity actually be described and systematized? Is there not some similarity here with the paradox of analyzing, for instance, Mozart’s music? Centuries of accumulated experience in that area still does not provide us an intelligible answer to the question of what, exactly, the secret is to the directly audible beauty in the great Viennese composer’s works. We observe something similar in Stravinsky’s music, as well. Its thrilling profundity, its power to subjugate, are based on the sense of newness arising at each listening. The inexhaustible polymorphic diversity of the Russian master’s music is reminiscent of the inexhaustible polymorphic diversity of the world around us. After all, waking up every morning, we find that the world around us has both changed and not changed. One has a similar impression listening, one more time, to the works of Stravinsky. Despite their relative fame, they nevertheless surprise and inspire us, each time, with how fresh and new they sound.

Given that laid out above, attempts to keep the study of Stravinsky’s musical language within the boundaries of any sort of pitch-based system or any set of stereotypical, repetitive compositional approaches would be counterproductive. One extremely important factor, playing a key role in the proper perception and understanding of Stravinsky’s musical imagery, is the correct sonic “settings.” By that I mean the sum total of linguistic, generic, stylistic, and sonic ideas saved in the memory of any musician or music lover. While in the case of a music lover these are all optional, for professional musicians and for musicologists and analysts, especially, the correct sonic “settings” are mandatory. The most important elements of these “settings” include a more or less adequate familiarity with the genre-related particularities of Russian folklore and a sufficiently complete understanding of the achievements of Russian professional musical culture in the 19th to early 20th century. The absence of any of these elements in the musical thesaurus of anyone analyzing Stravinsky’s music leads to irritating misunderstandings of various sizes: from incorrect characterizations of a specific fragment of text to the choice of a faulty overall aesthetic position. An example of the first is a fragment from the recent article by one of the most prominent English-language scholars of Stravinsky’s work, Stephen Walsh, and an example of the second is the already mentioned study by Italian musicologist Angelo Cantoni².

¹ Vsevolod Zaderatsky was the first to pay it attention (see: Задерацкий В. В. Полифоническое мышление И. Стравинского. Москва : Композитор, 2007. С. 26).

² In Cantoni’s case (see: Cantoni A. The Language of Stravinsky. Hildesheim ; Zürich ; New York : Georg Olms Verlag, 2014. 500 p.), we have the mistaken Second Viennese School centric view of 20th-century musical culture in assessing the work of the Russian master (for more, see: Гливинський В. В. Переосмислюючи Ігоря Стравінського історично і теоретично // Науковий вісник Національної музичної академії

Two interrelated conceptual miscalculations are characteristic of the analytical methodologies currently applied (mostly in English-language musicology) to Stravinsky's music. The first is based on an arbitrary selection of some fragment of the text and the search for constructive analogues to it in other texts. In the second, a profoundly "visual-centric", non-contextual, non-intonational analysis of the structure of a selected fragment leads to no significant conclusions about its role in the artistic work as a whole. A recent article by yet another well-known English-language Stravinsky scholar, Joseph Straus¹, is a clear example of this sort of analytical technique. In the initial, multi-element polymorph of *Petrushka*, the author singles out the tremolo in the clarinets and horns (*the strolling crowd*) – tetrachord sc [0257] (*d-e-g-a*) – as the characteristic set of pitches in a Stravinsky's harmony, and the unison of the four solo cellos in the upper register (*folk musician playing*) – tetrachord sc[0235] (*h-cis-d-e*) – as the typical pitch foundation of the composer's melody. Together, they form a structure of two fifths: *d-a/e-h* – Model 2 of a "fundamentally bi-quintal structure" in the music of the Russian master². Straus identifies a total of six such models in Stravinsky. They differ from one another in terms of the interval that separates the quintal components. For example, in Model 2, that interval turns out to be a major second, in Model 3 it is a minor third, etc., up to and including a tritone. The varying components of these models are the PC, fifths, harmonic axis, harmonic fill (027/057, 0247, 0257), harmonic fill (triads), fourths, melodic fill (primary spans) 0135/0235/0245, melodic fill (secondary spans), and scales that form them (see table on page 4).

Straus's analytical approach, which claims to cover everything, has its conceptual limits. When projected on a specific artistic text, as is evident from taking the beginning of *Petrushka* as an example, it is incapable of describing the special intonational, generic and stylistic features of the text or of revealing the dynamic forces which shape it. Furthermore, Straus often ignores elements of the musical fabric that do not fit the analytical method he proposes. In the beginning of *Petrushka*, that extra element is the flute solo (*shouts of the merchants*), based on the same pitch model as the tremolo in the clarinets and horns (*the strolling crowd*). It is difficult to say what is most important and what is secondary here. The relationship of the two morphic elements can be seen both as a melodic line with accompaniment and as harmony interwoven with the melodic figure. Many of Stravinsky's sound constructions are characterized by a similar ambiguity, the kind found in the **Janus** morpheme. This immediately puts in doubt one of Straus's initial theses about the tetrachord sc[0257] (*d-e-g-a*) belonging exclusively to the harmonic thinking of the Russian master. The American scholar mentions that he is making no comment on a vital aspect of the flute solo: the modulation in the tetrachord sc[0257] (*a-h-d-e*) in measures 4–6 of reh. 1. The appearance of the third *a–e* fifth further cripples the bi-quintal basis for Straus's theoretical observations³.

України імені П. І. Чайковського. Київ, 2019. Вип. 124. С. 134–135). In Walsh, what triggers doubt is the description of the initial bassoon solo in *The Rite of Spring* as "an unmetered piece of 'drawn-out' folk-song" (Walsh S. Dionysos Monometrikos // *The Rite of Spring* at 100. Indiana University Press, 2017. P. 404). In reality, it is an instrumental tune (Гливинський В. В. Переосмислюючи Ігоря Стравінського історично і теоретично. С. 138–139).

¹ Straus J. Harmony and Voice Leading in the Music of Stravinsky // *Music Theory Spectrum*. 2014. Vol. 36. No. 1. P. 1–33.

² Straus J. Harmony and Voice Leading in the Music of Stravinsky. P. 1–2.

³ Aside from everything listed above, the musical example on page 2 contains an obvious error: an extra (fourth) repetition of the main melodic element in *folk musician playing*.

If we look at what happens in the first 13 bars of *Petrushka* from a different angle, the internal logic to how the musical fabric develops is made significantly clearer. We can define this other angle as *zonal-harmonic*. It comes down essentially to the gradual accumulation, in the musical fabric, of pitches from a different functional-harmonic area. The pitch content of the beginning bars, the pedal fifth *d–a* of the *strolling crowd*, hints that the tonality of the first tableau of *Petrushka* is D-minor (even despite the fact that its mediant *f* first flashes in during a descending passage in the second violins starting the last measure of reh. 1, which is to say 12 bars later). The pitch content of the *folk musician playing*, layered over the bi-secundal pedal of the *strolling crowd*, brings a polyfunctional subtext to the ballet's musical fabric. Thanks to the tetrachord *h-cis-d-e* we can hear the fully discernible movement toward the harmonic dominant in D-minor. Reinforcing this trend is the tetrachord *a-h-d-e* in the solo flute in measures 4–6 after reh. 1. We should stress that the characteristic feature of the zonal-harmonic development, the feature that gives it flexibility, is the incomplete pitch presentation of one or another harmonic function in the zone of its development. In the historic retrospective, that principle acts as a continuation and development of functionally ambiguous moments in Rimsky-Korsakov's tonal-harmonic thinking from the musical tableau *Sadko*.

The zone of the harmonic dominant in D-minor, noted in measures 1–5 after reh. 1, gets replaced by the subdominant zone. With a polyrhythmic figurative burst and a new secundal pedal, *b-c* (hinting at the VI degree!), Stravinsky introduces a new morphic element: the doubled-in-thirds unison of the bassoons, cellos and double basses (*peasant male choir*). The obvious dorian G-minor of that element against the background of the polyfunctional pedal (I, V, and VI degrees) in the music of the *strolling crowd* finishes the expository phase for the multi-elemental material of *Petrushka*. There's no need to point out here how far the actual process of creating this musical fabric departs outside the bounds of Straus's bi-quintal theoretical scheme. The mirror-image functional-harmonic logic (T – D – S instead of T – S – D) brings the beginning of *Petrushka* closer to the beginning of the middle section of the romance *Spring (The Cloister)*. In the repeated appearance of the beginning material (from measure 4 at reh. 2) the T and D spheres become structurally condensed. In contrast, the S sphere grows into a self-sufficient section, where the musical fabric transforms from polymorphic to sonoric-coloristic. If we turn to cinematographic approaches of conveying events, we can imagine the movement of the camera, zooming out to a panorama and blurring individual details. The sudden wide shot (beginning of reh. 5) takes in the *Drunken Revelers*.

The music of the *Drunken Revelers* is yet another morph of the morpheme based in the song “*Dalalyn', dalalyn'*”. One of its characteristic features is the dense monorhythmic chordal texture in which we can trace a successive connection with Rimsky-Korsakov's piano harmonization of the *volochebnaya* song. Of special interest, in the harmonic aspect, is the concluding phase in the development of the folk melody, where the root *g* is surrounded by *f* and *a*, which indicates the possible harmonization of the folklore sample in natural G-minor. But Rimsky-Korsakov harmonizes the tune in the dorian G-minor! The major subdominant, its potential role as the dominant of F-major, its resolution at D-minor as an imitation of the interrupted cadence, carries into the sound of “*Dalalyn', dalalyn'*” individual features that reinforce its national identity.

The specific subdominant majorness of the dorian G-minor is clearly audible in Stravinsky, as well. The chordal parallelism in the piano part, noted at points in Rimsky-Korsakov's adaption, in *Petrushka* expands into a sequence of complex multipart textural

verticals. One typical Stravinsky's feature is the rotational three-pitch melodic motif *f–e–d* in the first and second trumpets. Its minor-second friction with the other elements of the multipart chordal texture creates the morpheme of **dissonance**, which is so characteristic for Stravinsky. The repetition of the music of the *Drunken Revelers* at reh. 6 is marked by modulation from the dorian to natural G-minor. This modulation is shaped as a canon in fourths of two variants of the song “*Dalalyn', dalalyn'*”. The proposta (from *g*) in the harp, horns and oboes is a doubled-in-thirds, rhythmically even variant of the folk tune. Stravinsky brings the risposta (from *c*) that starts two bars later in the strings, clarinets and flutes as close as possible to the rhythmic structure of the folklore original.

In the first tableau of *Petrushka* (before *The Magic Trick*), the simultaneous sounding of the *shouts of the merchants* and the *strolling crowd* acts as a kind of leittheme. Its relationship to other textural layers brings stereophonicity to the musical fabric. We have a similar, striking example of polymorphic stereophonic fabric from 19th-century Russian music in Borodin's symphonic poem *In the Steppes of Central Asia*.

Any examination of the sound material in music tends toward two poles: the sensually concrete and the abstractly logical. For the first, the key concept is *texture*. For the second, it is *sklad* (the transliteration of Russian word *склад*)¹. Tatiana Bershadskaia has provided a detailed examination of the concept of *sklad* in the St. Petersburg school of music theory. Defining *sklad* as “the structural logic of a musical fabric,” she identifies three main types of it in the history of European music from the middle ages to the 20th century: monodic, polyphonic, and harmonic. Their structural elements are, respectively, “pitch, the summation of pitches as the coordination of thematically differentiated units, and the summation of pitches as a holistic unit (chord)”². Bershadskaia uses the term *polystraty* (*poliplastovost'*) to describe fragments of musical works in which “the musical fabric is layered at different levels which are heard simultaneously but on different planes”³. Yet in musical practice, we find complex cases in which the textural components have figurative-semantic and acoustic independence, transcending the boundaries of polystraty. For instance, in an article about electronic music, Igor Krasilnikov announces one additional textural *sklad*: stereophonic, in which “the spatial and coloristic environment in which the musical fabric develops, formed by electro-acoustic means, has substantial meaning in the construction of the musical whole”⁴. The echo effect, reverberations, the displacement of the sources of sounds to the rear and the foreground, their spatial compression or expansion, changes to the acoustic volume, sound coloration — the author of the article classifies all these as stereophonic phenomena. Some of them, it should be noted, have a lengthy history in European musical culture. One of the brightest examples of an artistic presentation of stereophonics is Borodin's symphonic poem *In the Steppes of Central Asia*. The work

¹ I was not able to find corresponding term in English music theory.

² Бершадская Т. С., Титова Е. В. Звуковысотная система музыки. Словарь ключевых терминов / Санкт-Петербург. политехн. ун-т. Санкт-Петербург, 2012. С. 104–105). Taking Bershadskaia's idea further, Nina Afonina defines *sklad* as “the type of interaction between textural components that is typical of the era and/or musical genre”. As the structural elements of monodic, polyphonic, and harmonic *sklads*, Afonina lists, respectively, “a pitch in a linear sequence of pitches, the summation of melodic lines, and chords and their sequences” (see: Афонина Н. Ю. Сольфеджио. Гармония. Материалы комплексного курса. Санкт-Петербург ; Саратов : Амирит, 2020. С. 34).

³ Бершадская Т. С., Титова Е. В. Звуковысотная система музыки. С. 91–92.

⁴ Красильников И. М. Стерефонический склад фактуры как сущностное свойство электронной музыки // Музыковедение. 2011. № 7. С. 3.

relies on the effect of “two musics” sounding at once, on the interaction of two contrasting sets of materials in the musical space: Russian and Eastern¹.

From the point of view of morphological analysis, *In the Steppes of Central Asia* is an example of a stereophonic, multi-elemental, polymorphic structure, recreated outside an existing object: a native caravan crossing the desert, guarded by a Russian military detachment². In the symphonic poem, the morpheme of the **environment** is realized in four elements: two instrumental types (the desert, the caravan) and two vocal types (Russian, Eastern). Thanks to their interaction, the stereophonic polymorph in *In the Steppes of Central Asia* is enriched by features of the morphemes of **space** and **movement**.

The Borodin’s masterpiece begins with the desert element, an unusually high octave flageolet pedal e^3-e^4 , in two solo violins. The textural doubling there (played by two pairs of solo violins) serves as a background for the Russian element, a melodious tune with features of lyrical and soldier’s songs³. Borodin crafted the spatial morph of the Russian detachment, now visible, now disappearing over the horizon, with unrivaled compositional mastery. The octave pedal in the violin groups plays the role of the pitched-based axis of this morph, uniting on a common pitch the emergence of the Russian tune, in A-major by the first clarinet and in C-major by the second horn. Something unbelievable happens: the timbre-stressed harmonic distance between A-major and C-major is perceived as spatial distance between locations of an external object. Essentially, Borodin interprets the harmonic functionality *stereophonically*, using it to recreate frontal movement of sets of sounds. Do we need to explain how far ahead of its time this great Russian composer’s musical thinking was?

It is no less striking that the start of the violin octave unison in *In the Steppes of Central Asia* immediately displays its hidden timbre-polyphonic nature (thanks to the layered pedals in the flutes and oboe). In the historical perspective, this compositional discovery by Borodin foreshadows a similar approach in Stravinsky’s musical language. The timbrical layering of the unison can be classified as an expressive resource based, Zaderatsky believes, on the uncovering of its (the unison’s) polyphonic subtext⁴. In Stravinsky, the hidden timbrical polyphony is displayed in various textural elements. One vivid example of timbrical layering in an ostinato-repeating, complex, multitertial chord is the start of *Dances of the Young Girls* from *The Rite of Spring*.

The eight measures of reh. 13 in Stravinsky’s ballet belong to the composer’s long list of passages that revealed new horizons for musical expressiveness (Example 2). It has

¹ Some characteristics of *In the Steppes of Central Asia* are provided in Arnold Sokhor’s book (see: Сохор А. Н. Александр Порфирьевич Бородин. Жизнь, деятельность, музыкальное творчество. Москва ; Ленинград : Музыка, 1965. С. 556–562).

² Program notes for *In the Steppes of Central Asia* read as follows: “In the monotonous, sandy steppes of Central Asia, a peaceful Russian song, foreign to that land, rings out for the first time. We hear the approaching tramp of horses and camels, and the plaintive sounds of an Eastern tune. A native caravan guarded by Russian soldiers crosses the boundless steppe. It completes its long journey trustingly and without fear under the protection of Russian military might. The caravan moves further and further away. The peaceful melodies of the Russians and the natives merge into a single common harmony, whose echoes long resound over the steppe before eventually dying away in the distance” (quoted in: Сохор А. Н. Александр Порфирьевич Бородин. С. 556).

³ The creation process and the intonational sources of the Russian melody are described by A. Sokhor (see: Сохор А. Н. Александр Порфирьевич Бородин. С. 558–559).

⁴ Задерацкий В. В. Полифоническое мышление И. Стравинского. С. 78.

become axiomatic to believe that rhythm plays a dominant role in this fragment. Its sonic two-dimensionality consists of the combination of regular (ostinato) repetition and irregular dynamic accents. In terms of pitch, the chord at reh. 13 is based on the vertical unification of two tertial structures in a semitone relationship. The Fes-major triad and the first inversion of the minor-major seventh from *es*, layered atop one another, form a diatonic cluster consisting of degrees from the harmonic As-minor. The conflicting third-ness and second-ness emphasize an internal fissure, the hidden polyphonicity of the aggregate harmonic vertical. Timbrical layering comes to the final flourish when the horns double the accented ostinato beats in the strings.

Example 2

Stravinsky. Dances of The Young Girls from The Rite of Spring (reh. 13)

13 Tempo giusto $\text{♩} = 50$
 I, II, III, IV (I, II senza sord.)
 V, VI, VII, VIII
 Cor. *sf sempre*
 V-ni II arco (non div.) *f* (non div.) *sempre stacc.* *sempre simile*
 V-le tutti *f* arco (non div.) *sempre stacc.* *sempre simile*
 V-c tutti *f* arco (non div.) *sempre stacc.* *sempre simile*
 C-b. tutti *f* arco (non div.) *sempre stacc.* *sempre simile*

The total artistic effect is difficult to describe in words. Nevertheless, I will note the impression it gives of massive strength, potentially explosive energy, inexorable forward motion, and keen kinetic expressiveness. The ostinato-repeating chord overcomes its acoustic one-dimensionality thanks to an interval-structured, rhythmic-dynamic, timbrical two-dimensionality that takes shape in the process of repetition. From the morphological point of view, the beginning of *Dances of the Young Girls* is a most intriguing example of the **Janus** morpheme.

The timbrical polyphonicity of the unison is discernible in the oboe solo of *The Lullaby in the Storm*, from *The Fairy's Kiss*. Stravinsky unfolds the Tchaikovsky-style melody — a lyrical declamation, with emotional turbulence, punctuated by syncopation — in his own variational melodic style. The intense linear development (never going outside a fifth) in the initial four and a half bars can be likened to solo singing. The tessitura jump in the second half of the fifth bar, as well as the octave doubling of the oboe melody by the English horn and flute at the end of reh. 2, resemble choral entries (Example 3).

Stravinsky. The Lullaby in the Storm from The Fairy's Kiss (reh. 2)

2 Pochissimo più mosso $\text{♩} = 80$

The timbrical layering is Stravinsky's way of making someone else's musical material his own. For example, in the initial two bars of the first variation from *Canonic Variations on "Vom Himmel hoch da komm' ich her"*, the upper voice of the Bach organ original is performed by the oboe and two flutes. At first, the oboe is timbrically polyphonicized in an octave doubling by the flutes. Then the instruments change places. The harp takes part in the timbrical layering of both the upper and middle original voices, carried out by the bassoons. The timbrically layered unison, and the melodic line unfolding in turns by various instruments (Schoenberg's idea of *Klangfarbenmelodie*), are evidence of the high concentration of tools for music expression characteristic of late Stravinsky.

The morph of **space** in the initial 27 bars of *In the Steppes of Central Asia* is the morpheme of the **environment's** first phase of deployment. At the foundation of the second (intermediate) phase is the morph of **movement**. Borodin shapes it as counterpoint, formed by layering the violin octave pedal e^3-e^4 (the desert element) over the rhythmic ostinato in the violas and cellos (the caravan element). Both elements are transformed in the process of development. The desert element is timbrically layered by the octave pedal in the horns and periodically repeating e^2 in the oboe. Its harmonic complexity is caused by layering on the pedal fifth $a-e$ in the flutes and clarinets. The caravan element, after moving by degrees of the chromatic scale, transforms at the end of the second phase into the bourdon fifth $A-e$ in the violas and cellos. In the morpheme of the **environment's** third phase of deployment, that fifth becomes the ostinato accompaniment to new material: the ornamental melody in the English horn (the Eastern element), in which "certain symbols characteristic of the music of several Oriental peoples are certainly seized upon"¹. Borodin lays out the Eastern tune in three strophes over a strictly ostinato foundation of violas and cellos.

Structures with more or less constant, exact repetitions are used in many of Stravinsky's works. For instance, the idea of the strict ostinato is most consistently carried out — practically for the whole length of the form — in the first piece from *Three Pieces for String Quartet*, and in the song *Tilim-bom* from *Three Tales for Children*. The unvarying repetition of the first piece from *Three Pieces for String Quartet* is presented in the form of a three-measure structure in the cello. There is a paradox to this textural element, consisting of its own internal variation. The breakdown in the frequency of repetition in the first three-tone

¹ Сохор А. Н. Александр Порфирьевич Бородин. С. 559.

motif with the minor-ninth doubling of the second tone, on the third beat of the first bar, defers the understanding of the textural element as strictly ostinato, at least until its third appearance. Together with the pedal note in the viola, the exact repetition of the cello forms something akin to the upside-down bourdon fifth in *In the Steppes of Central Asia*, in which the pedal note is higher than the rhythmically active part. Furthermore, the consonant quintile foundation of Borodin's bourdon is transformed by Stravinsky into an acutely dissonant clustered sound structure as an excerpt from the chromatic scale: *es–d–des–c*.

In the charming vocal miniature *Tilim-bom* from *Three Tales for Children*, the strictly ostinato element *g–c'–f–g'* in the piano part is laid on the foundation of a morph playing out the morpheme of the **event**, the extinguishing of the fire in the goats' house. Repetitions of that element personify quickly flowing time, and also depict (thanks to the distribution of pitches in the wide register) the hustle and bustle of everyone who wants to take part in the event.

Stravinsky first used an exactly repeated sound construction, personifying a real temporal process, in *Dances of the Young Girls* from *The Rite of Spring*. In that music, the morph of the **event** consists of two ostinato elements: a four-pitch motif *des'–b–es'–b* and a chord formed by layering a Fes-major triad and the first inversion of the minor-major seventh from *es*. The elements are genetically connected, so that in terms of pitch, the first is a part of the second. But their roles in the imagery and meaning of the whole are different. The four-pitch motif, imitating the ticking of clockworks, is set running by the end of the *Introduction*. Following that, *Dances of the Young Girls* begins with the second element, in which its origin, based on movement and dance, is dominant.

In the first phase of the form's deployment in *Dances of the Young Girls* (reh. 13–24), the elements take turns, layering atop one another, generating new situational counterpoints that precisely repeat (see, for example, the double basses, cellos and violas lines at reh. 16, 17). Foreshadowing the appearance of the dance melody in the horn at reh. 25, they merge into an ostinato pulsing background layer in the strings. In the second phase, the ticking element is passed from instrument to instrument, sometimes fading into the depths of the orchestral sound and sometimes emerging to the foreground, especially when it is played by the horns, trombones or tuba.

Overall, the music in *Dances of the Young Girls* can serve as something of a standard for Stravinsky's strictly ostinato technique. We find it reproduced in later works by the Russian master. For example, the exact "marching" repetition of the double bass (personification of the cheerful gait of the traveling hero) is used in most of *The Soldier's March* from *The Soldier's Tale*. The ticking element in *Dances of the Young Girls* is reproduced in the exposition and reprise of *Airs by a Stream* (*The Soldier's Tale*), and in the musical fabric of the first and third parts of *Symphony of Psalms*. The final scene in *The Departure of the Bride* from *The Wedding* is worth extra attention. The ritual weeping by the mothers of the bride and groom (reh. 82–86) is one of many instances in which the vocal and instrumental components of the score are united not by contrast, but by similarity. Stravinsky creates the dense emotional atmosphere of the final farewell on the basis of a polymorphic interpretation of the plaintive minor second. The lamenting parts for women's voices, intoning the minor second *a'–b'* in an improvisational manner, are supported by the strictly ticking ostinato in the first and third pianos. The layering of the minor ninth on the minor second allows the composer to achieve register-based layering in the musical fabric even within the monotimbre of the two pianos (Example 4).

Stravinsky. *The Departure of the Bride* from *The Wedding* (reh. 82, mm. 1–4, pianos)

I will note that the semantics of the ticking clock is something Stravinsky has in common with his New Viennese contemporaries. In several pieces chronologically proximate to *The Rite of Spring* — *Five Pieces for Orchestra*, op. 16 (1909) by Schoenberg, *Six Pieces for Orchestra*, op. 6 (1909) and *Five Pieces for Orchestra*, op. 10 (1911–1913) by Webern — a ticking clock plays a role that highlights the contrast in the musical fabric as a whole. In the first three pieces of Schoenberg's cycle, it is a short departure to reality from the closed subjective space of the main musical image. In the concluding section of the first piece, *Premonitions*, the ticking of the clock is formulated as a multilayered minor-second duplet ostinato in the woodwinds and brass, layered over the main thematic element, a triplet ostinato motif in the harp. The slower tempo written into the score, and the obvious textural-acoustic prevalence of the duplet layer over the triplet layer, is interpreted as a departure from deep reflection, as the restoration, for a moment, of contact with the external world (see mm. 4–10 after reh. 14). In the second piece, *The Past*, the ticking of the clock is presented in the form of a tertial-quintal ostinato in the flutes, woven into the musical fabric in the pre-reprise section of the form as a whole (reh. 10). In the third piece, *Summer Morning By a Lake: Chord-Colors*, the external world calls attention to itself with the major-secundal ticking of the woodwinds, harp and celesta, emerging in the background of the coloristic sound pedal in the strings (mm. 1–2 after reh. 5).

Compared to Schoenberg, the ticking clock in the third and fifth pieces of *Six Pieces for Orchestra*, op. 6 by Webern, is more laconic, graphically sharper, structurally disarticulated and well-ordered. In measures 5 and 6 of the third piece, the ticking unison lines in the flute, muted horn and glockenspiel, formed by a sequence of melodic thirds, display features of reflectional symmetry in their structure. The ticking of the clock in measures 19 and 20 of the fifth piece present a clustered type of multilayered textural imagery, created by the layering of ostinato lines in the trumpets, celesta and harp. In the last six bars of the sixth piece of Webern's cycle, we have the ticking of the clock (the ostinato figure in the harp) conjoined with its chimes (the measured pulsing of the celesta and the sounds of the untempered bell). In *Five Pieces for Orchestra*, op. 10, the ticking of the clock is used only in the third piece. The repeated fourth in the harp and pulsing tones in the celesta which personify it provide counterpoint to the expository and reprise appearance of the work's main melodic line (mm. 1–3, 8–10).

Returning to Borodin, we should note that the A-minor improvisational, lacelike descending melody of the Eastern tune, in its last strophes (mm. 44–72), is harmonized by a chain of thirds in the clarinets. Combined with the melodic pillar tones, the links in that chain form an exquisite harmonic sequence of triads based on the primary and secondary

degrees of A-minor. These triads are connected by diminished seventh chords. In this fragment, Borodin's score sounds reminiscent of the colorful harmonic "wanderings" of chordal pairs in the pedal element from the morph of the ocean depths in Rimsky-Korsakov's musical tableau *Sadko*¹. In the middle section of the form, the Eastern melody is transposed to F-major and is radically diatonicized: the clarinets accompany it exclusively with the degrees of an F-major triad. We will also note the change in the pedal layer. The violin octave union e^3-e^4 is displaced one fifth lower. In the concluding, fourth phase of the deployment of the morpheme of the **environment** in *In the Steppes of Central Asia*, Borodin resorts to a repetition of the second phase, based on the caravan element.

Asafiyev's famous definition of the form of the *Introduction* to Stravinsky's *The Rite of Spring* as "the growth process of the musical fabric"² can just as reasonably be applied to the polymorph of the **environment** in *In the Steppes of Central Asia*. Here, the Russian tune is highlighted by the violin octave pedal e^3-e^4 . The pedal fifth $a-e$ layered on top of it diatonicizes the caravan element, facilitating its transformation into the bourdon fifth $A-e$. The chromaticism of most of the caravan's movement grows in the minor-second downward slippage of the thirds accompanying the Eastern tune. In Borodin, the interaction between elements of the "growing" musical fabric, which replaces the normative thematic development so characteristic of classical and romantic music, is striking for its originality and genuine novelty. Such an implementation of the idea of growth anticipates, with genius, the fundamental traits of musical thinking in the subsequent century!

BIBLIOGRAPHY

1. Асафьев Б. В. Книга о Стравинском. Ленинград : Музыка, 1977. 279 с.
2. Афонина Н. Ю. Сольфеджио. Гармония. Материалы комплексного курса. Санкт-Петербург ; Саратов : Амирит, 2020. 98 с.
3. Бершадская Т. С., Титова Е. В. Звуковысотная система музыки. Словарь ключевых терминов / Санкт-Петербург. политехн. ун-т Петра Великого. Санкт-Петербург, 2012. 141 с.
4. Гливинський В. В. Переосмислюючи Ігоря Стравінського історично і теоретично // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ, 2019. Вип. 124. С. 133–148.
5. Гливинський В. В. Переосмислюючи Ігоря Стравінського історично і теоретично — II // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ, 2020. Вип. 128. С. 142–160.
6. Задерацкий В. В. Полифоническое мышление И. Стравинского. Москва : Композитор, 2007. 277 с.
7. Красильников И. М. Стерефонический склад фактуры как сущностное свойство электронной музыки // Музыковедение. 2011. № 7. С. 2–5.
8. Сохор А. Н. Александр Порфирьевич Бородин. Жизнь, деятельность, музыкальное творчество. Москва ; Ленинград : Музыка, 1965. 822 с.
9. Cantoni A. The Language of Stravinsky. Hildesheim ; Zürich ; New York : Georg Olms Verlag, 2014. 500 p.

¹ Гливинський В. В. Переосмислюючи Ігоря Стравінського історично і теоретично — II // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ, 2020. Вип. 128. С. 149.

² Асафьев Б. В. Книга о Стравинском. Ленинград : Музыка, 1977. С. 44.

10. Straus J. Harmony and Voice Leading in the Music of Stravinsky // *Music Theory Spectrum*. 2014. Vol. 36. No. 1. P. 1–33.
11. Walsh S. Dionysos Monometrikos // *The Rite of Spring at 100*. Indiana University Press, 2017. P. 402–416.

REFERENCES

1. Asafiyev, B. (1977). *Book on Stravinsky [Kniga o Stravinskoy]*. Leningrad: Muzyka, 279 p. [in Russian].
2. Afonina, N. (2020). *Solfège. Harmony. Materials for a complex course [Sol'fedzhio. Garmonii. Materialy kompleksnogo kursa]*. Saint Petersburg, Saratov: Amirit, 98 p. [in Russian].
3. Bershadskaya, T. and Titova, E. (2012). *The pitch system in music. A glossary of key terms [Zvukovysotnaia sistema muzyki. Slovar' kliuchevykh terminov]*. Peter the Great Saint Petersburg Polytechnic University. Saint Petersburg, 141 p. [in Russian].
4. Glivinsky, V. (2019). Rethinking Stravinsky historically and theoretically [Pereosmysliuuchy Ihoria Stravinskoho istorychno i teoretychno]. In: *Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*. Vol. 124. Kyiv, pp. 133–148 [in English].
5. Glivinsky, V. (2020). Rethinking Igor Stravinsky historically and theoretically — II [Pereosmysliuuchy Ihoria Stravinskoho istorychno i teoretychno — II]. In: *Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine [Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho]*. Vol. 128. Kyiv, pp. 142–160 [in English].
6. Zaderatsky, V. (2007). *Polyphonic thinking of I. Stravinsky [Polifonicheskoe myshlenie I. Stravinskogo]*. Moscow: Kompozitor, 277 p. [in Russian].
7. Krasil'nikov, I. (2011). Stereophonic texture as an essential characteristic of electronic music [Stereofonicheskii sklad faktury kak sushchnostnoe svoistvo elektronnoi muzyki]. In: *Muzykovedenie*, No. 7, pp. 2–5 [in Russian].
8. Sokhor, A. (1965). *Aleksandr Porfiryevich Borodin. Life, activity, musical work [Aleksandr Porfirievich Borodin. Zhizn', deiatel'nost', muzykal'noe tvorchestvo]*. Moscow, Leningrad: Muzyka, 822 p. [in Russian].
9. Cantoni, A. (2014). *The Language of Stravinsky*. Hildesheim, Zürich, New York: Georg Olms Verlag, 500 p. [in English].
10. Straus, J. (2014). Harmony and Voice Leading in the Music of Stravinsky. In: *Music Theory Spectrum*, Vol. 36. No. 1, pp. 1–33 [in English].
11. Walsh, S. (2017). Dionysos Monometrikos. In: *The Rite of Spring at 100*. Indiana University Press, pp. 402–416 [in English].

ГЛИВИНСЬКИЙ В. В.

Гливинський Валерій Вікторович — доктор мистецтвознавства, музикознавець, незалежний дослідник (Нью-Йорк, США).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-6402-0682>
val@glivinski.com

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2022.133.257332>

ПЕРЕОСМИСЛЮЮЧИ ІГОРЯ СТРАВІНСЬКОГО ІСТОРИЧНО І ТЕОРЕТИЧНО — III

Актуальність теми статті зумовлена необхідністю виявити подібності в поліморфному музичному мисленні Миколи Римського-Корсакова, Модеста Мусоргського, Олександра Бородіна та Ігоря Стравінського.

Мета статті — охарактеризувати поліморфні особливості мови М. Римського-Корсакова, М. Мусоргського, О. Бородіна, що становлять основу творчих звершень І. Стравінського, ключової постаті в музичній культурі ХХ століття.

Методологія дослідження передбачає новий, морфологічний тип аналізу, що ґрунтується на категоріальній парі «морфема — морф», запозиченій з лінгвістичної морфології. Для розгляду музичних фрагментів залучено й елементи цілісного і стильового аналітичних типів.

Результати і висновки дослідження. Морфологічний аналіз творів М. Римського-Корсакова, М. Мусоргського, О. Бородіна й І. Стравінського надав змогу виявити певний набір інваріантних звукових конструкцій (морфем), іманентна концептуальність яких безпосередньо пов'язана з асоціативно-образними можливостями слухацького сприйняття. *Морфема середовища* спирається на взаємодію двох чи більше звукових послідовностей, нескоординованих щодо часу вступу. Конструкція *морфем руху* поєднує ритмічно регулярну й нерегулярну горизонталі. Педальний фон і мелодичний рельєф утворюють *морфему простору*. Між елементами *морфем дисонансу* наявні малосекундове, тритонове, або великосептимове тертя. *Морфема Януса* виявляє властивості текучості, мінливості, неоднозначності. *Морф* — це морфема як у вигляді співзвуччя, так і у формі більше-менше розгорнутої побудови. Морфема і морф співвідносяться як інваріант і варіант. Морфем середовища, руху, простору, дисонансу, Януса втілені в текстах конкретних творів як морфи, взаємодіють, надаючи музичній тканині особливої якості поліморфності. Поліморфізм, як новий тип музичного мислення, сформований у творчості М. Римського-Корсакова, М. Мусоргського й О. Бородіна, повною мірою розкриває свої потенційні можливості у І. Стравінського.

Ключові слова: творчість М. Римського-Корсакова, М. Мусоргського, О. Бородіна, І. Стравінського, «Садко», «Світанок на Москва-ріці», «В степах Середньої Азії», «Петрушка», «Весна священна», «Три казки для дітей», Три п'єси для струнного квартету, «Історія солдата», «Весіллячко», «Поцілунок феї», Симфонія псалмів, поліморфізм.

УДК 782.1:78.071.1(477)Скорик

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2022.133.257336>

ДЕРЕВ'ЯНЧЕНКО О. О.

Дерев'янченко Олена Олександрівна — кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри історії української музики та музичної фольклористики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (Київ, Україна).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-9498-5004>

ederevyanchenko2015@gmail.com

© Дерев'янченко О. О., 2022

ФІЛОСОФСЬКО-ТРАГЕДІЙНА СКЛАДОВА ХУДОЖНЬОЇ КОНЦЕПЦІЇ ОПЕРИ «МОЙСЕЙ» МИРОСЛАВА СКОРИКА

Висвітлено багатоаспектність художньої концепції опери «Мойсей» Мирослава Скорика, семантичні виміри якої визначені в однойменній поемі Івана Франка і розвинені у студіях провідних українських літературознавців (Д. Донцова, О. Забужко, Д. Павличка, Ю. Шереха) і мистецтвознавців (Л. Кияновської, О. Берегової та ін.). Розкрито особливості втілення в музиці М. Скорика філософсько-трагедійної складової задуму Івана Франка, яку акцентує поет у формулюванні основної теми поеми, проте у наукових працях вона залишається в тіні суспільно-політичної проблематики. Виявлено ознаки трагедійності на жанрово-драматургічному й інтонаційно-тематичному рівнях опери, пасіонності в її драматургічному вирішенні завдяки проведенню паралелей зі «Страстями за Матвієм» Й. С. Баха на рівні сюжетної логіки, функціональної та інтонаційно-конструктивної подібності тем і номерів, а також засобів утілення в музиці сакрального змісту поеми (мотив ходи на Голгофу, фігура catabasis, символ хреста тощо). Уперше виявлено ознаки монотематичної цілісності твору. Функцію монотеми виконує оркестрова тема-епіграф, що є образно-символічним узагальненням тернистого шляху пророка Мойсея і народу до Землі обітованої. У ній закладені інтонаційно-конструктивні елементи, на яких ґрунтуються основні теми опери. Розглянуто різні варіанти комбінаторики і перетворення елементів монотеми у провідних лейтмотивах опери, музичних характеристиках Мойсея і сил контрдії. Здійснено інтонаційно-семантичне трактування тематизму в контексті барокової музичної риторики і символіки. Сформульовано висновки про вагомість філософсько-трагедійного акценту в багаторівневій символічній концепції опери «Мойсей», його жанротворче значення, потужний інтерпретаційно-семантичний потенціал і позачасову актуальність.

Ключові слова: творчість Мирослава Скорика, поема «Мойсей» Івана Франка, українська опера, філософська трагедія, монотематизм, музична риторика і символіка.

Постановка проблеми. Опера «Мойсей» (2001) Мирослава Скорика у багатьох сенсах знаковий твір. Це єдина опера у спадщині композитора, написана на виконання батькового заповіту — створити музику до поеми Івана Франка «Мойсей», композитор усвідомлював її як власну «лебедину пісню»¹. В українській музичній культурі це одна з резонансних оперних прем'єр початку ХХІ століття, приурочена

¹ Поліщук Т. Написати «Мойсея» Мирославу Скорика підказав батько, а поставити допоміг Папа Римський. URL: <https://day.kyiv.ua/uk/article/taym-aut/napisati-moyseya-mirolslavu-skoriku-pidkazav-batko> (дата звернення: 21.09.2021).

до кількох знаменних дат. За словами Тадея Едера, який у той час очолював Львівський академічний театр опери і балету імені Соломії Крушельницької: «Усе в цьому проекті для нас було вперше <...> Уперше зав'язалося наше листування з Ватиканом, уперше нас поблагословив Святійший Отець, уперше наш театр ставить оперу, повністю створену львів'янами <...> Ідея задуму виникла, коли ми задумалися над гідним відзначенням двотисячолітнього ювілею Христа, 100-річчям Львівської опери й 400-літтям опери як жанру»¹. Опера показова і в сенсі втілення новаторської для розвитку сучасного оперного театру тенденції — звернення до філософсько-духовної тематики².

В опері «Мойсей» щасливо поєдналася пасіонарна енергія двох геніїв української нації: поета Івана Франка і композитора Мирослава Скорика. Літературна основа лібрето опери — однойменна філософська поема І. Франка (1905), визнана *opus 'om magnum*, другим «Заповітом» в українській літературі після шевченкового (Л. Білецький, Ю. Шерех)³, одним із найглибших філософських творів світової літератури (М. Неврлий)⁴, номінованим на здобуття Нобелівської премії. Влучно сказав сучасник І. Франка літературознавець Микола Євшан: «Такий твір, як “Мойсей”, мусить бути підсумком цілого життя, сумою змагань, мрій, ідеалів <...> в якому поет виповідає себе цілого і більше не має вже нічого важнішого над те сказати. Такі твори пишуть генії на вершинах творчості перед своєю фізичною чи моральною смертю, коли ціле життя ждали, здається, як заповіт для всіх, і тому вони такі зворушливі, щирі та сердечні»⁵. Опера М. Скорика, маючи значний художній потенціал, поєднуючи національні й універсальні, загальнолюдські мотиви, передбачає перепрочитання, виявлення прихованих сенсів, розстановку інших акцентів, індивідуального занурення у глибини тексту. Усе це обґрунтовує **актуальність** обраної теми статті.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Протягом двох десятиліть сценічного життя опера «Мойсей» неодноразово привертала увагу музикознавців

¹ Сентий П. Велика опера III тисячоліття, благословенна Папою Римським. Сьогодні відбудеться прем'єра опери Мирослава Скорика «Мойсей». URL: http://postup.brama.com/010623/96_10_2.html (дата звернення: 21.09.2021).

² В українській опері кінця XX — початку XXI століття ця тема розкривається в камерних операх «Час покаяння» О. Козаренка (1998), «Благовіщення» О. Щетинського (1998), «Вигнання з раю» А. Бондаренка (2002); рок-операх «Ірод» І. Поклада (2001) і «Мойсей» А. Бродського (2016); опері-реквіємі «Йов» (2015) та опері-балеті «ARK/Ковчег» (2017) Р. Григоріва та І. Разумейка тощо. Для пострадянських країн цього часу спільними стали тенденції до концертно-сценічного відродження духовних опер минулих століть (духовна опера «Уявлення про душу і тіло» Е. де Кавальєрі, Москва, 1997, Київ, 2015; духовна опера «Христос» А. Рубінштейна, Перм, Томськ, Санкт-Петербург, 2009–2010, 2016); виконання сучасних опер на сюжети з життя святих і пророків (дитяча духовна опера «Олександр Невський» Н. Махновської, Твер, 2009; духовні опери «Земля обітована» А. Безенсон, Мінськ, 2010, «Каїн», 1998, «Месія — син людський», 2005, «Святий Апостол Петро» Г. Ханеданьяна, Санкт-Петербург, 2018); опер, для яких концептуально важливими є ідеї християнської духовності (опера «Брати Карамазови» О. Смелкова, Санкт-Петербург, 2008) тощо.

³ Шерех Ю. В. Другий «Заповіт» української літератури // Шерех Ю. В. Пороги і запоріжжя. Література. Мистецтво. Ідеологія : у 3 т. Т. 2. Харків : Фоліо, 1998. С. 84–104.

⁴ Ця думка чеського і словацького літературознавця Мікулаша Неврлого (Mikuláš Nevrlý) цитується в коментарях до видання: Шалат Д. Коментарі // Франко І. Мойсей / вст. ст. Д. Павличка, комент. Д. Шалата. Київ : Пульсари, 2010. С. 139.

⁵ Євшан М. Пісня про Мойсея (Студія над твором Івана Франка) // Критика. Літературознавство. Естетика / упоряд., передм. та прим. Н. Шумило. Київ : Основи, 1998. С. 437.

(О. Берегової¹, Н. Белік-Золотарьової², В. Драганчук³, Л. Кияновської⁴, М. Черкашиної-Губаренко та ін.⁵), які досліджували особливості трактування жанру, композиційно-драматургічну будову твору, стиль і стилістику, образ головного героя, лейтмотивну систему, драматургію хорових сцен, сценічні постановки тощо.

Концептуальні основи опери музикознавці розглядають відповідно до традиційного трактування поеми І. Франка в літературознавчому (Д. Донцов⁶, М. Євшан⁷, Д. Павличко⁸, Ю. Шерех⁹ та ін.) та філософсько-політичному (О. Забужко¹⁰) дискурсах, адже сам композитор вважав, що «справжній автор лібрето “Мойсея” то Іван Франко! <...> Хіба можна було щось додати до філософської глибини тексту Франка?»¹¹. Відштовхуючись від цієї настанови композитора, перечитуючи поему й авторську передмову до неї, звертаємо увагу на формулювання основної теми поеми як трагічної. І. Франко пише: «Основною темою поеми я зробив смерть Мойсея як пророка, не признаного своїм народом. Ся тема в такій формі не біблійна, а моя власна, хоч і основана на біблійнім оповіданні»¹². Водночас, за Ю. Шерехом, одним із «верхогір'їв української літератури» поему І. Франка робить саме «переплетення і взаємопроймання цих трьох аспектів — особистого, суспільного і філософського»¹³. Студіювання дослідницької літератури переконує, що особистий аспект, безумовно, фігурує в музикознавчих розвідках, але у визначенні концепції опери він залишається в тіні громадянсько-політичної проблематики, актуальної і резонансної для українського суспільства. Аналіз музично-інтонаційної системи опери спрямований на виявлення взаємозв'язку між компонентами художньої концепції опери.

¹ Берегова О. М. Інтегративні процеси в музичній культурі України ХХ–ХХІ століть : монографія. Київ : Інститут культурології НАМ України, 2013. 232 с.

² Белік-Золотарьова Н. А. Дія та протидія в хоровій драматургії опери М. Скорика «Мойсей» // Таврійські студії. Мистецтвознавство. 2013. № 4. С. 65–71.

³ Драганчук В. М. Архетип Мойсея у музичному дискурсі: національне в рефлексіях універсальності Івана Франка // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство. 2016. № 2. С. 5–13.

⁴ Кияновська Л. О. Мирослав Скорик: людина і митець : монографія. Львів : Незалежний культурологічний журнал «І», 2008. 591 с.

⁵ Черкашина-Губаренко М. Р. Оперний театр у мінливому часопросторі. Харків : Акта, 2015. 392 с.

⁶ Донцов Д. І. Туга за героїчним. Ідеї та постаті літературної України. Лондон : Видання спілки української молоді, 1953. 160 с.

⁷ Євшан М. Пісня про Мойсея (Студія над твором Івана Франка) // Критика. Літературознавство. Естетика / упоряд., передм. та прим. Н. Шумило. Київ : Основи, 1998. С. 435–443.

⁸ Франко І. Я. Мойсей / вст. ст. Д. Павличка, коментарі Д. Шалата. Київ : Пульсари, 2010. 144 с.

⁹ Шерех Ю. В. Другий «Заповіт» української літератури // Шерех Ю. В. Пороги і запоріжжя. Література. Мистецтво. Ідеологія : у 3 т. Т. 2. Харків : Фоліо, 1998. С. 84–104.

¹⁰ Забужко О. С. Філософія української ідеї та європейський контекст. Франківський період. Київ : Основи, 1993. 126 с.

¹¹ Сентий П. Велика опера III тисячоліття, благословенна Папою Римським. Сьогодні відбудеться прем'єра опери Мирослава Скорика «Мойсей» // Поступ. 2001. № 96 (754), 23–24 червня. URL: http://postup.brama.com/010623/96_10_2.html (дата звернення: 21.09.2021).

¹² Франко І. Я. Передмова [до другого видання поеми «Мойсей» 1913 року] // Франко І. Я. Шерех Ю. Мойсей / вст. ст. Д. Павличка, комент. Д. Шалата. Київ : Пульсари, 2010. С. 31.

¹³ Шерех Ю. В. Другий «Заповіт» української літератури // Шерех Ю. В. Пороги і запоріжжя. Література. Мистецтво. Ідеологія : у 3 т. Т. 2. Харків : Фоліо, 1998. С. 90.

Мета статті — виявити особливості музичного втілення філософсько-трагедійного задуму Івана Франка в жанрово-драматургічній та інтонаційно-тематичній площинах концепції опери «Мойсей» Мирослава Скорика.

Виклад основного матеріалу. Узагальнення літературознавчих досліджень поеми-притчі «Мойсей» І. Франка та основних її проблемних аспектів надає можливість вибудувати певну послідовність етапів осягнення багаторівневої концепції опери М. Скорика. Перший етап — текстуральний, безпосередньо пов'язаний із розумінням авторської, Франкової розповіді за мотивами біблійної історії про тернистий шлях Пророка Мойсея та його послідовників до Землі обітованої, проблем відносин особистості (духовного лідера) й суспільства¹. На другому, контекстуральному етапі виявлено символічно-алегоричний зміст поеми, її смислові підтексти, принаймні, у чотирьох смислових площинах: української історії, релігійного (біблійного) світогляду, у загальнофілософському плані та в автобіографічному. Як зазначені семантичні контексти дешифруються у процесі аналізу нотного тексту і сприйняття опери?

Контекстуалізацію у площину *української історії* передбачив І. Франко. Зокрема, у передмові до російського видання «Мойсея» (1913) він зазначив, що, крім символічного значення, поема має і «національне забарвлення, завжди неминуче, коли міжнародний сюжет проходить крізь призму індивідуального темпераменту і при цьому збагачується живими враженнями й картинами особистої уяви»². Ця думка автора втілена в тексті пролога до поеми. Вона сприяла тому, що опера М. Скорика трактують переважно алегорично — у процесі самоусвідомлення українців як нації на шляху до здобуття свободи й незалежності.

У тексті пролога, за словами Д. Павличка, «змагаються дві протилежні думки. Одна про націю хвору, слабосильну, принижену своїм бездержавним становищем, друга про націю повсталу, титанічну, державну, пануючу над своїми територіями, просяваючу поміж собі рівними народами»³. Відповідно, у музичному прочитанні відчувається антитеза похмурого настрою початкового тематизму (ц. 1 «Народе мій, замучений, розбитий»)⁴, який ґрунтується на барокових музично-риторичних прийомах (символ хреста, *catabasis*, *anabasis*) і романтично-піднесеного образу надії (ц. 13 «Та прийде час»). За композиторським задумом, остання тема завершує звучання опери в епілозі, утворюючи композиційну арку (такого обрамлення немає у І. Франка). Світлі «острівки» в музиці опери спираються на віру у краще майбутнє свого народу і сприяють формуванню оптимістичних обертонів у розумінні концепції опери та історичного поступу української нації загалом. Зокрема, думка Н. Белік-Золотарьової, що «в епілозі концентровано подана картина майбутнього раю, де ключові слова “Та прийде час!” звучать у Лії, Єгошуа, Поета й Хору велично й ствердно»⁵.

¹ Біблійні джерела поеми докладно аналізує сам І. Франко у виданні: Франко І. Я. Передмова [до другого видання поеми «Мойсей» 1913 року] // Франко І. Мойсей / вст. ст. Д. Павличка, комент. Д. Шалата. Київ : Пульсари, 2010. С. 31–44.

² Там само. С. 15.

³ Павличко Д. В. Сучасні акценти у поемі Івана Франка «Мойсей» // Франко І. Я. Мойсей / вст. ст. Д. Павличка, комент. Д. Шалата. Київ : Пульсари, 2010. С. 10.

⁴ Тут і далі наведено посилання на клавір опери. Див.: Скорик М. М. «Мойсей». Опера на дві дії, п'ять картин із прологом та епілогом. Лібрето Б. М. Стельмаха і М. М. Скорика за однойменною поемою І. Я. Франка : клавір. Київ : Муз. Україна, 2006. 238 с.

⁵ Белік-Золотарьова Н. А. Дія та протидія в хоровій драматургії опери М. Скорика «Мойсей» // Таврійські студії. Мистецтвознавство / Кримський ун-т культури, мистецтв і туризму. Сімферополь, 2013. № 4. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/tsm_2013_4_12 (дата звернення: 21.09.2021). Інакше ставиться до

Чи є в опері М. Скорика музичні ознаки втілення національно-історичного контексту поеми І. Франка? За спостереженням Л. Кияновської, в опері є лише один номер — балада Мойсея «Казка про дерева» (№ 7)¹, у якій виразно проступають національні джерела мелодики, відчувається опора на пласт українських історичних пісень, епіко-драматичні монологи Лисенкових опер. Дослідниця вважає цей номер символічним узагальненням жанрової ідеї опери-притчі². Л. Кияновська пропонує два варіанти відповіді на запитання про те, чому композитор нібито уникає явної репрезентації національного начала в музиці опери. По-перше, «“недонарод”, до якого промовляє біблійний пророк, і сьогодні ще не доріс до того, щоби винести на поверхню глибоко прихований у надрах ментальної підсвідомості скарб свого справжнього “я”»³. По-друге, опера знаменує новий етап еволюції творчого самовираження митця, на якому «після етнічної відвертості творів “нової фольклорної хвилі” <...> прийшла черга на органічність у синтезі “універсального — національного — індивідуального”»⁴. Це збігається з ідентифікацією композитором себе як особистості: «Ніколи <...> він не наголошує свого патріотизму і не демонструє його назовні, дуже рідко говорить про національні ідеали навіть у вузькому колі, це <...> ті цінності, які не заяжуються у щоденному вжитку. Тим не менше, вся сукупність поведінки, діяльності, а передусім творчості Скорика, безсумнівно, інспірована українським етносом та етосом»⁵.

Солідаризуючись із думкою Л. Кияновської, зазначимо, що уникнення явного вираження етнічної належності в музичній мові опери може бути пов'язане і з дотриманням творчої позиції самого І. Франка, який прагнув висвітлити сюжетні колізії передусім в універсальному, загальнолюдському ключі. Останнє дає імпульс до контекстуалізації концепції твору на більш масштабних світоглядних рівнях.

Розуміння сенсу поеми (і опери) в контексті **релігійного (біблійного) світогляду** цілком природне і, напевне, його передбачав І. Франко. У передмові до другого видання він написав: «Моя поема основана майже вся на біблійних темах»⁶. Головний герой твору Мойсей — один із провідних біблійних пророків, який розмовляв з Богом, був Божим обранцем для здійснення історичної місії — вивести гебреїв з єгипетського рабства. В опері незримо присутній і Єгова. До нього волає Мойсей під час спокус (третя

такого бачення фіналу М. Черкашина-Губаренко, зазначаючи, що «парадний, мажорний ура-фінал» знижує позитивне враження від львівської постановки. Див.: Черкашина-Губаренко М. Р. Оперний театр у мінливому часопросторі. Харків : Акта, 2015. С. 354.

¹ За Ю. Шерехом, притча про дерева не тільки є алегорією «на тему громадського служіння особи громаді». Її розшифровує сам Мойсей (№ 8 опери) «месіаністично: найзанедбаніший і найупослідженіший народ несе в собі Божий заповіт і відслонить світло людству. Народ з такою місією не має права на спокій і мир. Його існування має бути безнастанна жертва і змагання. Не сьогодні, а завтра. Не близька, а далека мета. Вічний рух і перемога через смерть. Тільки так можна вберегти Боже послання, інакше його підхопить інша нація, першою добіжить до мети, — і Господь передасть їй царський вінець і безмір слави» (Шерех Ю. В. Другий «Заповіт» української літератури // Шерех Ю. В. Пороги і запоріжжя. Література. Мистецтво. Ідеологія : у 3 т. Т. 2. Харків : Фоліо, 1998. С. 89).

² Кияновська Л. О. Мирослав Скорик: людина і митець : монографія. Львів : Незалежний культурологічний журнал «І», 2008. С. 514.

³ Там само. С. 495.

⁴ Там само. С. 496–497.

⁵ Там само. С. 496.

⁶ Франко І. Я. Передмова [до другого видання поеми «Мойсей» 1913 року] // Франко І. Я. Мойсей / вст. ст. Д. Павличка, комент. Д. Шалата. Київ : Пульсари, 2010. С. 31.

картина, № 17, 19). Єгова виголошує вирок Мойсею (четверта картина, № 24 Голос Єгови¹). Тому ідейний зміст твору правомірно розглядати і в контексті процесу богопізнання (осмислення Божих діянь у світі й історії, пізнання Його задуму про окрему людину і народ загалом), піднесення до висот Духу (національної свободи, волі, честі), дотримання вірності у служінні Богові. Як відомо, це базові концепти для теоцентричної свідомості *homo religious*, яким, безумовно, і є Мойсей. Саме в цьому аспекті розглядається основний конфлікт опери — конфлікт віри і зневіри (за Л. Кияновською). Його втілено в духовних боріннях як у межах очолюваної Мойсеєм гебрейської спільноти (у першій дії), так і в душі самого Пророка (друга дія). Показово, що в обох діях опери в особистісному плані окреслено низхідний драматургічний вектор: рух від борінь і сумнівів до духовного падіння / смерті. Цим зумовлений трагізм сюжетної розповіді І. Франка.

На **філософському рівні** ідейний зміст твору пов'язаний із загальнолюдськими проблемами цілепокладання, осягнення істини, ролі особисті в соціумі й історії. На цьому шляху перед героями І. Франка постає вибір світогляду (ідеалістичного чи матеріалістичного, раціонального) і цінностей (духовних чи матеріальних) тощо. Так, у першій дії опери Мойсею, носію ідеалістичного світогляду, духовних цінностей, протистоять заколотники Авірон і Датан (матеріальні цінності, раціоналізм), які підбурюють народ до повстання, посилаючись на труднощі тривалого, виснажливого шляху до обіцяної землі обітованої, нестачу матеріальних благ. Авірона смертельно непокоїть «Де смарагди? Де сапфіри?» (№ 3, тт. 79–80) і те, що «ми їмо тільки м'ясо козяче, наші воли гризуть осети та будяччя» (№ 3, тт. 92–95). На цих словах фігура *catabasis* і символ хреста (т. 92) набувають подвійного смислового навантаження (серйозного й іронічного водночас), ілюструючи страждання народу, але з приводу позірних, з погляду духовності, цінностей.

Усвідомлюючи можливість різної світоглядної контекстуалізації змісту твору, наведемо один із показових прикладів. У другій дії відбувається духовний поєдинок Мойсея з потойбічними силами². З точки зору філософії позитивізму, поширеної на межі ХІХ–ХХ століть (прихильником її був І. Франко), цей епізод унаочнює душевну роздвоєність, внутрішні роздуми і сумніви головного героя, конфлікт віри й раціонального мислення, логіки факту. Третя спокуса демонів (№ 23) «виходить з позицій здорового глузду <...> спирається на знання, на провидження (воєн, руїн, голоду, репресій. — О. Д.), ґрунтоване на студіях історії»³. Логічні докази у пророцтвах демонів переконали Мойсея в «нищості й марності історії»⁴. Він зневірився в корисності справи свого життя. У контексті біблійного світогляду цей епізод можна трактувати як характерний для Євангелія й агіографічної літератури (але його немає у П'ятикнижжі Мойсея) мотив спокушання святих⁵. Сцени спокуси відтворюються в опері в традиціях націо-

¹ За другою книгою «Вихід» з «П'ятикнижжя Мойсеєвого» Бог сказав Мойсею: «Лиця Мого не можна тобі побачити, тому що людина не може побачити Мене і залишитися в живих» (Вих. 33:20).

² У сценах спокуси Мойсея в опері з'являються два демонічні персонажі (чорний ангел Азавель і лжематір Йохаведа), тоді як у поемі І. Франка різними голосами говорить один демонічний персонаж (у тексті він позначається як «Голос»).

³ Шерех Ю. В. Другий «Заповіт» української літератури // Шерех Ю. В. Пороги і запоріжжя. Література. Мистецтво. Ідеологія : у 3 т. Т. 2. Харків : Фоліо, 1998. С. 90.

⁴ Там само.

⁵ Уведенням сцен спокус І. Франко актуалізував відому біблієзнавчу думку про Мойсея як прообраз Ісуса Христа у Старому Заповіті.

нальної шкільної драми доби бароко з типовим для неї виведенням на сцену містичних персонажів, які борються за душу Мойсея, випробовують його віру¹. Різничитання, які природно виникають, зумовлюють різноманітні акценти в інтерпретаціях твору.

Серед інших алегоричних аспектів трактування змісту поеми літературознавці виокремлюють *автобіографічний підтекст* твору як винятково важливий. В образі Мойсея втілено сорокарічний досвід Франка-поета і громадсько-політичного діяча. Як зазначає Віра Сулима, І. Франко «був поводитирем для свого народу, ведучи його до царства земного, де реальне життя побудоване на засадах духовних цінностей»². Образ Пророка є проєкцію особистої драми поета і його покоління, на що вказував зокрема Дмитро Донцов: «Душевна драма Франка це була трагедія кількох поколінь, напоєних отрутою доктрин XIX ст. (матеріалізму, раціоналізму, реалізму, позитивізму, фаталізму. — О. Д.) <...> тягар тих доктрин привів їх до сумнівів, душевного роздвоєння, навіть розпачу. Трагедія людей, які вірили <...> що людський розум дасть щастя, а показалося, що і одиниця, і нація без віри вмирають. Що про долю їх рішають не розум і поступ, а дух і віра»³. Знання цього підтексту надає можливість виявити систему взаємовіддзеркалень між оперними образами Мойсея і Поета (з пролога) та постаттю Івана Франка, який «ідентифікував себе з українським Мойсеєм, і це стало катарсисом духовно-релігійної візії митця-мислителя»⁴. Показовим, з цього погляду, є фрагмент монологу Мойсея: «Сорок літ я трудився, навчав, сорок літ, мов коваль, я клепаю їх серця, їх сумління, щоб з рабів тих зробити народ! Та дістав тільки кпини й каміння...» (№ 17, тт. 23–33). Це пояснює і деякі небіблійні акценти у трактуванні образу Пророка, актуалізує екзистенційно-психологічний аспект поеми й опери.

У межах статті неможливо детально проаналізувати всі можливі й важливі аспекти полісемантичного твору, тому розглянемо засоби втілення в музиці опери філософсько-трагедійної складової її художньої концепції. Як уже зазначалося, І. Франко наполягав на трагічності образу Мойсея, визначаючи основну тему твору як смерть Пророка, не визнаного своїм народом. Відомо, що поет критикував утілення образу Пророка в поемі Корнила Устияновича, аргументуючи тим, що останній «пише й малює поверху, нічого з глибин душі Мойсея не добуває, не розуміє його трагізму»⁵.

Сюжет центральної частини опери (дві дії, розміщені між прологом та епілогом) розвивається за трагедійним сценарієм: Мойсей і його опоненти-заколотники приречені на смерть, проте з різних причин. Пророка спіткає Божа кара за те, що він піддав сумніву благий промисел Єгови, а заколотників карають ошукані гебреї.

У драматургії твору чітко виражена лінія емоційно-психологічних страждань Мойсея, якого висміяв і вигнав зневірений народ. Виникає аналогія з типовою для бахівських пасонів сюжетною логікою «зрада — суд — розп'яття (смерть)». Ознаки

¹ Про зв'язок твору з національними традиціями шкільної драми та більш детально про засоби музичної риторики див.: Дерев'янченко О. О., Овчинникова Г. А. Опера «Мойсей» М. Скорика в контексті національних та західноєвропейських традицій // Музичне мистецтво : зб. наук. ст. Донецьк ; Львів : Юго-Восток, 2012. Вип. 12. С. 164–174.

² Сулима В. І. Біблія й українська література. Київ : Освіта, 1998. С. 248.

³ Донцов Д. І. Туга за героїчним. Ідеї та постаті літературної України. Лондон : Видання спілки української молоді, 1953. С. 89–90.

⁴ Драганчук В. М. Архетип Мойсея у музичному дискурсі: національне в рефлексіях універсалізму Івана Франка // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство. 2016. № 2. С. 7.

⁵ Шерех Ю. В. Другий «Заповіт» української літератури // Шерех Ю. В. Пороги і запоріжжя. Література. Мистецтво. Ідеологія : у 3 т. Т. 2. Харків : Фоліо, 1998. С. 88.

пасіонності у драматургічній канві опери доповнюються паралелями між деякими номерами опери і частинами «Страстей за Матвієм» Й. С. Баха (Арія Мойсея «Обгорнула мене самота» № 17 з епізодом «Моління про чашу»), функціональною подібністю хорів (№ 11 «Гей, гебреї! За каміння!» з бахівськими хорами *turbae*, № 26 «Де він? Його нема!» з хорами лінії співчуття); інтонаційно-конструктивною подібністю теми епіграфа з опери до теми вступу зі «Страстей за Матвієм»¹, а також подібністю засобів утілення в музиці сакрального змісту тексту.

Композитор сприймає поему як *сакральний* текст, у цьому переконують його ж слова: «Зразком написання духовної музики для мене служили, передусім, найбільші шедеври світової культури в цій сфері — твори Й. С. Баха та Г. Ф. Генделя. Я завжди подивляв їх унікальне відчуття біблійного слова, здатність перевтілити його в музиці, знайти геніально просту точку перетину слова і музичної інтонації»². Семантична глибина поетичного тексту втілюється за допомогою музично-риторичних фігур і символів епохи Бароко (числа, тональності, тембру). З-поміж інших фігур підкреслимо значення в інтонаційній палітрі опери трагічних за семантикою музично-риторичних засобів: фігури *catabasis* і символу хреста.

Характерну для музично-риторичної фігури *catabasis* графічну символіку зішестя до безодні гріха, смерті композитор застосовує для розкриття змісту Франкових фраз, у яких ідеться про людські вади (укрита злість, облудлива покірність, упертість, гордощі духа, зрада, неслухняність Богові), фатальну приреченість («не нам провадити тебе до бою» у пролозі тт. 137–141), або подаються метафори духовного падіння («розчавлений черв, що здихає на шляху» в кінці № 8 тощо).

У пролозі вокальна партія Поета містить *catabasis* на словах, звернених до поневоленого народу, який не усвідомлює своєї історичної місії: «Тобі на таблицях залізних записано в сусідів бути гноєм» (тт. 31–34); «Повік твоїм уділом буде укрита злість» (тт. 39–41); «Невже тобі лиш не судилось діло» (тт. 48–50). У вокальній партії Мойсея цю фігуру в діапазоні октави вжито на словах, звернених до збурених проти нього (і Божої волі) гебреїв: «Замість статися сіллю землі, станеш попелом підлим <...> будеш ти, мов розчавлений черв, що здихає на шляху» (№ 8, тт. 369–384) тощо. Монолог Єгови (№ 24) містить найдовший, півтораоктавний *catabasis* як коментар у вокальній партії слів Божої кари Мойсею: «Тут і кості зотліють твої, на взірець і для страху всім, що рвуться вперед до мети і вмирають на шляху!». У лібрето цього номера увійшов лише текст Божого вироку, але немає пояснення справжнього Його благого промислу (як у поемі І. Франка), що, на наш погляд, посилює трагізм ситуації.

Показово, що *catabasis* організовує не лише рух окремого голосу, а й порядок вступу голосів у хоровій фактурі. Це відбувається у фрагментах, у яких повторення однієї фрази (зазвичай трикратне) щоразу октавою нижче інтонаційно-графічно виражає сумнів, зневіру: у пролозі повторення слів «Задарма!» (ц. 3, тт. 57–59), «Якби!» (ц. 10, тт. 116–118); у грізних Мойсеєвих пророцтвах про смерть заколотників Авірона й Датана (№ 9, тт. 454–457, 548–550). У № 25 низхідний каскад дисонуючих акордів,

¹ Ширше — з бахівськими темами, які ґрунтуються на мотиві ходи на Голгофу (поступовий висхідний рух у мелодії з короткими відступами, тонічний органний пункт), що символізує тяжке сходження із зупинками і падіннями (наприклад, тема фуги *фа-дієз мінор* або прелюдії *сі-бемоль мінор* із першого тому «Добре темперованого клавіру»). Така паралель уможливує трактування теми в опері М. Скорика в трагічному ключі.

² Кияновська Л. О. Мирослав Скорик: людина і митець : монографія. Львів : Незалежний культурологічний журнал «І», 2008. С. 66.

що гармонізує чотиризвучний хроматизований лейтмотив *страху*¹ «g–fis–f–e» (за О. Береговою), ілюструє оркестровими барвами смерть Мойсея (приклад 1). Чотирикратне повторення може бути пов'язане із символом Хресного знамення, Землі, Матерії, Всесвіту.

Приклад 1

М. Скорик. Опера «Мойсей».
Оркестрове зображення смерті Мойсея (№ 25, тт. 646–649)



Символ *хреста*, за яким історично закріпилося значення хресних мук, страждань, використовується у вокальних партіях Поета (у пролозі на словах «Народе мій, замучений, розбитий», тт. 10–13), Датана (№ 9 «Бить камінням руїну стару», тт. 425–426), Мойсея (№ 23, у момент відчаю на словах «Горе моїй недоли» тт. 573–574) тощо.

Концентрованим вираженням філософсько-трагедійної спрямованості розповіді про Мойсея є оркестрова тема-епіграф із пролога, яка в тематичній організації опери виконує функцію «теми-сюжету» (термін Т. Кюрегян). У її інтонаційній формі міститься загальна структурно-семантична програма розвитку основного ідейного конфлікту опери — конфлікту віри і зневіри. У висхідній мелодичній фразі-*initio* закодовано інформацію про перепону на шляху до мети, яку маркує затримка на мелодичній вершині, гармонізована різко дисонуючим співзвуччям (т. 3). Два повні проведення фрази-*initio*, що зіставляються за принципом висотно-динамічного падіння на октаву вниз (*catabasis* на рівні фактури, *forte* — *mezzo forte* — *piano*) символічно узагальнюють композиційну структуру (дві дії, два духовні поєдинки Мойсея, зовнішній і внутрішній) і драматургічну спрямованість розвитку. У драматургії обох дій відбувається трагедійний злам: у першій дії народ² зневірюється і поклоняється іншим божествам (золотому тільцю й Ваалу), у другій дії зневірюється Мойсей. Трете проведення фрази намічене, але не здійснюється. Тричі розпочинаючись, ця тема щоразу переривається. Кількість інтонаційних кроків у ній зменшується, символізуючи нестачу духовної енергії, віри і волі, щоб рухатись до мети, а можливо, і смерть героя (приклад 2).

¹ Виходячи з сюжетного контексту, точніше буде сказати, що це лейтмотив страху Божого гніву і кари. Уперше він з'являється в хорі прибічників Мойсея на останньому слові «Ви забули про Божий наказ! Вас спопелить гнів Єгови!» (№ 4, ц. 11, т. 131).

² Балетний фінал першої дії драматургічно має подвійне смислове навантаження. Зовнішньо яскравий, святковий, славильний, він, однак, у контексті біблійного світогляду трактується як символ боговідступництва народу, порушення даної Богом заповіді: «Я Господь, Бог твій, що вивів тебе з єгипетського краю з дому рабства. Хай не буде тобі інших богів передо Мною! Не роби собі різьби і всякої подоби з того, що на небі вгорі, і що на землі долі, і що в воді під землею. Не вклоняйся їм і не служи їм, бо Я Господь, Бог твій, Бог заздрисний (ревнивий. — О. Д.), що карає за провину батьків на синах, на третіх і на четвертих поколіннях <...>» (Вихід 20: 2-5), «Литих богів не зробиш собі» (Вихід 34:17). Біблія / пер. І. Огієнка. URL: <https://only.bible/bible/ubio/exo/> (дата звернення: 21.09.2021).

Приклад 2

М. Скорик. Опера «Мойсей». Пролог. Оркестрова тема-епіграф

Moderato

У музикознавчих працях першу фразу теми-епіграфа визначають як лейтмотив «скутих кайданів» (Л. Кияновська)¹ або «рабства» (О. Берегова)², спираючись на символічний, національно-історичний зміст концепції опери. Враховуючи комплексний характер тематизму і спектр закладених у темі інтонаційних елементів, які можуть бути розшифровані на різних рівнях концепції опери, пропонуємо назвати її *темою шляху до Землі обітованої*. Вона з'являється в моменти, драматургічно важливі для розвитку суспільно-історичної лінії опери (образу народу), повторюється буквально (тт. 121–129 у пролозі) або видозмінено (з висхідною логікою вступу фраз, як у пролозі тт. 141–146, № 20 тт. 190–204). Семантичного значення в контексті викладення теми набуває прийом *логогрифу*³, який використовується у двох варіантах: 1) у пролозі (приклад 1, тт. 7–8) поступове усування звуків мотиву логічно пов'язане з трагічною семантикою; 2) у вступі до № 20 (тт. 90–96), навпаки, послідовне додавання звуків у кінці мотиву в поєднанні з висхідною логікою розвитку фраз покликано відтворити прокидання заснулого духу гебреїв у хорі-рефлексії, що готує майбутні еволюційні зміни образу народу.

Для розуміння композиторського трактування фіналу опери важливо проаналізувати скорочене проведення теми-епіграфа (лише одна фраза-*initio*) у завершенні епілога (тт. 25–30)⁴. Незвичність її викладу пов'язана з тим, що в ній поєднані дві контрастні в ладовому і ритмічному відношенні фактурні лінії: мелодія в *соль мінорі* дуолями і акордовий супровід в однойменному мажорі тріолями. Не менш несподіваний і завершальний акорд. Згідно з бароковою традицією, до якої композитор апелює

¹ Кияновська Л. О. Мирослав Скорик: людина і митець. Львів, 2008. С. 509.

² Берегова О. М. Інтегративні процеси в музичній культурі України ХХ–ХХІ століть : монографія. Київ : Інститут культурології НАМ України, 2013. С. 169.

³ Логогриф — поетичний жанр і водночас стилістичний прийом, коли «певне слово набуває іншого значення внаслідок додавання, усування чи переставляння складів або звуків *слід — лід, місто — сто* <...> використовується у версифікації задля посилення формотворчих можливостей та змістової виразності, до якого вдавалися представники барокової курйозної поезії («Луна» І. Величковського), футуристи та ін.». Літературознавча енциклопедія : у 2 т. Т. 1 / авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. Київ : Академія, 2007. С. 584.

⁴ Таке саме викладення теми використовується і в кінці пролога (тт. 171–175).

в опері, це міг бути мажорний тризвук, що символізувало б долання суперечностей, досягнення мети, проголошеної в поемі І. Франка. Однак у М. Скорика завершальний акорд партитури — це тризвук із розщепленою терцією. З нашого погляду, таке гармонічне вирішення узгоджується з використанням у поетиці Бароко принципу *lapsus linguare* як «навмисного скоєння будь-якої помилки в тій чи іншій правильній побудові»¹, щоб привернути увагу до елемента або місця в тексті, де міститься quasi-помилка. У цьому контексті прийом розмикає художню концепцію фіналу, позбавляючи його однозначності.

Суттєво, що тема-епіграф в опері виконує функцію монотеми, з елементів якої утворюються інші теми опери. Для наочності проаналізуємо її інтонаційно-конструктивний потенціал.

Інтонаційним зерном теми є початкова фраза (приклад 2, тт. 1–4), що містить три тематичні елементи, кожен з яких містить досить широкий спектр семантичних інтерпретацій:

1) акордове остинато тонічного тризвуку в низькому регістрі (тт. 1–3), що виявляє жанрові ознаки ходи, семантику важких, фізично ускладнених кроків²;

2) секундові кроки-ланцюжки, що поступово, ніби з перешкодами, підіймаються вгору (тт. 1–2), окреслюють контур фігури *anabasis* і тим самим виявляють семантику устремління до духовних висот, інспірованого вірою;

3) ламентозний терцієвий зворот ($des^3-c^3-b^2$), що виникає на вершині мелодичної хвилі, затримується на її вершині des^3 в динаміці *forte* і поступово спускається до b^2 (т. 3), позначаючи перепону на шляху сходження до мети і нездійсненність прагнень³.

Інтонаційні складники цієї теми (як і виокремлені зі зворотів інтервальні сполучення чи акорди) і похідні від них пронизують музичну тканину опери, функціонують у вокальних партіях й оркестровому супроводі, влітаються в партії різних персонажів. Вони стають основою для утворення лейтмотивів, про які йдеться у Л. Кияновської та О. Берегової. Проілюструємо це на кількох показових прикладах. Так, на початку лейтмотиву *надії* (в О. Берегової — *свободи*, пролог, ц. 13) по вертикалі поєднуються перші два елементи монотеми. Висхідну спрямованість мелодії (фігура *anabasis*) зумовлюють слова: «Та прийде час і ти огнистим видом засяєш у народів вольних колі». Перший елемент монотеми викладено за принципом бас-акорд, що надає більшої легкості, тремтливості (рух тріолями).

Оркестровий лейтмотив *пророцтва* Мойсея (супроводжує першу появу героя на сцені в № 6, тт. 178–180) також ґрунтується на модифікованих перших двох елементах теми: висхідний мелодичний рух, що поєднує ознаки псалмодії (трикратне повторення звуків) і заклику, завершується звучанням збільшеного тризвуку на фоні тонічного органного пункту. У цьому лейтмотиві семантичним знаком біблійного походження є тембр труби. У Книзі Чисел із «П'ятикнижжя Мойсея» (розділ 10) Бог наказав Мойсею виготовити дві срібні труби для виконання перших ритуальних функцій: богослужбової та військової. Трубні сигнали відтоді мають сакральний смисл і асоціюються з гласом і волею Божою (приклад 3).

¹ Милка А. П. О символике в музыке И. С. Баха // Милка А. П. «Искусство фуги» И. С. Баха: к реконструкции и интерпретации. Санкт-Петербург : Композитор, 2009. С. 390.

² В інтерпретації Л. Кияновської, цей елемент пов'язується з рабським поступом в кайданах, що визначає назву лейтмотиву «скутих кайданів».

³ У третьому такті на першому звуці по вертикалі зіставляються два зменшених септакорди (акорди відчаю в поетиці бароко): перший у низькому регістрі *g-b-des-e*, другий у високому регістрі із затриманням у мелодичному голосі *es-fis-a-des (c)*. Разом вони утворюють різко дисонуючий полігармонічний комплекс.

Приклад 3

М. Скорик. Опера «Мойсей». Лейтмотив пророцтва (№ 6, тт. 178–180)

У лейтмотиві *Ізраїлю* (вокальна партія Мойсея, № 8, тт. 361–364) задіяні всі три елементи монотеми, але викладені в іншому порядку й лірично переінтоновані. У супроводі тонічний тризвук *соль мажору* в розкладеному тріольному вигляді є ліризованою версією першого елемента монотеми. У мелодії спочатку використовується ладово (мажор із варіабельністю терції у тт. 361–362) і ритмічно видозмінений третій елемент, а далі, у тт. 363–364 увиразнюються чуттєво-загострені, хроматизовані контури другого елемента (приклад 4).

Приклад 4

М. Скорик. Опера «Мойсей». Лейтмотив любові до Ізраїлю (№ 8, тт. 361–364)

Лейтмотив *страху* становить хроматичну модифікацію третього елемента монотеми в дусі *passus duriusculus* (приклад 1, т. 646; № 11 тт. 548–550 та ін.). Суттєво, що в його проведеннях часто зберігається закладений у монотемі гармонічний контекст — поліакорд на основі зменшеного септакорду.

Для сил контрдії, супротивників Мойсея використовуються спільні принципи музичної характеристики, що зумовлено розумінням їх негативної сутності. Зокрема, для них характерні такі прийоми спотворення¹ інтонацій монотеми і похідних від неї

¹ У трактаті «Божественні Імена» в розділі про природу зла Діонісій Ареопагіт говорить, що у структурі буття зло не має окремої самодостатньої сутності: «зло, як таке, не є причиною становлення сущого, оскільки зло саме по собі тільки спотворює й знищує основу всього сущого» (Дионисий Ареопагит. Божественные имена / пер. о. Л. Лутковского // Мистическое богословие. Киев : Путь к истине, 1991. С. 48). У «Нарисі містичного богослов'я Східної церкви» Володимир Лоський пише: «Зло увійшло у світ через волю. Це — не природа, а стан. <...> Перш ніж увійти по волі Адама у світ земний, зло «почалося» у світі духовному. Воля ангелів, які навіки визначилися в ненависті до Бога, першою породила зло,

лейтмотивів: 1) «розмикання поступовості» мелодичного руху, утворення завдяки цьому широких дисонуючих інтервалів у структурі звороту (риторична фігура *saltus duriusculus*); 2) хроматизація контуру мелодичних зворотів тощо.

У вокальній партії Авірона з № 4 (ц. 11, тт. 135–139) на словах «Я наказую Вам богохульні промови!» (лейтмотив зневіри і сумнівів, за Л. Кияновською) за допомогою прийому «розмикання поступовості» мелодичного руху, перенесенню одного зі звуків октавою вище спотворюється висхідна секундова інтонація з другого елемента монотемати. Такий самий прийом використано в № 9 на словах «Мосьціпане Мойсею, як настрашив ти нас приповісткою сею» (приклад 5).

Приклад 5

М. Скорик. Опера «Мойсей».

Спотворення другого елемента монотемати у партії Авірона (№ 9, т. 386)



У Датана в № 5 (тт. 145–146) також спотворюється другий елемент монотемати. Виокремлений з нього мелодичний зворот обмальовує контур зменшеної квінти (інтервалу у складі акорду відчаю). Такий принцип становить основу і оркестрового лейтмотиву *злих духів пустелі* (за О. Береговою) на початку № 18.

Для усвідомлення зв'язку тематизму заколотників і демонів важливим є висновки літературознавців про симетричність Азазелевих спокус і промов Авірона й Датана, адже композицію поеми порівнюють із «вибагливим у своїй симетрії близько-східним килимом»¹. Так, у музиці другої дії відтворено деякі тематичні елементи негативних персонажів із першої дії: вокальна імітація сміху (у заколотників у № 9 тт. 442–443, 458–459 і демонів у № 23), маршово-механістичні й заклинальні інтонації (№ 13 тт. 685–687, 695–697 і № 23, тт. 450, 515). Подібний принцип переінтонування лейтмотиву любові до Ізраїлю властивий партії Авірона (№ 9 «Між народами бути терном») і Йохаведи (№ 21, т. 327 «Тут удариться він о зубець») тощо.

Висновки і перспективи дослідження. Поема І. Франка й опера М. Скорика — це високоорганізовані художні системи багатопланового й глибинного змісту, з різноманітними способами виявлення сакрального в тексті, передання додаткової, прихованої інформації. Універсальність духовних смислів, загальнолюдська проблематика, масштабність філософських та історико-культурологічних узагальнень споріднює їх із творами бароко, які наслідують багаторівневу системну організованість Священного Письма (симетрія, взаємовіддзеркалення, смислові прообрази і двійники).

Багаторівневу концепцію опери втілено засобами музично-інтонаційної драматургії, яку М. Скорик вибудовує за принципом ієрархічно й логічно організованого духовно-музичного всесвіту. Музичними засобами композитор утілює систему біблій-

яке є потягом волі до небуття, запереченням буття, творіння Божого», і згадує такі якості занепалих ангелів як бунтівна воля і те, що «вони прагнуть занапастити твар зсередини, схилиючи людську свободу до зла» (Лосский Вл. Н. Очерк мистического богословия Восточной церкви // Мистическое богословие. Киев : Путь к истине, 1991. С. 178–179). Таке розуміння онтології зла є протилежними до первісних міфологічних уявлень, у яких благо (світло, добро) і зло (темрява) вважаються двома самодостатніми, субстанціональними початками буття.

¹ Шерех Ю. В. Другий «Заповіт» української літератури // Шерех Ю. В. Пороги і запоріжжя. Література. Мистецтво. Ідеологія : у 3 т. Т. 2. Харків : Фоліо, 1998. С. 97.

них прообразів (Мойсей — Христос), відповідностей (бунтівники Авірон і Датан — злі духи Азazel і Йохаведда), символів і підтекстів поеми (Поет і Мойсей в опері — це *alter ego* Івана Франка), її духовно-моральні смисли.

Цілісність тематизму на основі монотеми, на видозмінених елементах якої ґрунтуються лейтмотиви й характеристики дійових осіб, виражає ідею онтологічної єдності світу, генетично пов'язану з біблійним світоглядом. Риторичність мислення, ретельне опрацювання деталей, винахідлива інтонаційно-конструктивна робота композитора, залучення барокових символів і прийомів виявлення сакрального в тексті формують смислоосяжний образ головного героя і концепцію опери загалом, надають простір для художньої інтерпретації.

Переважання знаків трагічного на сюжетному, драматургічному, інтонаційно-тематичному рівнях дає підстави для висновку про можливість визначити жанр твору як філософську трагедію. Розкриваючи трагедію особистості, опера М. Скорика резонує з подібними за проблематикою творами М. Мусоргського, П. Чайковського, Д. Шостаковича, А. Шнітке, Р. Щедріна та інших.

Обґрунтовану в статті методологію дослідження можливо застосовувати для розкриття нових, прихованих смислів і підтекстів опери.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ І ДЖЕРЕЛ

1. Берегова О. М. Інтегративні процеси в музичній культурі України ХХ–ХХІ століть : монографія / Ін-т культурології НАМ України. Київ, 2013. 232 с.
2. Белік-Золотарьова Н. А. Дія та протидія в хоровій драматургії опери М. Скорика «Мойсей» // Таврійські студії. Мистецтвознавство / Кримський ун-т культури, мистецтв і туризму. Сімферополь, 2013. № 4. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/tsm_2013_4_12 (дата звернення: 21.09.2021).
3. Біблія / пер. І. Огієнка. URL: <https://only.bible/bible/ubio/exo/> (дата звернення: 21.09.2021).
4. Дерев'янченко О. О., Овчинникова Г. А. Опера «Мойсей» М. Скорика в контексті національних та західноєвропейських традицій // Музичне мистецтво. Вип. 12. Донецьк; Львів : Юго-Восток, 2012. С. 164–174.
5. Дионисий Ареопagit. Божественные имена / пер. о. Л. Лутковского // Мистическое богословие. Киев : Путь к истине, 1991. С. 13–94.
6. Донцов Д. І. Туга за героїчним. Ідеї та постаті літературної України. Лондон : Видання спілки української молоді, 1953. 160 с.
7. Драганчук В. М. Архетип Мойсея у музичному дискурсі: національне в рефлексіях універсалізму Івана Франка // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство. 2016. № 2. С. 5–13.
8. Євшан М. Пісня про Мойсея (Студія над твором Івана Франка) // Критика. Літературознавство. Естетика / упоряд., передм. та прим. Н. Шумило. Київ : Основи, 1998. С. 435–443.
9. Забужко О. С. Філософія української ідеї та європейський контекст. Франківський період. Київ : Основи, 1993. 126 с.
10. Кияновська Л. О. Мирослав Скорик: людина і митець. Львів : Незалежний культурологічний журнал «І», 2008. 591 с.
11. Логогриф // Літературознавча енциклопедія : у 2 т. Т. 1 / авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. Київ : Академія, 2007. С. 584–585.
12. Лосский Вл. Н. Очерк мистического богословия Восточной церкви // Мистическое богословие. Киев : Путь к истине, 1991. С. 95–260.
13. Милка А. П. О символике в музыке И. С. Баха // Милка А. П. «Искусство фуги» И. С. Баха: к реконструкции и интерпретации. Санкт-Петербург : Композитор, 2009. С. 329–400.

14. Павличко Д. В. Сучасні акценти у поемі Івана Франка «Мойсей» // Франко І. Я. Мойсей / вст. ст. Д. Павличка, коментарі Д. Шалата. Київ : Пульсари, 2010. С. 5–29.
15. Поліщук Т. Написати «Мойсея» Мирославу Скорику підказав батько, а поставити допоміг Папа Римський // День : щоденна всеукраїнська газета. 2001. 4 липня. URL: <https://day.kyiv.ua/uk/article/taum-aut/napisati-moyseya-mirolavuv-skoriku-pidkazav-batko> (дата звернення: 21.09.2021).
16. Сентий П. Велика опера III тисячоліття, благословенна Папою Римським. Сьогодні відбудеться прем'єра опери Мирослава Скорики «Мойсей» // Поступ : щоденна львівська газета. 2001. № 96 (754), 23–24 червня. URL: http://postup.brama.com/010623/96_10_2.html (дата звернення: 21.09.2021).
17. Сулима В. І. Біблія й українська література. Київ : Освіта, 1998. 400 с.
18. Франко І. Я. Передмова [до другого видання поеми «Мойсей» 1913 року] // Франко І. Я. Мойсей / вст. ст. Д. Павличка, коментарі Д. Шалата. Київ : Пульсари, 2010. С. 31–44.
19. Черкашина-Губаренко М. Р. Оперний театр у мінливому часопросторі. Харків : Акта, 2015. 392 с.
20. Шалат Д. Коментарі // Франко І. Я. Мойсей / вст. ст. Д. Павличко, комент. Д. Шалата. Київ : Пульсари, 2010. С. 130–140.
21. Шерех Ю. В. Другий «Заповіт» української літератури // Шерех Ю. В. Пороги і запоріжжя. Література. Мистецтво. Ідеологія : у 3 т. Т. 2. Харків : Фоліо, 1998. С. 84–104.

REFERENCES

1. Berehova, O. (2013). *Integrative Process in the Musical Culture of Ukraine of the 20–21 centuries [Intehratywni protsesy v muzychnii kulturi Ukrainy XX–XXI stolit]*. Institute for Cultural Research of the National Academy of Arts of Ukraine. Kyiv, 232 p. [in Ukrainian].
2. Bielik-Zolotarova, N. (2013). Action and counteraction in the choral drama of M. Skoryk's opera "Moses" [Diia ta protydiia v khorovii dramaturhii opery M. Skoryka «Moisei»]. In: *Tavrian studies. Art history [Tavriiski studii. Mystetstvoznavstvo]*. Crimean University of Culture, Arts and Tourism. Issue 4. Available at: http://nbuv.gov.ua/UJRN/tsm_2013_4_12 (accessed: 21.09.2021) [in Ukrainian].
3. *Bible [Bibliia]*, transl. by I. Ohienko. Available at: <https://only.bible/bible/ubio/exo/> (accessed: 21.09.2021) [in Ukrainian].
4. Derevianchenko, O. and Ovchynnykova, H. (2012). M. Skoryk's opera "Moses" in the context of national and Western European traditions [Opera «Moisei» M. Skoryka v konteksti natsionalnykh ta zakhidnoevropeyskykh tradytsii]. In: *Musical art [Muzychne mystetstvo]*. Issue 12. Donetsk; Lviv: Yuho-Vostok, pp. 164–174 [in Ukrainian].
5. Dionysius, the Areopagite (1991). The Divine Names [Bozhestvennye Imena]. Transl. by priest L. Lutkovskiy. In: *Mystical theology [Misticheskoe bogoslovie]*. Kiev: Put' k istine, pp. 13–94 [in Russian].
6. Dontsov, D. (1953). *Longing for the heroic. Ideas and figures of literary Ukraine [Tuha za heroichnym. Idei ta postati literaturnoi Ukrainy]*. London: Vydannia spilky ukrainskoi molodi, 160 p. [in Ukrainian].
7. Drahanchuk, V. (2016). The Moses archetypes in a musical discourse: the national in reflections of Ivan Franko's universalism [Arkhetyv Moiseia u muzychnomu dyskursi: natsionalne v refleksiakh universalizmu Ivana Franka]. In: *The Scientific Issues of Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University. [Naukovi zapysky Ternopilskoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni Volodymyra Hnatiuka]*. Series: Art Studies. No. 2, pp. 5–13 [in Ukrainian].
8. Ievshan, M. (1998). Song of Moses (Study by Ivan Franko's work) [Pisnia pro Moiseia (Studii nad tvorom Ivana Franka)]. In: *Criticism. Literary Studies. Aesthetics [Krytyka. Literaturyznavstvo. Estetyka]*. Ed., introd., comments by N. Shumylo. Kyiv: Osnovy, pp. 435–443 [in Ukrainian].

9. Zabuzhko, O. (1993). *Philosophy of the Ukrainian Idea and the European Context: Franko's period [Filosofiiia ukrainskoi idei ta yevropeiskyi kontekst. Frankivskiyi period]*. Kyiv: Osnovy, 126 p. [in Ukrainian].
10. Kyianovska, L. (2008). *Myroslav Skoryk: the man and the artist [Myroslav Skoryk: liudyna i mytets]*. Lviv, 591 p. [in Ukrainian].
11. Logogriph [Lohohryf] (2007). In: *Literary Encyclopedia [Literaturoznavcha entsyklopediia]*. In 2 vols. Vol. 2. Ed.-comp. Yu. I. Kovaliv. Kyiv: Akademiia, pp. 584–585 [in Ukrainian].
12. Losskij, Vl. (1991). Essay on the mystical theology of the Eastern Church [Ocherk misticheskogo bogoslovija Vostochnoj cerkvi]. In: *Mystical theology [Misticheskoe bogoslovie]*. Kiev: Put' k istine, pp. 95–260 [in Russian].
13. Milka, A. (2009). On symbolics in the J. S. Bach's music [O simvolike v muzyke I. S. Baha]. In: Milka, A. *J. S. Bach's "The Art of Fugue": Toward Reconstruction and Interpretation [«Iskusstvo fugi I. S. Baha»: k rekonstrukcii i interpretacii]*. Saint-Petersburg: Kompozitor, pp. 329–400 [in Russian].
14. Pavlychko, D. (2010). Modern accents in Ivan Franko's poem "Moses" [Suchasni aktsenty u poemi Ivana Franka «Moisei»]. In: Franko I. *Moses [Moisei]*, introd. by D. Pavlychko, comments by D. Shalat. Kyiv: Pulsary, pp. 5–29 [in Ukrainian].
15. Polishchuk, T. (2001). Myroslav Skoryk's father ordered him to write "Moses", and Pontifex helped to put performance [Napysaty «Moiseia» Myroslavu Skoryku pidkazav batko, a postavlyty dopomih Papa Rymyskyi]. In: *Day [Den']*: daily all-Ukrainian newspaper. July 4. Available at: <https://day.kyiv.ua/uk/article/taym-aut/napisati-moyseya-mirolavlu-skoriku-pidkazav-batko> (accessed: 21.09.2021) [in Ukrainian].
16. Sentyi, P. (2001). The great opera of the third millennium, blessed by the Pontifex. The premiere of Myroslav Skoryk's opera «Moses» will take place today [Velyka opera III tysiacholittia, blahoslovenna Papoiu Rymyskym. Sohodni vidbudetsia premiera opery Myroslava Skoryka «Moisei»]. In: *Progress [Postup]*: daily Lviv newspaper. Available at: http://postup.brama.com/010623/96_10_2.html (accessed: 21.09.2021) [in Ukrainian].
17. Sulyma, V. (1998). *Bible and Ukrainian literature [Bibliia y ukrainskij literature]*. Kyiv: Osvita, 400 p. [in Ukrainian].
18. Franko, I. (2010). Preface [Peredmovna] (to the second edition of the poem "Moses" in 1913). In: Franko I. *Moses [Moisei]*. Introd. by D. Pavlychko, comments by D. Shalat. Kyiv: Pulsary, pp. 31–44 [in Ukrainian].
19. Cherkashyna-Hubarenko, M. R. (2015). *Opera Theatre in the changing space-time [Opernyi teatr u minlyvomu chasoprostori]*. Kharkiv: Akta, 2015, 392 p. [in Ukrainian].
20. Shalat, D. (2010). Comments [Komentari]. In: Franko I. *Moses [Moisei]*. Introd. by D. Pavlychko, comments by D. Shalat. Kyiv: Pulsary, pp. 130–140 [in Ukrainian].
21. Sherekh, Yu. (1998). The second "Testament" of Ukrainian literature [Druhyi «Zapovit» ukrainskoi literatury]. In: Sherekh, Yu. *Thresholds and beyond the thresholds. Literature. Art. Ideology [Porohy i zaporizhzhia. Literatura. Mystetstvo. Ideolohiia]*. In 3 vols. Vol. 2. Kharkiv: Folio, pp. 84–104 [in Ukrainian].

OLENA DEREVIANCHENKO

Derevianchenko, Olena — Candidate of Art Criticism (PhD), Associate Professor at the Chair of Ukrainian Musical History and Musical Folklore at the P. I. Tchaikovsky National Musical Academy of Ukraine (Kyiv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-9498-5004>
 ederevianchenko2015@gmail.com

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2022.133.257336>

PHILOSOPHICAL AND TRAGIC COMPONENT OF THE ARTISTIC CONCEPTION OF MYROSLAV SKORYK'S OPERA "MOSES"

Relevance of the study. Myroslav Skoryk's opera "Moses" is a landmark work in both the composer's heritage and the modern Ukrainian musical theater. Inheriting the multilevel concept of the literary source of the libretto — the poem of the same name by Ivan Franko — the work causes interpretive discrepancies. In the I. Franko's formulation the main theme of the work is connected with the tragedy of the personality, the leader and the biblical prophet Moses, who was called to lead the Jewish people out of Egyptian slavery. The analysis of the musical means of expressing the tragic constituent of the concept has not yet become the subject of a separate study, remaining in the shadow of the socio-political topics that are more relevant for the Ukrainian society. This determines the novelty and relevance of the study.

Main objective of the study is to identify the signs of the musical embodiment of the philosophical and I. Franko's tragic plan of at the genre-dramatic and intonation-thematic levels of realization of the artistic concept of the M. Skoryk's opera "Moses".

Methodology. The article uses the methods of system, genre-dramatic and intonational-semantic analysis of musical work.

Scientific novelty. For the first time the philosophical-tragic aspect of the concept of opera is specially considered, its priority is proved, the signs of intonational unity of the opera are revealed, the features of monotheism are indicated.

Main results and findings of the study as well as a **conclusion.** The artistic concept of the opera "Moses" is read on the textual (reinterpreted by I. Franko biblical history) and four contextual levels (allegories of Ukrainian history, religious and general philosophical, autobiographical). Disclosure of the multilevel concept is carried out by means of musical-intonational drama, built by M. Skoryk on the principle of hierarchically and logically organized spiritual-musical universe. By musical means the composer builds a system of biblical prototypes (Moses — Christ), correspondences (rebels Aviron and Dathan — evil spirits Azazel and Johavedda), symbols and subtexts (Poet and Moses in the opera as the Ivan Franko's alter ego) of poetic origin, spiritual and moral meanings.

The intonational unity of the opera is based on the orchestral theme-epigraph from the Prologue. The main leitmotifs and characteristics of the actors are based on its modified elements. Careful elaboration of details, ingenuity of thematic work, appeal to baroque methods of revealing the sacred in the text are designed to express the concept of ontological unity of the world, genetically linked to the biblical worldview.

The predominance of tragic signs on the plot (death of Moses and the rebels), dramaturgy (passion), intonation-thematic levels (catabasis, symbol of the cross) allows us to conclude about the philosophical tragedy of the genre of opera. In the aspect of revealing the tragedy of the personality M. Skoryk's opera resonates with similar works by M. Mussorgsky, P. Tchaikovsky, D. Shostakovich, A. Schnittke, R. Shchedrin and others.

The methodological paths outlined in this article allow us to further reveal new and new hidden meanings and subtexts of the opera.

Keywords: Myroslav Skoryk's creativity, Ivan Franko's poem "Moses", Ukrainian opera, philosophical tragedy, phenomenon of passion, monothematism, musical rhetoric and symbols.

УДК 78.083.2:78.071.1(477)Бібік

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2022.133.257338>

ПОСТОВОЙТОВА С. О.

Постовойтова Світлана Олександрівна — магістр мистецтвознавства, аспірантка кафедри теорії музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-7131-2341>

musikendsv@ukr.net

© Постовойтова С. О., 2022

«34 ПРЕЛЮДІЇ ТА ФУГИ» ВАЛЕНТИНА БІБІКА: ІННОВАЦІЙНІ РИСИ РЕАЛІЗАЦІЇ КОМПОЗИЦІЙНО- ДРАМАТУРГІЧНОЇ КОНЦЕПЦІЇ ВЕЛИКОГО ПОЛІФОНІЧНОГО ЦИКЛУ

В українській музиці 1960–1970-х років відбуваються творчі пошуки нових засобів виразності. Композитори розширюють коло жанрів, створюють нові та відроджують забуті, зокрема поліфонічні цикли. Переважають тенденції до збереження й оновлення, відтворення і руйнування, які актуалізували кілька напрямів у відродженні й розвитку жанру великого поліфонічного циклу: розвиток бахівських традицій, суто навчально-методичне спрямування, індивідуалізація художніх задумів, експериментальні ідеї. «34 прелюдії та фуги» В. Бібіка свідчать про новаторське трактування поліфонічного циклу завдяки оригінальному поєднанню сучасних технік з поліфонічними принципами і прийомами розвитку. Новизна циклу полягає у відмові від функціонально централізованої ладотональної системи, в оригінальному трактуванні метроритмічної організації й у специфічному тематизмі, що спричинило значні трансформації на всіх етапах формування твору. Цикл має глибинні внутрішні зв'язки, починаючи від створення теми до формування його цілісності. Мета статті — виявити інноваційні ознаки втілення композиційно-драматургічної концепції великого поліфонічного циклу «34 прелюдії та фуги» В. Бібіка.

Ключові слова: великий поліфонічний цикл, композиційно-драматургічна концепція, специфіка тематизму, прийоми перетворення теми, композиція, ладотональна організація, метроритмічна організація.

Постановка проблеми. Валентин Бібік — видатний український композитор, автор понад 150 творів¹. Більшість із них, на жаль, досі не опубліковані, інші рідко виконуються. У 1970-х роках це було зумовлено тим, що твори майстра не завжди вписувались у концепцію радянського мистецтва. Сьогодні виконання музики В. Бібіка гальмується відсутністю глибинного розуміння внутрішніх музичних процесів і складністю художніх концепцій більшості його творів, позначених високою інтелектуальністю, філософічністю, індивідуальністю музичного висловлювання. Поліфонічне

¹ Серед творів композитора — опера «Біг», 11 симфоній, понад 20 концертів для різних інструментів з оркестром, вокальні та хорові цикли, камерні твори (серед них п'ять струнних квартетів, три фортепіанні тріо, сонати для струнних інструментів соло з фортепіано), фортепіанні твори: десять фортепіанних сонат, варіації «Dies irae» і два великі поліфонічні цикли: «24 прелюдії і фуги» і «34 прелюдії і фуги».

мислення композитора найбільше виявилось в його масштабних поліфонічних циклах, зокрема в «34 прелюдіях і фугах», що докорінно відрізняються від циклів інших композиторів, це зумовлює **актуальність** теми дослідження.

Аналіз досліджень та публікацій. Методологічну основу дослідження становлять праці музикознавців з теорії фуґи І. Васирук¹, В. Калужського², А. Мілки³, Н. Сімакової⁴, К. Южак⁵, які розглядають історичний розвиток і будову фуґи. Творчості В. Бібіка присвячена монографія А. Мізітової та І. Іванової⁶; деякі аспекти інтерпретації фортепіанних творів композитора розкривають П. Босакевич⁷, Т. Веркіна⁸, Л. Циганюк⁹. У статті О. Щетинського¹⁰ цикл представлений оглядово як етап у творчій еволюції композитора. П. Свиридова¹¹ аналізує загальну концепцію циклу «34 прелюдії та фуґи». Інноваційні ознаки композиційно-драматургічної концепції великого поліфонічного циклу, специфіка поліфонічного тематизму В. Бібіка не розглядалися.

Дослідники лише констатували інноваційність циклу, не розкриваючи глибинних процесів формування його цілісності, засобів і рівнів утілення композиторської концепції. Для визначення композиційно-драматургічних особливостей поліфонічного циклу необхідно не лише розглянути рівень взаємодії між малими циклами, прелюдією і фуґою, а й звернутися до «сміслового джерела» циклу — фуґи та її квінтесенції — теми. Варіантний комплекс *тема // перетворення теми // інші композиційні елементи* щоразу утворює нові варіанти композиції і драматургії фуґи, а варіантний комплекс *ладотональна організація // інтонація // метроритмічна*

¹ Васирук И. И. Художественно-содержательные особенности фуґи в творчестве отечественных композиторов последней трети XX века : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 Музыкальное искусство / Астраханская гос. консерватория (ин-т). Саратов, 2008. 225 с.

² Калужский В. М. Эволюция темы фуґи в классической и современной музыке : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 Музыкальное искусство / Новосибирская гос. консерватория им. М. И. Глинки. Новосибирск, 1983. 193 с.

³ Милка А. П. Полифония : учеб. для муз. вузов : в 2 кн. Санкт-Петербург : Композитор, 2016. Кн. 1. 336 с.; Кн. 2. 248 с.

⁴ Симакова Н. А. Контрапункт строгого стиля и фуґа : в 2 кн. Кн. 2 : Фуґа: её логика и поэтика. Москва : Композитор, 2007. 800 с.

⁵ Южак К. И. Полифония и контрапункт: вопросы методологии, истории, теории : в 2 кн. Санкт-Петербург : Сударыня, 2006. Кн. 1. 392 с.; Кн. 2. 288 с.

⁶ Мизитова А. А., Иванова И. Л. Фрагменты творчества Валентина Би́бика : Монографические очерки. Харьков, 2006. 126 с.

⁷ Босакевич П. Б. Ліричний універсум Валентина Бібіка та його втілення у творчості // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 114 : Композитори і музикознавці Київської консерваторії у 1941–2010-х роках. Київ, 2016. С. 347–358.

⁸ Веркіна Т. Б. Проблемы интерпретации современной фортепианной музыки (на примере пятой и седьмой сонат В. Би́бика) // Аспекти історичного музикознавства Вип. 9 : Наукові рефлексії харківської музично-історичної школи. Харків, 2017. С. 344–353.

⁹ Циганюк Л. До питання виконавської інтерпретації поліфонічного циклу «34 прелюдії і фуґи» В. Бібіка // Актуальні питання гуманітарних наук : міжвузівський зб. наук. пр. молодих вчених / Дрогобицький держ. пед. ун-т ім. Івана Франка. Дрогобич : Гельветика. 2020. Вип. 33, т. 2. С. 89–97.

¹⁰ Щетинський О. С. Валентин Бібік: набуття творчої зрілості // Аспекти історичного музикознавства. Вип. 23 / Харківський нац. ун-т мистецтв ім. П. І. Котляревського ; ред.-упоряд. Г. С. Савченко; Л. В. Русакова. Харків, 2021. С. 42–64.

¹¹ Свиридова П. Утілення рис поліфонічного письма в умовах авангардної стилістики циклу «34 прелюдії та фуґи» Валентина Бібіка // Культурологічна думка / Ін-т культурології Нац. акад. мистецтв України. 2015. № 8. С. 120–124.

організація утворює неповторний варіант теми. Отже, найглибші пласти великого поліфонічного циклу становлять складну, багаторівневу структуру.

Мета статті — виявити інноваційні ознаки втілення композиційно-драматургічної концепції великого поліфонічного циклу «34 прелюдії та фуги» В. Бібіка.

Завдання:

— визначити композиційно-драматургічні особливості на рівні взаємодії малих поліфонічних циклів і на рівні взаємодії між прелюдіями та фугами;

— проаналізувати формування тематизму фуги з виділенням ладотонального і метроритмічного параметрів;

— розкрити особливості розвитку і перетворення тематизму в межах фуги.

Дослідження почнемо з «вершини» — з образно-драматургічної концепції, яку задекларував композитор; розглянемо, як утілено авторську драматургічну й композиційну ідеї у тематизмі і роботі з ним на всіх рівнях циклу.

Виклад основного матеріалу. У 1978 році В. Бібік завершує поліфонічний цикл «34 прелюдії і фуги для фортепіано» ор. 16, над яким почав працювати 1973 року¹. Цей твір став продовженням його роботи в поліфонічному жанрі: 1968 року був написаний цикл «24 прелюдії і фуги для фортепіано» ор. 2, 1970-го — дві прелюдії і фуги для фортепіано ор. 7.

Загальна драматургічна ідея. Авторські програмні назви кожного з трьох зошитів циклу — «Роздум», «Напруження», «Просвітлення», — виражають образний зміст частин і становлять розвиток цілісної драматургічної лінії твору. Всеволод Задерацький влучно характеризує образні особливості цих зошитів: «У першій частині справді чимало філософських самозаглиблень, споглядання, спрямованого “назовні” і “всередину”. У другій частині більше дієвих, енергійних образів, драматичної концентрації, творчого напруження. Третя частина може бути осмислена як певне перетворення образів першої, що подаються у більш світлих і м’яких звучаннях. Загалом цикл В. Бібіка сприймається як розгорнута розповідь сучасного митця про час і людину, розповідь, що веде до образів просвітлених і відносно умиротворених завдяки напруженим роздумам, драматичним і трагічним відчуттям, завдяки вибухам дієвої енергії і згусткам кульмінуючих кипінь»².

Перший та останній мініцикли в межах монументального цілого сприймаються як прелюдія і постлюдія. Особливе значення має фінальний мініцикл — найбільший за обсягом. Музичне приношення Д. Шостаковичу викликане особистою прихильністю, професійною повагою автора до видатного композитора і жанровими алюзіями, про що свідчать стилістика першого великого поліфонічного циклу «24 прелюдії та фуги» В. Бібіка та більш пізні його твори, присвячені Майстру³. В. Бібік цитує тему фуги № 16

¹ 1970-ті роки позначені підвищеною композиторською увагою до поліфонічних циклів: Р. Щедрін «24 прелюдії та фуги» (1970), А. Хачатурян «7 речитативів та фуг» (1970), Ю. Щуровський «10 маленьких прелюдій та фуг» (1971), Р. Щедрін «Поліфонічний зошит» (1972), В. Бібік «34 прелюдії та фуги» (1973), М. Гудіашвілі «24 прелюдії та фуги» (1975), Г. Мушель «24 прелюдії та фуги» (1975), К. Сорокін «24 прелюдії та фуги» (1975), Л. Соковнін «24 прелюдії та фуги для учнів» (1976), Н. Карнацька «12 прелюдій та фуг» (1976), Є. Юцевич «24 фортепіанні фуги» (1976), В. Іванов «48 прелюдій і фуг» (1976–1979), К. Сорокін «Поліфонічний зошит для юнацтва» (1977) та «24 прелюдії та фуги», В. Полторацький «24 прелюдії та фуги» (1977), Д. Смірнов «24 прелюдії та фуги» (1978), Н. Ладиженський «15 фуг» (1979).

² Задерацький В. В. Передмова // Бібік В. С. 34 прелюдії та фуги. Київ : Муз. Україна, 1981. Зошит 1. С. 3–6.

³ Камерна симфонія пам’яті Д. Д. Шостаковича, 1976, ор. 29; Партита на тему DSCN для фортепіано, скрипки і віолончелі, 1982 ор. 48; Прелюдія No. VIII Дм. Шостакович — В. Бібік (без опусу).

Д. Шостаковича з циклу «24 прелюдії та фуги» повністю (приклади 1, 1а), розширюючи її з чотирьох до восьми тактів.

Приклад 1

Д. Шостакович. Фуга № 16. Тема

Adagio (♩=54)

Приклад 1а

В. Бібік. Фуга № 33. Тема

Largo (quasi Pastorale) (♩=42)

Тему фуги № 16 В. Бібік цитує не випадково: у першоджерелі вона має пасторальний характер та імітує імпровізаційне награвання, і завдяки імпровізаційності, вільності ритмічного малюнка цитата природно влітається в композиторський стиль В. Бібіка, для якого ідея вивільнення від стабільної метричної і ритмічної пульсації є особливою ознакою тематизму в циклі. Та незважаючи на вияв професійної шани Д. Шостаковичу, твір В. Бібіка самобутній, новаторський, він не вписується у традиційні рамки.

Образна драматургія цілого. Кожен із трьох зошитів має свою логіку драматургічного розвитку, що становить єдину лінію розгортання великого цілого. Три зошити — три різні етапи, кожен з яких містить свої кульмінаційні зони. Так, у першому зошиті «Роздум» драматургічними вершинами є прелюдія і фуги № 8 та № 14, зокрема № 8 виділяється завдяки тематизму й драматичному напруженню, а № 14 стає апогеєм свободи від умовності метричного структурування.

У чотириголосній фугі № 8 тема складається з чотирьох звуків *a-h-c-b*, з яких формується бахівська монограма, явно звернена до творчості Й. С. Баха¹ (приклад 2).

Приклад 2

Фуга № 8. Тема фуги, проведення у чотирьох голосах (тт. 1–8)

Оригінальність фуги полягає у відсутності інтермедій; протискладення виростає з останньої утриманої ноти теми; весь розвиток побудований виключно на темі; серед засобів розвитку — варіантне повторення у прямому, оберненому русі, стретне проведення і розширення завдяки введенню глісандо між звуками теми (схема 1).

Схема 1

Фуга № 8. Т = 2 тт.²

		T		T		T		T		T		T		T							
		T	Π	T		T		⊥		⊥		⊥		⊥							
		T	Π	T		T		T		⊥		⊥		⊥							
		T	Π	T		T		T		⊥		⊥		⊥							
1	3	5	7	9	10	12	14	16	17	19	21	23	24	25	26	28	29	31	32	33	34
a	c	a	c	fes	fes	c	as	g	ces	c	bes	g	ces	g	c	ges	as	es	f	a	c
експозиція					розвиваючий розділ																

		⊥		T		T		T		T		T		T		T		T		T		T
		⊥		T		T		T		T		⊥		T		T		T		T		■
		⊥		T		T		T		T		⊥		T		T		T		T		■
		⊥		T		T		⊥		T		T		T		T		T		T		■
40	42	44	46	48	50	52	54	56	58	60	62	67	71	75	77	78	80	82	84	86–89	90–91	93–119
a	g	f	es	bes	fes	bes	c	b	ges	es	ces	es	fes	d	f	f	a	c	fes	f\g\bes\ces	fes\g\b\des	
розвиваючий розділ																	заверш. розд.					

¹ Прелюдія, фуга та арія на тему ВАСН для двох фортепіано, 1985, оп. 54 duration: ~14' — ще один мініцикл, музичне приношення, у якому В. Бібік, використовуючи прийом монограми, вшановує творчість видатного поліфоніста.

² Π — протискладення, витриманий останній звук теми, що утримується до наступного вступу теми в голосі. ⊥ — тема в оберненні. T — тема у ритмічному збільшенні. T — стретне проведення теми. Від т. 40 тема варіантно змінюється завдяки включенню глісандо між її звуками. ■ — звуки теми збираються у вертикальний кластер у вигляді хреста, тт. 109–119.

Насичена тематизація, глісандо створюють край напружену емоційну атмосферу, співзвучну образній семантиці фігури хреста. Кульмінація досягається за допомогою обернення ключової інтонації малої секунди у кричущу велику септиму і багатразових, максимально сконцентрованих імітаційних повторень (тт. 93–119), що збираються у вертикальний кластер. Композитор не лише семантизує, а й графічно оформляє звуки теми у фігуру хреста (приклад 2а, тт. 109–116).

Приклад 2а

Фуга № 8. Формування фігури хреста

The musical score for Fugue No. 8 is presented in three systems. The first system (measures 102-111) is marked 'Con moto' and 'con tutta forza', featuring a piano part with a series of chords and a right-hand part with a rhythmic pattern of eighth notes. Dynamics range from *f* to *fff*. The second system (measures 107-114) is marked 'a tempo' and 'Tempo I', with a piano part playing a series of chords and a right-hand part with a similar rhythmic pattern. Dynamics range from *fff* to *ppp*. The third system (measures 115-119) is marked 'u.c.' and 'Tempo I', with a piano part playing a series of chords and a right-hand part with a similar rhythmic pattern. Dynamics range from *ppp* to *fff*.

Прелюдія і fuga № 14 — це друга кульмінаційна точка розвитку, яка втілює одну з головних ідей композитора — вивільнення від структуруючої функції метра і тактування (приклади 11, 11а).

Драматургія на рівні мініциклу. Головну особливість циклу становить компактність прелюдій, їх стислий, іноді афористичний характер. Виникає відчуття, що кожна з них є короткою преамбулою, адже, з тематичної точки зору, ці мініатюри менш індивідуалізовані і структуровані порівняно з фугою. Оригінальний варіант — прелюдія № 28, вона містить лише шість нот, а значення кожної чітко підкреслене цілою тривалістю на *sff* (приклад 3).

Приклад 3

Прелюдія № 28

The musical score for Prelude No. 28 is a single line of music in G major, marked 'Largo' with a tempo of 52-54. It consists of six notes: G4, A4, B4, C5, D5, and E5. The first five notes are marked *sff* and the sixth note is marked *pp*. The notes are written on a grand staff with a treble clef. The score ends with the instruction 'non Ped. attacca'.

Усі прелюдії переходять у звучання фуґи прийомом *attacca*, що суттєво згладжує момент чіткої дискретності в мініциклах, посилюючи єдність розвитку драматургічної лінії в середині кожного зошита.

Функціонально-інтонаційний зв'язок. За типом функціонального зв'язку прелюдії і фуґи циклу співвідносяться між собою за двома моделями: «*предикт-ікт*» та «*ікт-ікт*», залежно від міри взаємодії інтонаційного і тематичного матеріалу частин¹. Загальну тенденцію зошита «*Роздуми*» становить співіснування прелюдії і фуґи за моделлю «*предикт-ікт*», «*преамбула-оповідання*», де фуґа є сильним змістовним елементом, який за своєю драматургічною важливістю і масштабністю переважає над лаконічними прелюдями. Такий вектор орієнтований на кульмінаційну зону, розміщену у фузі.

Назва другого зошита «*Напруження*» не лише зумовлена переважанням дієвих, енергійних образів, а й містить більш суттєвий фактор, що впливає на драматургію циклу. Функціональне співвідношення прелюдій і фуґ відбувається за моделлю «*ікт-ікт*»: зменшується питома вага фуґи — вона перестає бути центром, акцент переміщується на «територію» прелюдії або в зону завершення прелюдії — початок фуґи. І. Вассірук зазначає: «Завдання прелюдії полягає вже не у приготуванні строго організованої фуґи. Міра імпровізаційності прелюдії зменшується, і прелюдія відображає процес формування ідеї, основної думки всього циклу — теми фуґи, яка або з'являється наприкінці прелюдії, або інтонаційно «*виростає*» з тематизму першої частини»². Усі пари другого зошита мають глибинні, напружені внутрішні взаємозв'язки. Так, прелюдія і фуґа № 16 мають *спільне інтонаційне коріння*: після завершення прелюдії тема фуґи сприймається як новий матеріал, але виявляється, що вона зіткана з трьох інтонаційних елементів, щойно експонованих у прелюдії: 1) кластер *c/d/cis*, де тон *cis* є центральним (позначимо в нотах *A*), 2) верхній пласт — мелодичне зчеплення *g/cis/d* (позначимо в нотах *B*, приклад 4); 3) комплекс, що формується у процесі розвитку мелодичної лінії у верхньому пласті (декламаційна експресивна мелодична фраза *Piu sostenuto*, сформована зчепленням секунд (позначимо в нотах *C*, приклад 4а).

Отже: розпочинає фуґу перший інтонаційний елемент *A*, але на іншій висоті і в іншому ритмічному викладі; декламаційний третій елемент *C* становить основну ідею подальшого розгортання теми; завершує тему фуґи другий елемент *B* (приклад 4б).

У розвиваючому розділі тема членується на дві основні побудови: початкову побудову *A+C* (обсягом 2,5 такти) і мотив *B*, який розвивається за допомогою комбінаторики, інтерполяції, ритмічної варіантності і фактурного потовщення (див. тт. 37–54). Зосередження уваги на мотиві *B* і його різноманітних перетвореннях підводить до кульмінаційного, афективного звучання в завершенні фуґи, повертаючи слухача до початкового мотиву прелюдії, підкреслюючи інтонаційний зв'язок, завершуючи розвиток фуґи на новому, екзальтованому рівні звучання (*fff*).

Концепцію «*Просвітлення*» у третьому зошиті втілено завдяки переважанню образів роздуму чи занурення в певний емоційний стан. Особливу увагу привертають прелюдії розповідного характеру, які вирізняються вільним одноголосним, монодичним типом викладу, зрідка з використанням підголоска або з інтервальним потовщенням голосу (№№ 25, 27, 31). Композитор знову повертається до моделі «*предикт-ікт*», значно послаблюючи інтонаційний зв'язок між прелюдями і фуґами

¹ Васирук И. И. Художественно-содержательные особенности фуґи в творчестве отечественных композиторов последней трети XX века : дис. ... канд. искусствоведения. Саратов, 2008. С. 149.

² Там само. С. 150.

(за винятком №№ 31, 32). Отже, концепцію «роздуми — напруження — просвітлення» втілено не лише в загальному образному змісті, а й у типі функціонального відношення та інтонаційної взаємодії прелюдій і фуг, підкреслено глибоко продуману лінію внутрішнього драматургічного розвитку.

Приклад 4

Прелюдія № 16

Con moto. Agitato ♩ = 138-140
quasi piano

В *in forza*

А

3

Приклад 4а

Прелюдія № 16

Più sostenuto

С *p*

p

Приклад 4б

Фуга № 16. Тема

А

С

В

Конструктивна ідея. Починаючи з творчості Й. С. Баха, конструктивним у побудові великого поліфонічного циклу є ладотональний принцип. В. Бібік пропо-

нує новаторський варіант. У передмові до нотного видання¹ В. Задерацький вказує, що прелюдії і фуґи першого зошита (№ № 1–14) розміщені за білоклавішним рядом від *C* — і далі по дві п'єси на кожному тоні (мажор і мінор). Мініцикли другого (№№ 15–24) і третього (№№ 25–34) зошитів розміщені на основі чорних клавіш: десять дієзних і десять бемольних тональностей, по дві на кожному тоні (мажор та мінор). Такою схемою визначається кількість частин: $14 + 10 + 10 = 34$. Тональна концепція виявляється лише логічним конструктом, а ладотональна організація кожної окремої прелюдії і фуґи виходить далеко за межі презентації певної тональності і має власну, індивідуалізовану систему.

Специфіка тематизму. Ладотональний аспект. У ХХ столітті тональність перестає бути стабільною, хоча й не руйнується остаточно. Тональність у циклі «34 прелюдії та фуґи» загалом можна визначити як розосереджену, децентралізовану, дисонантну, «рихлу». Її важливою ознакою стає мікшування принципів різних ладотональних систем і найвища міра індивідуалізації в кожній парі прелюдій і фуґ:

— композитор використовує дванадцятитоновий хроматичний тип звукової організації, найчастіше без збереження централізації або без визначення центрального елемента;

— гармонічна мова прелюдії акумулює інтонаційний потенціал мініциклу (як і прийом *attacca*, сприяє єдності), тому необхідно розглядати індивідуальну структуру кожної окремої прелюдії і фуґи;

— центральний елемент може бути представлений кластерним комплексом, що утворюється від поступових лінійних фактурних накопичень або шляхом інтервального потовщення фактури;

— головною особливістю формування вертикалі є поступове напластування горизонтальних проведень теми, які формують певний сонорний ефект.

Так, уже в першій прелюдії і фузі тональність — дисонантна, розімкнена, зі зниженою централізацією. Прелюдія є структурним та інтонаційним джерелом майбутньої фуґи. Індивідуалізація відбувається завдяки мікшуванню цілотонового ряду у формуванні горизонталі та інтервальної комбінаторики по вертикалі. Акордова фактура прелюдії розгортається за принципами дзеркальної симетрії, у якій першопощтовхом руху стає кластер *c–d–e* як варіант виявлення тональності *до мажор*. Але завершення прелюдії формує відчуття розімкненості, адже фінальний кластер остаточно знімає питання централізації завдяки одночасному звучанню двох секундних комплексів *d–e–fis* та *c–d–e* (приклад 5).

У фузі великосекундовий комплекс дещо трансформується (замість цілотонового поєднання звучать дискретні мелодизовані малосекундові інтонації, що розділяються квінтовым і септимовим стрибками (приклад 5а). Завершується фуґа кластером, сформованим, як і тема, з малосекундових звучань, розірваних широким інтервалом з аналогічною тенденцією до розімкнення, без збереження тяжіння до центрального елемента.

Ще один варіант мікшування — фуґа № 9, у якій на основі дванадцятитонові звуковисотної організації яскраво виявляє себе цілотонова система. Під час експонування теми основу мелодичної лінії становить велика секунда, яка при повторенні з мелодичного інтервалу перетворюється на гармонічний (приклад 6), а в завершальному розділі (тт. 29–39) формує кластерні нашарування, адже останнє проведення теми викладається чотири-/п'ятизвучними кластерами.

¹ Задерацький В. В. Передмова // Бібік В. 34 прелюдії та фуґи. Київ : Муз. Україна, 1981. Зошит 1. С. 3–6.

Прелюдія № 1

Con moto. limpido ♩ = 158-160

p dolce *p*

p *lunga*

attacca

Приклад 5а

Фуга № 1. Тема

Sostenuto, ma non troppo ♩ = 120

p *con dolcezza*

Приклад 6

Фуга № 9. Тема

Allegro ♩ = 170 - 176

f

3 3 3 3 3

У фугі звуковисотна централізація значно послаблена, але наявна: тема і вся фуга завершуються центральним елементом — великою секундою *g-a*. Яскраво тональний центр *G* експонується у прелюдії, у якій остинатно повторюється гармонічний зворот, що приводить до тоніки чітко зафіксованого *соль мажору*. Завдяки поступовій трансформації з тризвуків до кластерів у прелюдії зароджується цілотоновість, яка у фугі вийде на перший план.

Особливий різновид звуковисотної організації в циклі — додекафонний. Він характеризується дискретністю складових музичної тканини, наявністю послідовності від десяти до дванадцяти звуків, іноді з повтореннями, що підкреслює балансування, спробу дійти серіальної організації тканини (№№ 3, 7, 10, 14, 31, 34).

Так, у прелюдії і фугі № 31 основними ознаками тематизму є теситурні розриви, лінійний тип викладу, дискретність, пуантілістична фактура. Тема фуги подібна до додекафоного ряду, хоч і не точно витриманого (є два повторюваних звуки, приклад 7).

У прелюдії, з першого погляду, інтонаційна й ритмічна різноманітність справляє враження вільного розгортання, без певного алгоритму, але внаслідок детального аналізу виявляється, що основу побудови становить принцип ракоходу з невеликим оновленням. Моментом зворотного відліку стає звук *d*, яскраво підкреслений *sforzando* на фоні викладу *dolce piano* (приклад 7а). Цікаво, що й у фугі ракохід є основним засобом перетворення теми в розвиваючому розділі (т. 8).

Приклад 7

Фуга № 31. Тема

Moderato - Allegretto ♩ = 96-98

Приклад 7а

Прелюдія № 31

Moderato ♩ = 92-96

Іноді специфіка звуковисотної організації є результатом утілення певної звукової ідеї. Так, у мініциклах № 12 та № 23 і прелюдії, і фуги ілюструють ідею поступового розширення, захоплення звукового простору (приклад 8).

Приклад 8

Фуга № 12. Тема

Molto con moto (♩=174-178)

p T₁

con Fed.

Оригінальною є тема, у якій ритмічна виразність стає головним виражальним засобом експонування — у фугі № 18 тема складається з речитації на одному звуці. Цікаво, що той єдиний звук і є центральним елементом звукової організації, він з'являється в кульмінаційному звучанні на завершальному етапі прелюдії, готуючи формування теми у фугі.

Отже, досліджуючи ладотональний аспект, розуміємо, що прелюдія є зоною формування певної індивідуалізованої звуковисотної системи, а у фугі використано вже знайдені принципи як основу.

Метроритмічний параметр тематизму нарівні з інтонаційною будовою є основним фактором, який дає можливість надати музичному матеріалу індивідуальності, пізнаваності для слухача, а для фуги пізнаваність тематизму становить головну потребу. З початку періоду кристалізації поліфонічного тематизму до ХХ століття метроритмічна сторона поліфонічного тематизму розвивалась, але не виходила за межі чіткого структурування — це один із тих «бар'єрів», який у композиторській практиці тривалий час не наважувались переступити¹.

У «34 прелюдіях та фугах» В. Бібіка такт як одиниця відліку має тенденцію до розширення. Відсутність дроблення на такти надає можливість композитору максимально уникати структурування теми, вивільняти її від частих метричних акцентів, сприяє сприйняттю як цілісної мелодичної лінії в безперервному процесі становлення.

Метроритмічна організація сягає певного апогею свободи: поняття простого, складного метру нівельовані, метричні схеми майже не мають повторень, відчувається прагнення вивільнити ритм з-під регулюючого тиску метра. Підкреслимо, що таке прагнення «свободи» зумовлене специфічною ознакою поліфонічного мислення композитора: *не метр і ритм фіксують і структурують тему, а втілення теми формує метр і вигляд ритмічної фіксації*. У цьому переконають два моменти: міра різноманітності метроритмічної організації і спосіб метроритмічної фіксації тематизму. Для прикладу, зазначимо метричні схеми в першому зошиті: № 1 — 16/8; № 2 — 19/8; № 3 — 4/2; № 4, 5 — 14/4; № 6 — 13/8; № 8 — 2/2; № 9 — 9/8; № 10 — 8/8; № 11 — 11/8; № 12 — 2/8; № 13 — 17/8; № 14 — 8/4².

¹ Васирук И. И. Художественно-содержательные особенности фуги в творчестве отечественных композиторов последней трети XX века : дис. ... канд. искусствоведения. Саратов, 2008. С. 135.

² У другому зошиті: № 15 — 19/8; № 16 — 5/8; № 17 — 12/4; № 18 — 5/8; № 20 — 6/4; № 21 — 15/16; № 22 — 9/4; № 23 — 3/4; № 24 — 11/4.

Ілюстрацією ідеї, що внутрішнє композиторське уявлення тематизму формує метричну й ритмічну фіксацію ретроспективно, залежно від необхідності графічної фіксації, є fuga № 14 (приклад 9). Розмір зафіксовано вже на початку, fuga двотемна, з одночасною експозицією, триголосна. Важливо, що друга тема виявляється більш тривалою за першу, спонукаючи до подальшої руйнації метрики й відмови від тактової фіксації.

Приклад 9

Фуга № 14. Одночасна експозиція тем 1 і 2

I Largo ♩ = 38-40

The musical score is written in bass clef with a time signature of 8/4. It begins with a tempo marking of 'Largo' and a metronome marking of ♩ = 38-40. The score is divided into three systems. The first system shows Theme 1 (T1) in the upper voice and Theme 2 (T2) in the lower voice. The second system continues the development of both themes. The third system shows a change in the lower voice part, with a new rhythmic pattern and a change in the time signature to 8/16.

У процесі розгортання тема 1 починає розростатись (після т. 9) завдяки зчепленню із власним ракохідним варіантом. Далі, активно застосовуючи техніку складного контрапункту, композитор експериментує з різними варіантами поєднань тем, зокрема й зі зміною ритмічного рисунка. Інтенсивність роботи з тематизмом і використання стретних проведень першої теми стають вирішальним фактором відмови митця від тактової фіксації: у розвиваючому розділі під час активної фази контрапунктичного і стретного проведення першої і другої тем В. Бібік припиняє нотувати тактові риси взагалі. Це свідчить, що основною одиницею мислення композитора є тема, проведенням якої і зумовлено метроритмічне структурування музичного тексту твору (приклад 9а).

У прелюдях розмір узагалі не фіксований (за винятком №№ 25, 27, 30, 31, 33); тактових рисок немає — автор апелює до імпровізаційної природи жанру, до явища «нетактованої прелюдії», яка існувала поза метром, розміром і тактом, а також барокового «фантазійного стилю» органної музики з його інтонаційними формулами, пасажами й арпеджіо.

У третьому зошиті: № 25 — 5/2; № 26 — 15/8; № 28 — 4/2; № 30 — 3/8; № 31 — 10/4; № 32 — 7/8; № 33 — 4/4; № 34 — 18/8.

Фуга № 14. Розвиваючий розділ

Щодо способу фіксації тематизму, В. Бібік більшість тем у фугах формує в межах одного чи двох тактів, у фугі № 5 тема має обсяг один такт. Важливо, що висловлювання композитора (тема) настільки тривале, що постає необхідність його фіксувати за допомогою розміру 14/4 (аналогічно і в інших фугах циклу (16/8; 19/8; 17/8)). Очевидно, митець *мислить тему фуги як висловлювання єдиного дихання*, що є абсолютно новаторським фактором у розвитку фуги.

Безумовно, розглянуті інновації суттєво вплинули на всі рівні створення фуги, на взаємодію з іншими елементами і на перетворення тематизму.

Щодо **взаємодії теми з іншими складовими фуги**, то ладотональний параметр найбільш суттєво позначився на відповіді. У «34 прелюдіях та фугах» через відсутність тональної централізації і дисонантну природу звуковисотної організації відповідь значно трансформується:

- необхідність тоніко-домінантового співвідношення зникає, на перший план виходить фонічне уявлення композитора про процес тематичних проведеннь;
- відповідь втрачає структуротворчу функцію: перестає формувати межі експозиційного розділу, знімаються питання про формування експозиції / контрепозиції, наявність чи відсутність яких впливає на утворення двочастинної чи тричастинної форми¹;
- розмивання меж експозиції сприяє безперервності викладу, формує відчуття свободи розвитку;

¹ Двочастинна (експозиція + контрепозиція або додаткові проведення // розвиваючий розділ + завершальний) або як тричастинна (експозиція + контрепозиція або додаткові проведення // розвиваючий розділ // завершальний) залежно від пропорційного співвідношення масштабу розділів і тонального плану.

— факторами, що визначають межу між експозицією і розвиваючим розділом, стають кількість тематичних проведень, відповідних кількості голосів, і наявність перетворень теми.

Протискладення. У циклі В. Бібіка специфіка протискладень полягає в тому, що найчастіше вони є природним продовженням теми і пролонгацією її розвитку (№№ 3, 5, 7, 8, 10, 13, 18, 19, 20, 22, 24, 25, 26, 27, 31, 34). Фактично, протискладення як автономна побудова нівелюється (схема 2). Так, у фузі № 5 протискладення народжується з останнього звука теми і є, з одного боку, її завершенням, а з іншого — комплементарним голосом, витриманим фоном у нашаруванні проведень теми. У схемі вдалося позначити такий тип протискладення подовженою лінією аж до завершення звучання голосу (схема 2).

Схема 2

Фуга № 5. Схема тематичних проведень і протискладення

Т П	_____					а а	а а	Т П	_____					а а	а	Т
Т П	_____					а а	а а	Т П	_____					а а	а	Т
	Т П	_____				а а	а а		Т П	_____				а а	а	Т
	Т П	_____				а а	а а		Т П	_____				а а	а	Т
			Т	_____		а а	а а				Т П	_____		а а	а	Т
			Т П	_____		а а	а а				Т П	_____		а а	а	Т
1	2	3	4	5	6	7	8	10	11	12	13	14	15			
е h e h e h						c/f d/h gis\ais e\dis\dfc\des										
експозиція						розвиваючий розділ										

	Т			Т		Т			Т		Т		Т		Т		Т												
Т				Т		Т			Т		Т		Т		Т		Т												
	Т		Т		Т		Т		Т		Т		Т		Т		Т												
	Т		Т		Т		Т		Т		Т		Т		Т		Т												
Т			Т		Т		Т		Т		Т		Т		Т		Т												
16	17	18	19	23	24	25	26	27	31	—	34																		
h\cis\c\fis			gis\d		g\fis\gis\h\ais			g/g		d\d\d		fis\cis		h\c		cis\fis		h\fis		e\f		fis\g		c g		cis		e h e h e h	
розвиваючий розділ														завершальний															

Створення такого типу протискладень свідчить про зростання авторитарності тематизму, відсутність необхідності його доповнювати або відтінювати за контрастом, що ілюструє прагнення до тотальної тематизації фуги, безмежного панування теми.

Останній елемент фуги, з яким взаємодіє тема, — це **інтермедія**. Як зазначає Віктор Бобровський, «окремі сторони музичного образу як процесу можуть бути реалізовані за допомогою не цілісної теми, а тих чи інших інтонаційних комплексів (мотивів, фраз, окремих звуків, інтервалів)»¹. У фузі саме інтермедії є тією структурою, за допомогою якої максимально втілюється музичний образ, а також, залежно від способу взаємодії з темою, містить особливе навантаження як композиційний елемент.

¹ Бобровський В. П. Тематизм как фактор музикального мышления : очерки : в 2 вып. Вып. 1 : Моцарт, Бетховен, Шопен, Шуман / отв. ред. Е. И. Чигарёва. Москва : Либроком, 2010. С. 19.

Головною характеристикою фуг В. Бібіка є відсутність інтермедій. У фугах №№ 4, 7, 8, 10, 11, 14, 16, 18, 19, 20, 21, 23, 24, 26–28, 31–34 безінтермедійний розвиток можна пояснити прагненням композитора *вслухатися лише в тему*, наповнити всі голоси тільки її звучанням, не перериваючи її та не використовуючи будь-якого іншого матеріалу.

Розвиток тематизму. Традиційно композитори використовують обернення, ракохід, ритмічне збільшення й зменшення, стрету й різні варіанти контрапункту. Основними прийомами розвитку теми в циклі В. Бібіка є *стрета, комбінаторика, інтерполяція і фактурний розвиток*. Фактурний розвиток у циклі унікальний як для поліфонічних творів. Фактура *не має обмежувальних правил*: голоси можуть розміщуватись надто щільно, вступаючи у приму, можуть перетинатися в одному діапазоні або, навпаки, максимально розширювати фактурний обсяг завдяки їх кількості і структури теми. Отже, таким принципом роботи з темою підкреслено прагнення композитора урізноманітнити темброво-регістрові комбінації в пошуку нових форм звучання теми.

У зв'язку з цим одним із найулюбленіших прийомів розвитку тематизму стає стрета, адже вона надає можливості темі максимально «самотиражуватись», заповнюючи собою всю музичну тканину. У контексті руйнації тональності стрета є технічним засобом для утвердження теми. У циклі стрета стає панівним засобом розвитку теми (див. схему 1), а іноді єдиним (фуги №№ 5, 6, 14, 18, 20, 22, 28) (див. схему 2). Для В. Бібіка використання всіх можливих варіантів стрет із різночасовими й різноінтервальними зрушеннями у проведеннях є специфічною ознакою поліфонічного мислення і свідчить про прагнення автора почути її в новому фонічному варіанті.

Серед неполіфонічних засобів перетворення теми найбільш цікавими й оригінальними є комбінаторика й інтерполяція.

Так, у фузі № 5 основою розвитку і структурування фути стає комбінаторика. Тема містить три мотиви — *a, b, c*, другий і третій мотиви — похідні від першого (приклад 10).

Приклад 10

Фуґа № 5. Тема



Весь розвиваючий розділ побудований на чергуванні виокремлених зон із різними варіантами розвитку мотивів: почергове імітаційне проведення в усіх голосах мотивів *a, b, a* (тт. 13–19); одночасне стретне проведення усіх трьох мотивів *a, b, c* (тт. 23); композитор працює почергово з мотивами в такій комбінації: *a b / a / a b* (тт. 24–25). У завершальному розділі В. Бібік створює магістральну стрету з повним проведенням теми з усіх трьох мотивів *a, b, c* у всіх голосах (схема 3).

Регістрова інтерполяція теми пов'язана з особливим засобом варіювання мелодії (скоріше, навіть варіантного повторення теми), коли її окремі звуки переносяться в різні октави. Як відомо, уперше такий метод привернув увагу митців у додекафонній музиці, у якій допускались октавні транспозиції звуків серії. У фузі зміна інтервальних кроків, при збереженні ритмічної структури і напряму мелодичного руху, дає змогу посилювати і послаблювати «інтонаційне поле» теми. У фугах В. Бібіка прийом інтерполяції дає можливість фактурного й фонічного розвитку. Так, у фузі № 32 єдиним

Використання такого прийому в цій фузі зумовлене драматургічною ідеєю композитора: загадкова прелюдія є передбаченням до тактики розгортання фуги, досягнення кульмінації і завершення розвитку теми (перший і другий такти прелюдії аналогічні двом останнім тактам у фузі за інтервалікою).

Висновки. ХХ століття — новий етап розвитку поліфонічного мислення і становлення великого поліфонічного циклу. Незважаючи на збереження композиційного каркасу фуги і циклу загалом, інтенсивна трансформація та інноваційність — головні ознаки твору Валентина Бібіка.

Використання індивідуалізованих децентралізованих, дисонантних звуковисотних систем і формування специфічного тематизму спричинило неймовірні зрушення в жанрі, що кристалізувався століттями. Центральний елемент циклу — тематизм, у якому виявляється композиторське прагнення озвучити теми максимально різноманітно — звуковисотно, метроритмічно, фактурно, засобами перетворення. Більшість правил творення теми, що утвердились із часів Ф. Марпурга, ігноруються, головним чинником формування тематизму стає внутрішнє композиторське відчуття теми-тези як висловлювання на єдиному диханні.

Тема і її перетворення становить основу формування композиції і форми фуги. Тональний план перестає виконувати свою усталену роль. Основою розвитку фуги є вже не модуляційний процес і повернення з утвердженням похідної тональності, а максимальне віддалення теми від тонального центру або центрального елемента на принципі транспозиційного співвідношення, що унеможлиблює визначення розділів форми за тональним планом.

Відповідно, формотворення переростає в досить вільний процес, що підпорядковується таким принципам, як плинність, нівелювання структурованості. Чітке визначення меж у середині форми може бути неоднозначним і досить складним. Неактуальними стають тональний план, каданси; функцію формоутворення виконують інші фактори: зміни щільності викладу й використання поліфонічних прийомів, матеріал інтермедій, кількість тем і їх розміщення у формі.

Отже, на прикладі «34 прелюдій та фуг» В. Бібіка спостерігаємо парадокс: у найбільш регламентованому жанрі композиторові вдалося виявити максимальну свободу висловлювання, утіливши інноваційні ознаки композиційно-драматургічного розвитку у великому поліфонічному циклі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Бобровский В. П. Тематизм как фактор музыкального мышления : очерки : в 2 вып. Вып. 1 : Моцарт, Бетховен, Шопен, Шуман / отв. ред. Е. И. Чигарёва. Москва : Либроком, 2010. 272 с.
2. Босакевич П. Б. Ліричний універсум Валентина Бібіка та його втілення у творчості // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 114 : Композитори і музикознавці Київської консерваторії у 1941–2010-х роках. Київ, 2016. С. 347–358.
3. Васирук И. И. Художественно-содержательные особенности фуги в творчестве отечественных композиторов последней трети ХХ века : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 Музыкальное искусство / Астраханская гос. консерватория (ин-т). Саратов, 2008. 225 с.
4. Веркина Т. Б. Проблемы интерпретации современной фортепианной музыки (на примере пятой и седьмой сонат В. Бибики) // Аспекти історичного музикознавства. Вип. 9 : Наукові рефлексії харківської музично-історичної школи / Харківський нац. ун-т мистецтв ім. П. І. Котляревського ; ред.-упоряд. А. М. Жданько, С. Г. Анфілова. Харків, 2017. С. 344–353.

5. Задерацький В. В. Передмова // Бібик В. С. 34 прелюдії та фуги. Київ : Муз. Україна, 1981. Зошит 1. С. 3–6.
6. Калужский В. М. Эволюция темы фуги в классической и современной музыке : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 Музыкальное искусство / Новосибирская гос. консерватория им. М. И. Глинки. Новосибирск, 1983. 193 с.
7. Кузнецов И. К. Теоретические основы полифонии XX века. Москва : Консерватория, 1994. 286 с.
8. Мизитова А. А., Иванова И. Л. Фрагменты творчества Валентина Бибика : монографические очерки. Харьков, 2006. 126 с.
9. Милка А. П. Полифония : учеб. для муз. вузов : в 2 кн. Санкт-Петербург : Композитор, 2016. Кн. 1. 336 с.; Кн. 2. 248 с.
10. Пясковский И. Б. К понятию «современная fuga» // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 88 : Старовинна музика — сучасний погляд. Ч. 1. Київ, 2009. С. 91–106.
11. Свиридова П. Утілення рис поліфонічного письма в умовах авангардної стилістики циклу «34 прелюдії та фуги» Валентина Бібика // Культурологічна думка / Ін-т культурології Нац. акад. мистецтв України. 2015. № 8. С. 120–124.
12. Симакова Н. А. Контрапункт строгого стиля и fuga : в 2 кн. Кн. 2 : Fuga: её логика и поэтика. Москва : Композитор, 2007. 800 с.
13. Циганюк Л. До питання виконавської інтерпретації поліфонічного циклу «34 прелюдії і фуги» В. Бібика // Актуальні питання гуманітарних наук : міжвузівський зб. наук. пр. молодих вчених / Дрогобицький держ. пед. ун-т ім. Івана Франка. Дрогобич : Гельветика, 2020. Вип. 33, т. 2. С. 89–97.
14. Щетинський О. С. Валентин Бібик: набуття творчої зрілості // Аспекти історичного музикознавства. Вип. 23 / Харківський нац. ун-т мистецтв ім. П. І. Котляревського ; ред.-упоряд. Г. С. Савченко; Л. В. Русакова. Харків, 2021. С. 42–64.
15. Южак К. И. Полифония и контрапункт: вопросы методологии, истории, теории : в 2 кн. Санкт-Петербург : Сударыня, 2006. Кн. 1. 392 с.; Кн. 2. 288 с.

REFERENCES

1. Bobrovsky, V. (2010). *Thematism as a factor in musical thinking [Tematizm kak faktor muzykal'nogo myshleniya]*, in 2 vols. Vol. 1: *Mozart, Beethoven, Chopin, Schumann [Motsart, Betkhoven, Shopen, Shuman]*. Moscow: Librokom, 272 p. [in Russian].
2. Bosakevych, P. (2016). Valentin Bibik's lyrical universe and its embodiment in art [Lirychnyi universum Valentyna Bibika ta yoho vtilennia u tvorchosti]. In: *Scientific herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine [Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho]*. Issue 114: *Composers and musicologists of the Kyiv Conservatory in 1941–2010 [Kompozytory i muzykoznavtsi Kyivskoi konservatorii u 1941–2010-kh rokakh]*. Kyiv, pp. 347–358 [in Ukrainian].
3. Vasiruk, I. (2008). *The artistic and meaningful features of the fugue in the works of Russian composers in the last third of the twentieth century [Hudozhestvenno-soderzhatelnyie osobennosti fugi v tvorchestve otechestvennyih kompozitorov posledney treti XX veka]*. Manuscript of Dissertation work for gaining the degree of the Candidate of Art Criticism by specialty 17.00.02 Music Art. Astrakhan State Conservatory. Saratov, 225 p. [in Russian].
4. Verkina, T. (2017). Problems of interpretation of modern piano music (on the example of the fifth and seventh sonatas of V. Bibik) [Problemy interpretatsii sovremennoi fortepiannoi muzyki (na primere pyatoi i sed'moi sonat V. Bibika)]. In: *Aspects of Historical Musicology*

[*Aspekty istorichnoho muzykoznavstva*]. Issue 9: *Scientific reflections of the Kharkiv music-historical school [Naukovi refleksii kharkivskoi muzychno-istorichnoi shkoly]*. Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv, pp. 344–353 [in Russian].

5. Zaderatsky, V. (1981). Preface [Peredmova]. In: Bibik, V. *34 preludes and fugues [34 preliudii ta fuhy]*. Kyiv: Muzychna Ukraina, Notebook 1, pp. 3–6 [in Ukrainian].

6. Kaluzhsky, V. (1983). *Evolution of the fugue theme in classical and modern music. [Evolutsiia temy fugi v klassicheskoy i sovremennoy muzyke]*. Manuscript of Dissertation work for gaining the degree of the Candidate of Art Criticism by specialty 17.00.02 Music Art. Novosibirsk State Conservatory named after M. I. Glinka. Novosibirsk, 193 p. [in Russian].

7. Kuznetsov, I. (1994). *Theoretical foundations of polyphony of the 20th century [Teoreticheskiye osnovy polifonii XX veka]*. Moscow: Konservatoriya, 286 p. [in Russian].

8. Mizitova, A. and Ivanova, I. (2006). Fragments of Valentin Bibik's work [*Fragmentsy tvorchestva Valentina Bibika*]. Kharkov, 126 p. [in Russian].

9. Milka, A. P. (2016). *Polyphony [Polifoniya]: textbook for music universities: in 2 books*. Saint Petersburg: Kompozitor. Book 1. 336 p.; Book 2. 248 p. [in Russian].

10. Pyaskovsky, I. (2009). To the concept of “modern fugue”. [K ponyatiyu «sovremennaya fuga»]. In: *Scientific herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine [Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho]*: Issue 88: *Ancient music is a modern look [Starovynna muzyka — suchasnyi pohliad]*, part 1. Kyiv, pp. 91–106 [in Russian].

11. Svyrydova, P. (2015). Embodiment of features of polyphonic writing in the conditions of avant-garde stylistics of the cycle “34 preludes and fugues” by Valentin Bibik [Utilennia rys polifonichnoho pysma v umovakh avanhardnoi stylistyky tsykladu «34 preliudii ta fuhy» Valentyna Bibika]. In: *Culturology ideas [Kulturologichna dumka]*. Institute for Cultural Research of National Academy of Arts of Ukraine. Issue 8, pp. 120–124 [in Ukrainian].

12. Simakova, N. (2007). *Counterpoint of strict style and fugue [Kontrapunkt strogogo stilya i fuga]*. Part 2: *Fugue: its logic and poetics [Fuga: eye logika i poetika]*. Moscow: Composer. 800 p. [in Russian].

13. Tsyhaniuk, L. (2020). On the question of performing interpretation of the polyphonic cycle “34 preludes and fugues” by V. Bibik [Do pytannia vykonavskoi interpretatsii polifonichnoho tsykladu «34 preliudii i fuhy» V. Bibika]. In: *Humanities science current issues [Aktualni pytannia humanitarnykh nauk]*: Interuniversity collection of Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University Young Scientists Research Papers. Vol. 33, issue 2. Drohobych: Helvetyka, pp. 89–97 [in Ukrainian].

14. Shchetinskii, O. (2021). Valentyin Bibik: reaching artistic maturity [Valentyin Bibik: nabuttia tvorchoi zrilosti]. In: *Aspects of Historical Musicology [Aspekty istorichnoho muzykoznavstva]*. Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Issue. 23. Kharkiv, pp. 42–64 [in Ukrainian].

15. Yuzhak, K. I. (2006). *Polyphony and counterpoint: questions of methodology, history, theory [Polifoniya i kontrapunkt: voprosy metodologii. istorii. teorii]*, in 2 books. Saint Petersburg: Sudarynia, Book. 1, 392 p.; Book 2, 288 p. [in Russian].

SVETLANA POSTOVOITOVA

Postovoitova, Svetlana — Master of Art Criticism, Postgraduate Student at the Department of Theory of Music at the P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine (Kyiv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-7131-2341>

musikendsv@ukr.net

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2022.133.257338>

**“34 PRELUDES AND FUGES” BY VALENTIN BIBIK: INNOVATIVE FEATURES
IN REALIZATION OF THE COMPOSITIONAL-DRAMATURGICAL CONCEPT
OF THE GREAT POLYPHONIC CYCLE**

Relevance of the article. In 1978, Valentin Savich Bibik completed his work on the monumental polyphonic cycle “34 Preludes and Fugues” opus 16, he began working on it in 1973. This composition is a continuation of the composer’s work in the polyphonic genre: in 1968, the cycle “24 Preludes and Fugues” opus 2 was written, and in 1970 two preludes and fugues opus 7 were written.

A significant motivating factor for a detailed study of the “34 Preludes and Fugues” is the original musical language, the tonal, metro-rhythmic and thematic organization of the cycle. They radically distinguish it from the works of other composers in this genre. The insufficiently studied polyphonic works of Valentin Bibik determine the **relevance** of this study.

Purpose of the article. To identify innovative features of the implementation of the compositional and dramatic concept in the cycle “34 Preludes and Fugues” by V. Bibik.

Scientific novelty. In studies devoted to “34 Preludes and Fugues” by V. Bibik, the features of the innovations of this cycle (avant-garde techniques, the complexity of the musical language) are only ascertained; the fact of connection with Bach’s traditions is mentioned. The deep processes involved in the formation of the integrity of a large polyphonic means as well as the levels of embodiment of the composer’s concept of the cycle remained hidden behind the descriptive presentation of the fact. The article traces and formulates for the first time the main features of composer innovation in the framework of the compositional and dramatic concept of a large polyphonic cycle.

The research methodology includes the use of systemic and functional methods.

Main results and conclusions. V. Bibik’s “34 Preludes and Fugues” demonstrate an innovative version of the interpretation of the polyphonic cycle, due to the original combination of modern techniques with polyphonic principles and methods of development. The most significant innovations in the cycle are the rejection of the functionally centralized ladotonal system, the original interpretation of metrorhythmic organization and the specifics of the theme, which, in turn, led to significant transformations at all stages of fugue formation. In addition to these features of innovation, the cycle has deep internal connections between the elements, from the moment of creating the theme to the formation of the integrity of the cycle.

Keywords: large polyphonic cycle, compositional-dramaturgical concept, specificity of thematics, methods of theme transformation, ladotonal organization, metrorhythmic organization.

УДК 78.071.1(477)Яциневич:316.614.5

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2022.133.257342>

ЧАМАХУД Д. В.

Чамахуд Дарина Володимирівна — аспірантка кафедри історії української музики та музичної фольклористики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (Київ, Україна).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-3402-7335>

daryna.chamakhud@gmail.com

© Чамахуд Д. В., 2022

ЯКІВ ЯЦИНЕВИЧ:

НОВИЙ ПОГЛЯД НА ПЕРІОДИЗАЦІЮ ЖИТТЄТВОРЧОСТІ

Удосконалено періодизацію життєтворчості українського композитора Якова Яциневича, помічника й субдиригента Миколи Лисенка. За основу взято архівні документи, біографію, матеріали музичної спадщини митця, з урахуванням його біологічного, хронологічного, соціального, психологічного і творчого віку, а також соціокультурних та історичних обставин, географічного місця проживання, жанрової різноманітності його творчості. Визначено кризу середнього віку, «паузу мовчання» (Н. Савицька), періоди розквіту і старості. Наголошено, що в життєтворчості митця переплітаються ознаки різних типів біографічного сценарію. Окреслено жанрову динаміку творчості: від інструментальних п'єс для фортепіано на ранньому етапі до духовної хорової музики і масштабних творів (ораторія, опера, симфонія) у зрілий період. Життєтворчість Я. Яциневича деталізовано на п'ять періодів (ранній і зрілий містять два етапи): 1) *ранній період (до 1905)* — формування підґрунтя композиторської творчості; відносно нескладна музична мова; вузьке коло жанрів; 2) *криза середнього віку (1905–1915)* — відсутність якісних музичних творів, переважання диригентської діяльності і немусичної роботи в державних установах; 3) *зрілий період (1915–1930)* — ускладнення музичної мови, урізноманітнення жанрової системи, звернення і до камерних, і до масштабних форм, пік композиторської творчості; 4) *вимушена криза, пауза «мовчання», перервана еволюція (1930–1940)* — невизнання творчості, складні соціально-побутові умови, переїзд до Запоріжжя, відмова від композиторської діяльності (окремі зразки музичних композицій у жанрах вокального ансамблю, обробки народних пісень, хорові твори і кіномузики); 5) *редукований пізній період, 1940–1945* — післякризовий стан, якого не вдалося перебороти, і «пауза мовчання» як результат реакції на ідеологічну систему; зниження творчої активності.

Ключові слова: життєтворчість Якова Яциневича, архівні матеріали, критерії періодизації, жанрова динаміка композиторської творчості.

Постановка проблеми. Яків Яциневич (1869–1945) — композитор, диригент, педагог, фольклорист, громадський діяч, автор майже двохсот музичних творів, належить до когорти відомих українських композиторів кінця XIX — початку XX століть, серед яких Кирило Стеценко, Микола Леонтович, Олександр Кошиць та ін. Протягом 13 років (1891–1904) Я. Яциневич співпрацював із М. Лисенком, був його субдиригентом у процесі створення хорових колективів для виступів у Києві та під час концертних подорожей Україною. Про це свідчить біографічна довідка з Центрального державного архіву-музею літератури і мистецтва (ЦДАМЛМ України), яку уклав музикознавець Леонід Кауфман. У ній зазначено: «В 1891–1904 рр. був постійним

співробітником М. В. Лисенка, організував хори, концертні подорожі, також брав участь у концертах як диригент та акомпаніатор»¹ (ілюстрація 1).

відував також школу С. Влюменфельда. В 1891–1904 р.р. був постійним співробітником М. В. Лисенка, організував хори, концертні подорожі, також брав участь у концертах як диригент та акомпаніатор.

Ілюстрація 1. Фрагмент біографічної довідки Я. Яциневича.
Уклав Л. Кауфман (1961). ЦДАМЛМ. Ф. 4. Оп. 1. Спр. 31. Арк. 3.

Спільно зі К. Стеценком, М. Леонтовичем, О. Кошицем Я. Яциневич брав активну участь у музичному оформленні україномовних богослужінь, серед яких такі цикли, як «Літургія», «Всеношна», «Вінчання», окремі піснеспіви на канонічні тексти. Відомості про це віднайдено в Центральному державному архіві вищих органів влади (ЦДАВО) у додатку до каталогу книжок і нот Всеукраїнської православної церковної ради за 1927 рік: «Готовляться для поширення в найближчому часі: ноти “Літургії” та “Всеношної” (в окремих зшитках) Я. Яциневича. Замовлення можна зробити заздалегідь»² (ілюстрація 2).

Готовляться для поширення в найближчому часі:

1. НОТИ: 1/ Збірник співів Великого посту / в одному зшитку / - різних композиторів.
- 2/ Збірник співів Великодня / в одному зшитку / - різних композиторів.
- 3/ Літургія / новна - в одному зшитку / - Яциневича.
- 4/ Всеношна / в одному зшитку / - Яциневича.
- 5/ Літургія / " " " / - Гончарова.

Ілюстрація 2. Фрагмент з каталогу книжок і нот ВПЦР (1927).
ЦДАВО. Ф. 3984. Оп. 3. Спр. 213. Арк. 2.

Непрості життєві обставини, зумовлені подіями революції 1905–1907 і 1917 рр., Першої світової війни, боротьби за українську незалежність 1917–1920 рр., репресії спричинили часту зміну композитором місця проживання³, невизнання суспільством музичного доробку митця⁴. Тривалий час творчість Я. Яциневича була заборонена, що сприяло забуттю його музики і значно применшило його роль в музичному житті України кінця ХІХ — першої половини ХХ століття.

¹ Альбер Е. Д. Яциневич Яків Михайлович. Біографічні довідки [без дати] // ЦДАМЛМ України. Ф. 4. Оп. 1. Спр. 31. Арк. 3.

² Каталог книжок і нот Всеукраїнської православної церковної ради (1927 р.) // ЦДАВО. Ф. 3984. Оп. 4. Спр. 213. Арк. 2.

³ Альбер Е. Д. Яциневич Яків Михайлович. Біографічні довідки [без дати] // ЦДАМЛМ України. Ф. 4. Оп. 1. Спр. 31. Арк. 3–4.

⁴ Яциневич-Павловська І. І. Лист до Л. М. Павловської і Н. М. Павловської від 22–27 березня 1957 р. // ІР НБУВ. Ф. 45. Оп. 1. Спр. 953. Арк. 2; Яциневич І. І. Листи до Л. С. Кауфмана від 27.02.1961–08.09.1965 рр. // ЦДАМЛМ України. Ф. 4. Оп. 1. Спр. 256. Арк. 1 зв., 12 зв.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Першими науковими дослідженнями біографії Якова Яциневича є публікації *Тараса Філенка*¹ і дипломна робота *Оксани Семирозум*². Музикознавці частково реконструювали життєвий шлях композитора на основі матеріалів з архіву Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського (ІМФЕ), Інституту Рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського (ІР НБУВ) і Центрального державного історичного архіву України у м. Києві (ЦДІАК). Окремі нові відомості з Центрального державного архіву вищих органів влади (ЦДАВО) про композитора вміщено в додатках до дисертації *Ольги Засадної*³. Сучасні музикознавці — *Лідія Корній*⁴, *Ірина Щербанюк*⁵, *Андрій Бондаренко*⁶ та інші узагальнюють напрацювання Т. Філенка та О. Семирозум.

Постаттю Я. Яциневича цікавляться його земляки — білоцерківські історики *Костянтин Климчук*⁷ і *Євген Чернецький*, який опублікував статтю про родовід композитора⁸, а також монографію з історії Білої Церкви, до якої увійшли матеріали про Я. Яциневича⁹.

З нотних матеріалів композитора опубліковано небагато: у першій третині ХХ століття — кілька романсів і хорових піснеспівів¹⁰, решта творів зберігаються рукописними. Серед праць про окремі музичні композиції є лише публікація *Леоніда Кауфмана*¹¹, який розкриває історію створення обробки народної пісні «Сусідка»,

¹ Ідеться про такі праці Т. Філенка: Не здоланий зневірою // *Музика*. 1989. № 6. С. 26–28; 3 архіву композитора і диригента Я. М. Яциневича // *Український музичний архів*. Вип. 1. Київ : Центрмузінформ, 1995. С. 189–214; 3 яблуневоцвітної мелодії (До 50-ліття від дня смерті Якова Яциневича) // *Альманах Українського народного союзу*. Джерзі Сіті ; Нью-Йорк : Свобода, 1996. Вип. 86. С. 175–184.

² Семирозум О. Музично-історичні джерела до біографії та творчої діяльності Я. М. Яциневича. Каталог рукописних та друкованих матеріалів : дипломна робота / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2005. 235 с.

³ Засадна О. В. Українська церковно-музична творчість 20-х рр. ХХ століття: жанрові пріоритети та стилістичні особливості (на прикладі доробку композиторів Київської хорової школи) : дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01 Теорія та історія культури / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2014. 216 с.

⁴ Праці Д. П. Корній: Історія української музики : у 3 ч. / відп. ред. Г. П. Півторак. Київ ; Харків ; Нью-Йорк : М. П. Коць, 1996–2001. Ч. 1 : Від найдавніших часів до середини ХVІІІ ст., 1996. 314 с.; Ч. 2 : Друга половина ХVІІІ ст., 1998. 388 с.; Ч. 3 : ХІХ ст., 2001. С. 307–312; Я. Яциневич. Повернення із забуття // Яциневич Я. М. Духовні твори / ред.-упоряд. М. Гобдич. Київ : Камерний хор «Київ», 2006. С. 6–9.

⁵ Щербанюк І. Прийдіть, поклонітесь // *Надвірнянський Деканат УГКЦ*. URL: <http://cerkva.if.ua/index.php?id=3357&action=art> (дата звернення: 28.10.2021).

⁶ Бондаренко А. І. 150 років Якову Яциневичу — фундатору української духовної музики // *Український інтерес*. URL: <https://uain.press/blogs/150-rokiv-yakovu-yatsynevychu-fundatoru-ukrayinskoj-duhovnoyi-muzyku-1107698> (дата звернення: 28.09.2021).

⁷ Климчук К. Дорога додому довжиною у вік // *Час Змін Інформ*. URL: <http://www.chaszmin.info/дорога-додому-довжиною-у-вік/> (дата звернення: 2.10.2021).

⁸ Чернецький Є. А. Родовід Якова Яциневича // *Визвольний шлях*. 2001. Кн. 7 (640). Київ ; Лондон, 2001. С. 69–85.

⁹ Чернецький Є. А. Історія Білої Церкви: події, постаті, життя. Біла Церква : Олександр Пшонківський, 2013. 448 с.

¹⁰ Опубліковані твори Я. Яциневича: Досвітні огні [Ноти] : романс для високого голосу на сл. Л. Українки. Харків : Держвидав України, 1929. 7 с.; Колискова пісня : для мішаного. хору без супроводу / сл. О. Маковея. Київ : Губсоюз, 1922. 3 с.; Літня ніч : для мішаного хору без супроводу / сл. О. Романової. Київ : Губсоюз, 1922. 3 с.

¹¹ Кауфман Л. С. Пісня знаходить автора. Київ : Тов-во «Знання» УРСР, 1966. С. 39–46.

аналізує її. У 2019 році опубліковано клавир ораторії «Скорбна Мати»¹ зі вступною статтею *Валентини Кузик*².

Виданню духовних творів Я. Яциневича сприяли сучасні митці, зокрема *Микола Гобдич* опублікував «Літургію святого Іоанна Златоустого», «Вінчання», «Херувимську пісню» та «Богородице Діво»³, колядки і щедрівки в обробці Я. Яциневича⁴. Духовна музика композитора дедалі частіше входить в церковний репертуар, звучить у концертних програмах⁵. Завдяки публікації духовних творів Я. Яциневича останнім часом активізувалося їх дослідження (статті *Мстислава Юрченка*⁶ та *Миколи Гобдича*⁷). Короткі відомості про духовну музику Я. Яциневича вміщено в монографії *Ганни Карась*⁸ і в статті *Олени Харченко*⁹.

Реконструювання життєтворчості малодосліджених митців — копіткий процес, що потребує колосальної праці. Великою нагородою для дослідника стає віднайдення і зібрання такої кількості фактів, які дають змогу здійснити періодизацію життєтворчості митця. На жаль, у працях Т. Філенка, Л. Корній, інших дослідників, які зверталися до творчості Я. Яциневича, не запропоновано вирішення цієї проблеми. Виняток становить праця О. Семирозум: авторка здійснила періодизацію життя і творчості композитора, спираючись переважно на її жанровий зміст¹⁰. Проте вона не врахувала кількох чинників, необхідних для утворення загальної періодизації. Тому потрібно дослідити факти і події з життя Я. Яциневича, що залишилися поза увагою

¹ Яциневич Я. М. *Скорбна Мати* [Ноти]. Ораторія на 4 частини для хору, двох солістів-сопрано, оркестру (клавир). Поезія П. Г. Тичини. Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2019. 59 с.

² Кузик В. В. *Скорбний шлях музики. До 150-річчя Якова Яциневича* // Там само. С. 5–10.

³ Яциневич Я. М. *Духовні твори* / ред.-упоряд. М. Гобдич. Київ : Камерний хор «Київ», 2006. 59 с.

⁴ *Різдвяний збірник: колядки та щедрівки* / ред.-упоряд. В. Завітневич. Нью-Йорк : Науково-богословський ін-т УПЦ в США, 1967. Т. 1. С. 322–352.

⁵ «Літургія святого Іоанна Златоустого» ще з 2006 р. увійшла до репертуару хору «Київ». Кожен концерт із творів духовної музики колектив завершує виконанням «Многоліття» із цього циклу. У квітні 2017 р. «Літургія» повністю прозвучала під час ІХ Міжнародної Пасхальної асамблеї–2017 «Духовність єднає Україну» у виконанні студентського хору «United» під орудою В. Лисенка. На закритті II Всеукраїнського Великоднього фестивалю «Катедральні дзвони» (Івано-Франківськ), що відбувся 2–5 травня 2019 р., «Літургія» звучала у грандіозному виконанні чотирьох колективів одночасно (Муніципальний академічний камерний хор «Київ», Академічна хорова капелла «Орея», Муніципальний камерний хор «Галицькі передзвони», Народний камерний хор «Воскресіння») під керівництвом священника Архікатедрального собору святого Воскресіння о. Івана Жука. Окремі духовні піснеспіви Я. Яциневича звучали 19 травня 2019 р. в концерті хору Національної опери України «Тебе, Бога, хвалимо», що відбувся у Кирилівській церкві Національного заповідника «Софія Київська» («Святий Боже» з «Літургії» під керівництвом В. Савенко, великодній кант «Христос Воскрес» і тропар «Христос Воскрес» під керівництвом О. Тарасенка).

⁶ Юрченко М. С. *Яків Яциневич* // *Духовна музика українських композиторів 20-х років ХХ ст.* / ред. М. Юрченко. Київ, 2004. С. 101.

⁷ Гобдич М. М. *Від упорядника* // Яциневич Я. *Духовні твори* / ред.-упоряд. М. М. Гобдич. Київ : Камерний хор «Київ», 2006. С. 4–5.

⁸ Карась Г. В. *Музична культура української діаспори в світовому часопросторі ХХ століття* : монографія. Івано-Франківськ : Тіповіт, 2012. С. 65, 209, 296, 301, 307, 832.

⁹ Харченко О. І. *Київські концерти духовної музики кінця ХІХ–початку ХХ ст. і їх виконавці* (за матеріалами київської преси 1900–1917 рр.) // *Мистецтвознавчі записки*. Київ : Міленіум, 2013. Вип. 24. С. 120–127.

¹⁰ Семирозум О. *Музично-історичні джерела до біографії та творчої діяльності Я. М. Яциневича*. Каталог рукописних та друкованих матеріалів : дипломна робота. Київ, 2005. 235 с.

учених, музичну спадщину, узагальнити напрацювання музикознавців і власні спостереження, що й зумовлює **актуальність** обраної теми дослідження.

Протягом останніх років опрацьовано майже 500 справ в архівах Києва¹. Віднайдено і реконструйовано значну кількість документів, доповнено й уточнено спірні факти життя композитора, здійснено аналітичні висновки щодо музичної спадщини в різних жанрах його творчості, опубліковано кілька статей, присвячених життєтворчості Я. Яциневича. Усе це дає матеріал для узагальнення і здійснення періодизації життєтворчості композитора.

Мета статті — здійснити періодизацію життєтворчості Я. Яциневича на основі не відомих раніше матеріалів, реконструювати події життя митця з урахуванням соціокультурних та історичних обставин, географічного місця проживання, жанрової еволюції творчості, біологічних і психологічних чинників.

Виклад основного матеріалу. До сьогодні в науці не сформовано єдиної схеми періодизації життєтворчості митця. Як зазначає Наталія Савицька, усі запропоновані варіанти збігаються у визначенні головних періодів: «дитинство — юність — зрілість — середній вік — старість»². Проте для її утворення необхідно зважати не лише на вікові характеристики. Дослідниця вважає, що періодизація «повинна гнучко відобразити усі згини творчого шляху, усі стилістичні зрушення, корегуючи їх зовнішніми подіями біографії композитора та, обов'язково, уявою про вік, ступінь зрілості»³.

Серед зовнішніх чинників необхідно виокремити місце і середовище проживання композитора, що утворює *соціокультурний фактор*. Оточення, з яким спілкується митець, безпосередньо впливає на його творчі здобутки, а зміна місця проживання відбивається на результатах його діяльності (зокрема в музичних творах). Щоб виявити вплив соціокультурного чинника, важливо спочатку здійснити *географічну* періодизацію життя Я. Яциневича. Адже з огляду на обставини, композитор змушений був неодноразово змінювати місце проживання і роботи. Життєвий шлях митця можна розподілити на такі періоди:

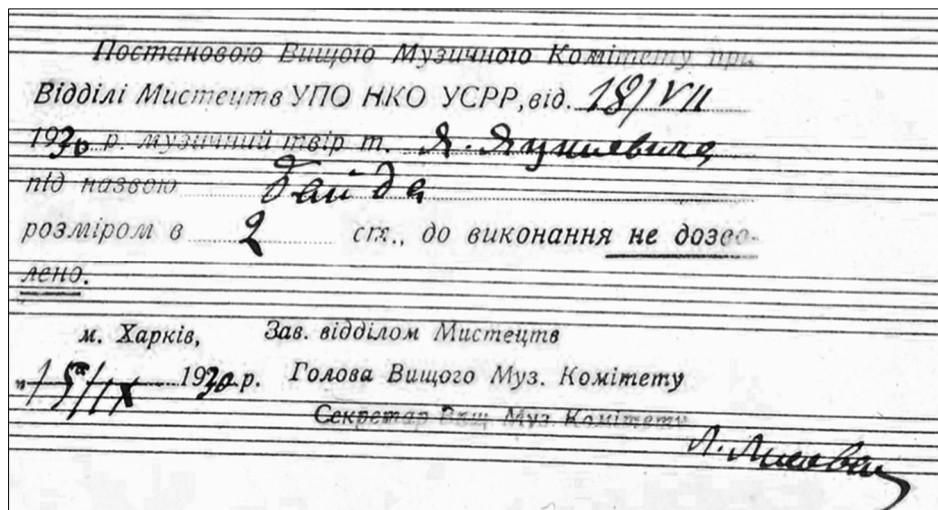
- дитинство і юність у Білій Церкві (1869–1885);
- перший київський період (1885–1920);
- життя в селах Київщини — Гуляники, Острійки, Щучинка (1921–1923);
- другий київський період (1923–1925);
- одеський період (1925–1930);
- запорізький період (1930–1939);
- життя в Адигейській автономній області (1939–1945).

¹ Центральний державний архів вищих органів влади (ЦДАВО), Центральний державний історичний архів (ЦДІАК), Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва (ЦДАМЛМ), Центральний державний архів громадських об'єднань України (ЦДАГО), Державний архів міста Києва (ДАК), Галузевий державний архів Служби безпеки України (ГДА СБУ), Інститут рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського (ІР НБУВ), Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського (ІМФЕ).

² Швець-Савицька Н. В. Деякі проблеми пізнього композиторського стилю // Наукові збірки Львівської державної музичної академії імені М. В. Лисенка. 2001. Вип. 4 : Питання стилю і форми в музиці. Львів : Каменяр, 2001. С. 7.

³ Савицька Н. В. Діахронний аспект життєдіяльності композитора. Проблема періодизації // Київське музикознавство. 2006. Київ, 2006. Вип. 20 : Культурологія та мистецтвознавство. С. 194.

Географічна періодизація життя Я. Яциневича і як результат — соціокультурний чинник тісно пов'язані з історико-політичними подіями. Адже саме заборона духовної і релігійної діяльності, намагання виявити «церковщину» у творах митця¹, а згодом і заслання, які відбувалися в Україні, змусили Я. Яциневича шукати іншого прихистку². Численні нотні матеріали, віднайдені в архівах, підтверджують тезу про часті заборони виконувати його твори, про що свідчить штамп Вищого Музичного Комітету при Відділі Мистецтв УСРР майже на кожному рукописі (ілюстрація 3). Історико-політичні події вплинули на відмову композитора після 1925 р. писати твори певних жанрів, зокрема духовну музику, а також сприяли утворенню кризових періодів у творчості.



Ілюстрація 3. Штамп про заборону твору Я. Яциневича до виконання (уринок з нотного матеріалу твору для голосу з фортепіано «Байда», заборона від 18.07.1930 р.). НБУВ. Ф. 1. Спр. 41579. Арк. 1зв.

Здійснюючи періодизацію, необхідно враховувати і внутрішні фактори, насамперед специфіку хроносу життєтворчості³ композитора. Іншими словами, потрібно зважати

¹ Козицький П. О. Рецензія на твір Я. М. Яциневича «До закордонних робітників» (слова Супруненка) від 11 січня 1933 р. // ІР НБУВ. Ф. 1. Оп. 1. Спр. 41640. 1 арк.

² Альбер Е. Д. Яциневич Яків Михайлович. Біографічні довідки [без дати] // ЦДАМЛМ України. Ф. 4. Оп. 1. Спр. 31. Арк. 4.

³ Термін «життєтворчість» ввела в музикознавчий обіг О. Соломонова у статті: «И когда смеётся лицо — вместе с ним не веселится ум...» (О генотипе юродства в життєтворчестве Д. Шостаковича) // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 42 : Історія музики: нові факти та інтерпретації. Київ : Муз. Україна, 2004. С. 171–186. Повне визначення надано в докторській дисертації дослідниці: Смаховой мир русской музыкальной классики : дис. ... докт. искусствоведения : 17.00.03 Музыкальное искусство / Нац. муз. акад. Украины им. П. И. Чайковского. Киев, 2007. 436 с. За О. Соломоною, життєтворчість — це «...життя і творчість митця як взаємозумовлена єдність. Розуміння творця як “частини суверенного цілого — того часу і того середовища, до якого він належить”» (с. 17). За Н. Савицькою, життєтворчість — «...принципова неподільність вітальних і креативних вимірів буття, їх взаємовплив і взаємозалежність, свідомо спрямованість енергопотенціалу особистості на творчість як осереддя етичних цінностей і устремлень. Концепція життєтворчості трактує віхи становлення особистості як процес реалізації духовно-практичного потенціалу на тлі вікової динаміки» (Савицька Н. В. Вікові аспекти композиторської життєтворчості: досвід концептуалізації проблеми // Ставропігійські філософські студії. / Ун-т «Львівський Ставропігійон». Львів, 2011. Вип. 5. С. 51).

на особистісне *психологічне зростання*, яке має кілька фаз, взаємопов'язаних між собою. Для аналізу психологічних особливостей Я. Яциневича та їх впливу на композиторську творчість звернемося до праці Н. Савицької «Хронос композиторської життєтворчості»¹.

Зважаючи на збережені композиції Я. Яциневича, доходимо висновку, що писати музичні твори митець почав досить пізно як для віку композитора. Перші твори датовані 1900 роком, коли автору виповнився 31 рік (музика для фортепіано). Зважаючи на наявні нотні матеріали і відсутність згадок про більш ранні композиторські спроби, зарахуємо творчість Я. Яциневича до третього типу біографічного сценарію за другою типологічною моделлю Н. Савицької «*відносно пізній дебют — стрімке професійне становлення — збереження високого потенціалу до пізнього віку*»². Водночас у біографії митця є ознаки й четвертої моделі, яка зосереджена на психологічному наповненні еволюційного процесу — модель «згасаючого типу», що має активну і пасивну фази³. Усі найвагоміші і найвідоміші твори Я. Яциневич написав протягом 1915–1930 років, в активний київсько-одеський період життя. Решта композицій, створених згодом, не є такими цінними і знаковими, тому цю фазу варто вважати «пасивною».

Можна припустити, що найбільш ранні композиції митця були втрачені внаслідок постійних змін місця проживання, або він знищив їх. Адже збережені твори, які хоч і мають ознаки, характерні для композицій раннього періоду («*загострена чутливість, вразливість, нестійкість емоційно-вольової сфери; традиційність музичної мови, продукування власного музичного тексту в межах усталених жанрових моделей; позірна потреба самоутвердження; відносна несамостійність художніх рішень як наслідок сильних сфер впливу*»⁴), усе ж досить самостійні щодо композиторського вирішення. Проте, оскільки інші твори не збереглися, зарахуємо їх до раннього періоду творчості, який тривав до 1905 року, коли Я. Яциневич був за віком уже зрілим майстром.

Протягом наступних десяти років (1905–1915) Я. Яциневич працював як диригент та виконував немусичну роботу в державних установах. Свідченнями є документи із ЦДАМЛМ (завірена копія довідки, виданої Я. Яциневичу 8 вересня 1926 р., про його роботу в Управлінні Водних Шляхів⁵). Згідно з матеріалами, композитор працював на посаді діловода, згодом столоначальника⁶ водних шляхів в Управлінні Внутрішніх Водяних Шляхів Дніпровського Басейну у Києві (ілюстрація 4).

У цей період не було написано якісних музичних творів. Тому є підстави говорити про нормативну *кризу середнього віку* у творчості Я. Яциневича у віці 35–45 років, що цілком закономірно, за визначенням Н. Савицької⁷. Криза позитивно вплинула на подальший розвиток композиторської творчості митця, адже в цей час Я. Яциневич, очевидно, переоцінив свою творчість, сформував нові погляди і нові композиторські задуми. Можемо дійти висновку, що, за результативністю, митець

¹ Савицька Н. В. Хронос композиторської життєтворчості. Львів : Сполом, 2008. 320 с.

² Там само. С. 217.

³ Там само. С. 219–220.

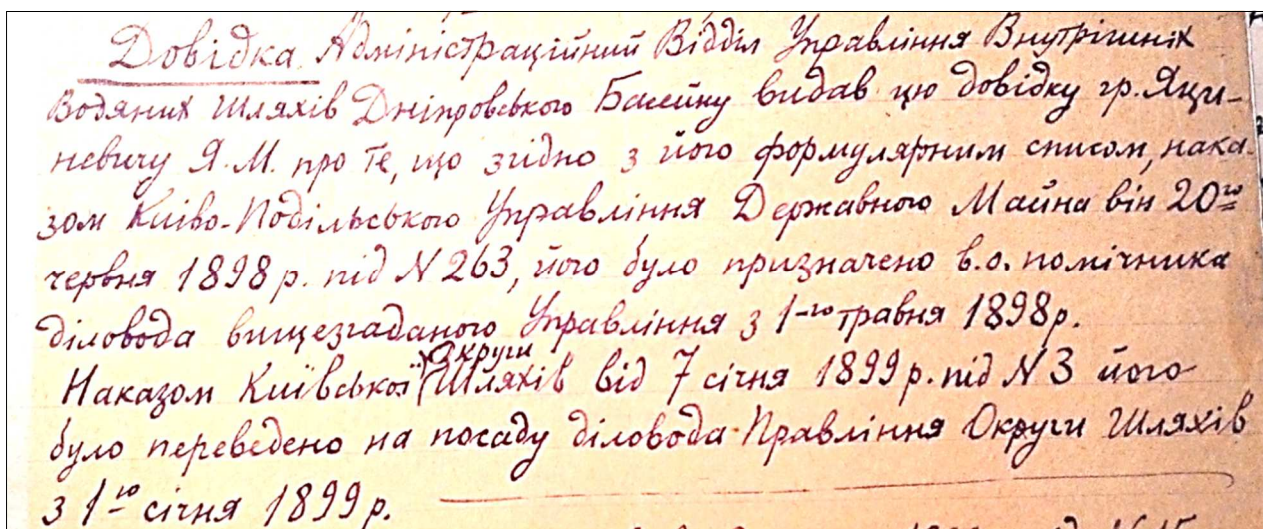
⁴ Там само. С. 94.

⁵ Кауфман Л. С. Підготовчі матеріали про різних осіб: біографічні довідки, виписки з книг, статті різних авторів та ін. [без дати] // ЦДАМЛМ України. Ф. 4. Оп. 1. Спр. 274. Арк. 27–27 зв.

⁶ Столоначальник — посадова особа, яка очолювала так званий стіл — нижчу структурну частину центральних і місцевих державних установ. Чиновник VII класу.

⁷ Савицька Н. В. Хронос композиторської життєтворчості. Львів : Сполом, 2008. С. 174.

пережив конструктивну кризу, яка народжує «новий рівень цілісності особистості, підвищує вітальність, надихає до творчих спалахів надзвичайної сили»¹.



Ілюстрація 4. Фрагмент завіреної копії довідки, виданої Я. Яциневичу 8 вересня 1926 року про його роботу в Управлінні Водних Шляхів (15.05.1942).
ЦДАМЛМ. Ф. 4. Оп. 1. Спр. 274. Арк. 27.

Зважаючи на пізній дебют композитора, зрілий період, фаза «акме» (розквіту) настала не на межі 30-річчя митця, як це зазвичай відбувається², а досить пізно, протягом 1915–1930-х років, коли композитору було вже 45–60 років. Проте цей період став не лише зрілим етапом, а й піком композиторської діяльності митця, його кульмінацією. Н. Савицька зазначає: «Для певної групи творчих особистостей першою професійною вершиною є початок зрілого віку — 20 років, для інших — період старості. Відтак кульмінаційний момент логічно пов'язується із зрілістю особистісною, світоглядною, соціальною»³.

Протягом зазначених років Я. Яциневич поєднує композиторську, диригентську⁴, педагогічну⁵, священницьку⁶, фольклористичну роботу, досягаючи в кожній надзвичайно плідних результатів. Інтенсивність роботи митця в цей період вражає. Пояснення цього знаходимо у Н. Савицької, яка вводить поняття «юність старості» — «активність перебування у професії, що підвищує біологічну опорність організму, виступає потужним компенсаторним механізмом, створює ефект сублімації» —

¹ Савицька Н. В. Хронос композиторської життєтворчості. Львів : Сполом, 2008. С. 198.

² Савицька Н. В. Вікові аспекти композиторської життєтворчості : автореф. дис. ... доктора мистецтвознавства : 17.00.03 Музичне мистецтво. Київ, 2010. С. 14.

³ Швець-Савицька Н. В. Деякі проблеми пізнього композиторського стилю // Наукові збірки Львівської державної музичної академії імені М. В. Лисенка. Львів : Каменяр, 2001. Вип. 4 : Питання стилю і форми в музиці. С. 7–8.

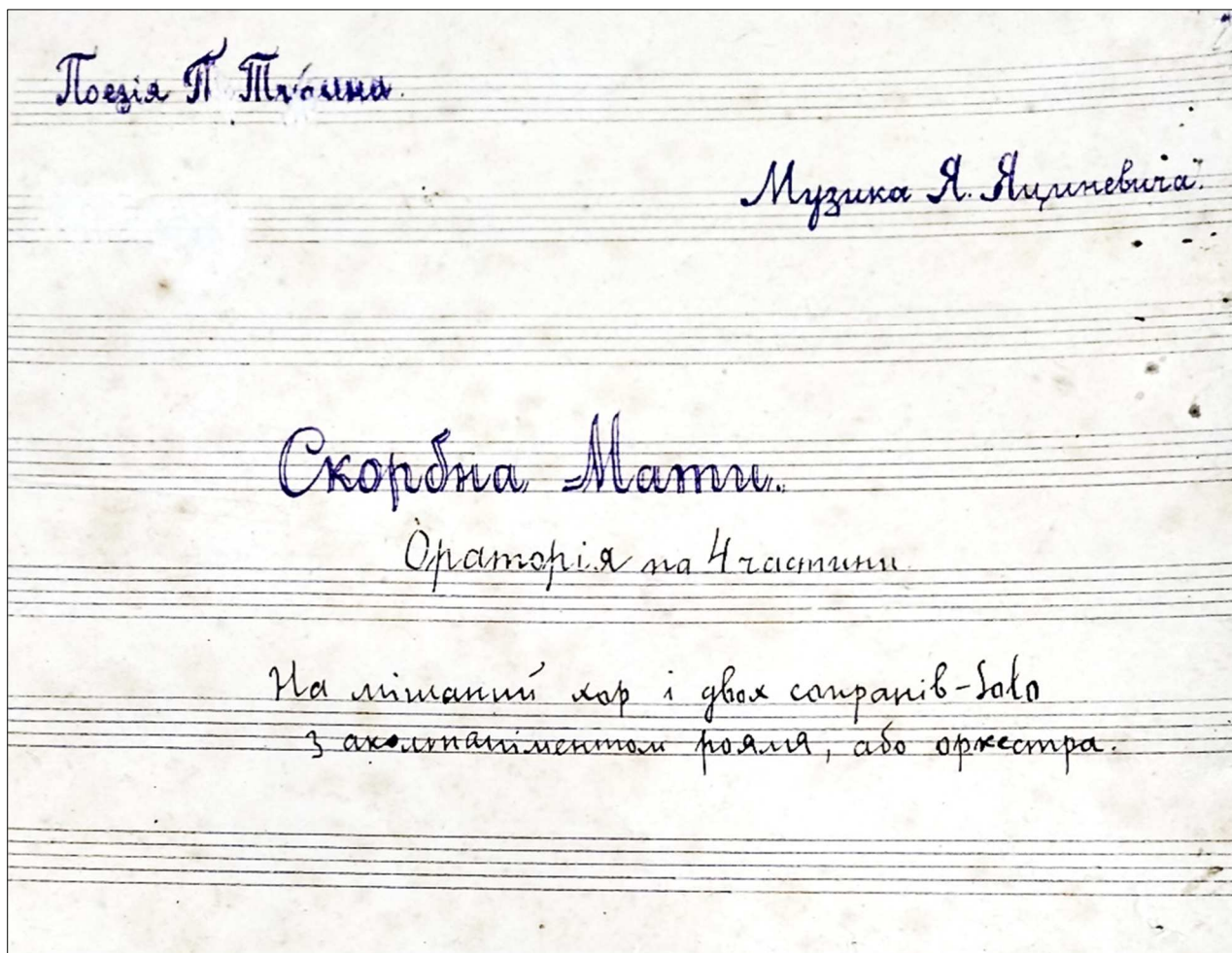
⁴ Листування із Софіївською церковною радою про призначення священників і дяків у парафії, про дозвіл вести релігійну службу на українській мові (1919–1920) // ЦДАВО. Ф. 3984. Оп. 3. Спр. 34. Арк. 61–62.

⁵ Анкета Якова Яциневича про вступ у дійсні члени Одеської філії Музичного товариства імені М. Леонтовича від 20 вересня 1925 р. // ІР НБУВ. Ф. 50. Оп. 1. Спр. 159. Арк. 1.

⁶ Реєстр священників, дияконів і дяків (1921–1924 рр.) // ЦДАВО. Ф. 3984. Оп. 3. Спр. 114. Арк. 80.

тобто «переключення енергії від особистісно-психологічних проблем на творчість»¹. Цей термін цілком обґрунтовує явище зміщення періоду зрілості у Я. Яциневича.

Зрілий період поєднує два географічні етапи — другий київський та одеський. Найбільш значні й цінні твори написані саме в цей час: духовна музика, ораторія, опера-феєрія, симфонія, кіномузика (ілюстрація 5). Для діяльності фази «акме» Я. Яциневича характерні всі ознаки, зазначені у працях Н. Савицької: «відповідальне ставлення до власної буттєвої місії; зважене усвідомлення реалій оточуючого світу та проблем обраного фаху; незалежність мистецької позиції, яка перетворюється у декларацію власного кредо; розвинутість аналітичної та рефлексивної сфер свідомості; реалістична оцінка власних професійних звершень, критичності та самокритичності; концентрація духовних сил у їх вищому зосередженні»².



Ілюстрація 5. Перша сторінка рукопису ораторії «Скорбна Мати» Я. Яциневича на слова П. Тичини, зрілий період творчості (липень 1926 р., Одеса).

ІМФЕ. Ф. 19. Оп. 1. Спр. 5. Арк. 1.

¹ Савицька Н. В. Вікові аспекти композиторської життєтворчості : автореф. дис. ... доктора мистецтвознавства : 17.00.03 Музичне мистецтво. Київ, 2010. С. 16.

² Савицька Н. В. Хронос композиторської життєтворчості. Львів : Сполом, 2008. С. 99.

Зважаючи на подальші важкі життєві обставини (постійна заборона творів до виконання і публікації¹, складні соціально-побутові умови, масові заслання митців), у житті Я. Яциневича розпочинається друга тривала криза (1930–1940), що збігається з порогом старості композитора (60–70 років²). На відміну від попередньої, ця криза була непередбаченою — «викликана випадковим збігом обставин»³ і призвела до «паузи мовчання» (Н. Савицька) і перерваної еволюції творчості композитора⁴. Її спричинили матеріальна скрута, суспільне невизнання, фізичні хвороби в роки штучного голоду.

Ситуацію ускладнила різка критика музичних творів Я. Яциневича, яку здійснювали інші митці, зокрема П. Козицький. В ІР НБУВ збережено його чотири короткі, але досить принизливі, навіть нищівні рецензії на окремі твори Я. Яциневича (хорові композиції «Нове життя», «До закордонних робітників» та кіномузику для інструментальних ансамблів «Український танок», «Елегійний момент»)⁵. Відгуки датовані 11 січня, 13 березня, 29 березня 1933 року. П. Козицький звинувачує колегу в низькому технічному рівні творів, примітивній гармонії та інструментовці, використовує безпідставні фрази та порівняння: «До того ж треба визнати за невдачу і основну мелодію танку, од якого скоріш тхне танком з <...> малоросійського театру (ця малоросійщина підсилюється і викладом танку)»⁶, «Музика низького технічного рівня, з потугами на виразність, банальна запозичена своєю мовою»⁷, а також вбачає вияв церковної стилістики там, де її немає: «Назва “До закордонних робітників” — звичайно виправити чи змінити ідеологічного спрямування тексту не може. Цього досить, щоби визнати, що твору Яциневича виконувати не варто, тим більше, що музика — типового шкільно-гармонічного, з нальотом церковщини, стилю, еклектична, добре пасуючи до тексту, тим самим художньої вартості не має»⁸ (ілюстрація 6). Я. Яциневич працює в Запоріжжі⁹ будівельником, інженером, щоб вижити, і практично відмовляється від створення композицій, у цей період він написав їх одиниці.

Пізній період творчості Я. Яциневича виокремити досить важко, адже творів 1940-х років збереглося зовсім мало. Зважаючи на те, що останні композиції митець писав у злиденних умовах під час Другої світової війни в Адигейській автономній області¹⁰, не дивно, що всі вони незавершені. За типологією пізніх періодів компози-

¹ Яциневич І. І. Листи до Л. С. Кауфмана від 27.02.1961–08.09.1965 рр. // ЦДАМЛМ України. Ф. 4. Оп. 1. Спр. 256. Арк. 1 зв.

² Савицька Н. В. Хронос композиторської життєтворчості. Львів : Сполом, 2008. С. 174.

³ Там само. С. 198.

⁴ Савицька Н. В. Вікові аспекти композиторської життєтворчості : автореф. дис. ... доктора мистецтвознавства : 17.00.03 Музичне мистецтво. Київ, 2010. С. 18.

⁵ Уперше зазначені рецензії віднайшла О. Семирозум, проте дослідниця не наводила повного тексту документів.

⁶ Козицький П. О. Рецензія на твір Я. М. Яциневича «Український танок» від 15 лютого 1933 р. // ІР НБУВ. Ф. 1. Оп. 1. Спр. 41638. 1 арк.

⁷ Козицький П. О. Рецензія на твір Я. М. Яциневича «Нове життя» (на слова Яреська) від 29 березня 1933 р. // ІР НБУВ. Ф. 1. Оп. 1. Спр. 41626. 1 арк.

⁸ Козицький П. О. Рецензія на твір Я. М. Яциневича «До закордонних робітників» (слова Супруненка) від 11 січня 1933 р. // ІР НБУВ. Ф. 1. Оп. 1. Спр. 41640. 1 арк.

⁹ Яциневич І. І. Листи до Л. С. Кауфмана від 27.02.1961–08.09.1965 рр. // ЦДАМЛМ України. Ф. 4. Оп. 1. Спр. 256. Арк. 1.

¹⁰ Кауфман Л. С. Підготовчі матеріали про різних осіб: біографічні довідки, виписки з книг, статті різних авторів та ін. [без дати] // ЦДАМЛМ України. Ф. 4. Оп. 1. Спр. 274. Арк. 32.

торської творчості Н. Савицької, завершальний етап життєтворчості Я. Яциневича можна вважати частково редукованим, тобто «таким, що не відбувся»¹. Причиною став післякризовий стан, якого не вдалося перебороти, та «пауза мовчання» як результат реакції на панівну ідеологічну систему.

1-41640 (Чет)
 Яциневич. До закордонних робітників. Кор. мін. текст
 Супруненка. Текст містить замітку до повстання. Але кого
 замикає повстання і проти кого, - в тексті відповіді не
 знайдено. Наявність такої вказівки про класовість того
 міру, ~~що~~ під таларом якого перебувають адресати твору.
 В оглядовій мірі його людина (і ситуація не заторопилась) вставати
 на чорак не лише соціалдемократичної, але української
 демократичної спілки. Кава, «до закорд. робітників» - це -
 -хайно виправдані та змінили ідеологічного середовища
 тому не може.
 Чого досі, щоб вказати, що воно Яциневича ^{то} виповнює
 та варто, там більше, що людина - типового шкільно -
 зорієнтованого, і чимось червоноцвітним, тільки, ~~надіє~~
 екшнкітальна, - ~~на~~ ~~худо~~ добре пасує до тексту,
 там самим художньої вартості не має. 1 арк.
 11/1: 33. Жопин

Ілюстрація 6. Рецензія Козицького П. О. на хорівий твір Я. Яциневича
 «До закордонних робітників» (слова Супруненка), 11.01.1933.
 НБУВ. Ф. 1. Оп. 1. Спр. 41640. Арк. 1.

Однак цей етап усе ж таки становить пізній період, про це свідчить звуження жанрової системи творчості, звернення Я. Яциневича до оперети (ілюстрація 7) і хорової творчості — тобто жанрів, які вже «відстоялися, пройшли випробування часом; рефлексивний погляд переважно концентрується на власному минулому»². Композитор детально працює над важливими засобами виразності, що цілком закономірно, адже концептуальний рівень ускладнюється, «внаслідок набутого досвіду і зростання майстерності підвищується відповідальність і вимогливість композитора до себе і своїх творів»³.

¹ Савицька Н. В. Хронос композиторської життєтворчості. Львів : Сполом, 2008. С. 280.

² Там само. С. 111.

³ Швець-Савицька Н. В. Деякі проблеми пізнього композиторського стилю // Наукові збірники Львівської державної музичної академії імені М. В. Лисенка. Львів : Каменяр, 2001. Вип. 4 : Питання стилю і форми в музиці. С. 19.



Ілюстрація 7. Перша сторінка рукопису оперети «Айшет» (пізній період творчості, 1940-і роки, Адигея, аул Кошехабль). ІМФЕ. Ф. 19. Спр. 23. Арк. 1.

Психологічні зміни впливають на особливості музичного мислення митця, що виявилось в комплексі характерних засобів виразності, а також на *жанрову систему творчості*, яка з плином життя композитора зазвичай урізноманітнюється. О. Семирозум, використовуючи жанровий підхід, виділила чотири періоди творчості Я. Яциневича:

- дитячі та юнацькі роки (1869 — останнє десятиліття XIX століття);
- ранній період (останнє десятиліття XIX — перше десятиліття XX століття);
- період творчої зрілості (1919–1935 рр.);
- останній період (1935–1945 рр.)¹.

Водночас дослідниця не врахувала психологічного чинника, тому така періодизація не є вичерпною. Оскільки О. Семирозум не обґрунтовує періодизації і подає інформацію дещо хаотично, узагальнимо жанрову систему творчості Я. Яциневича. У *ранній період* композитор створює тільки інструментальні п'єси для фортепіано. Серед збережених творів цього періоду (1900–1904) — три вальси і дві польки. Після кризи середнього віку творчий потенціал Я. Яциневича виявився надзвичайно яскраво, його композиторська активність максимально зросла.

Зрілий період став кульмінацією. Композиторська мова творів ускладнюється, а жанрова система збагачується. Ідеться про твори, написані в Києві, у селах Київщини, а також в Одесі:

- близько п'ятдесяти хорових обробок народних пісень для хорів різних складів (мішаного чотириголосного, чоловічого хору, соло тенора і баса та мішаного хору, октету) як *a cappella*, так і в супроводі фортепіано (1920–1924);

¹ Семирозум О. Музично-історичні джерела до біографії та творчої діяльності Я. М. Яциневича. Каталог рукописних та друкованих матеріалів : дипломна робота. Київ, 2005. С. 323.

— авторські твори для хору *a cappella* і в супроводі фортепіано, а також піснеспіви для хору й соліста з фортепіано на вірші українських поетів-сучасників Я. Яциневича (Івана Франка, Олександра Олеся, Павла Тичини, Лесі Українки, Бориса Грінченка, Володимира Самійленка, Григорія Чупринки, Осипа Маковея, Одарки Романової, Василя Атаманюка та інших), а також Тараса Шевченка (1919–1923; 1925–1930);

— духовні твори — від обробок кантів, колядок і щедрівок до «Літургії святого Іоанна Златоустого», «Вінчання», «Всеношної» та окремих богослужбових творів на канонічні тексти (1915–1920);

— камерно-вокальні композиції (близько 20) — солоспіви і вокальні ансамблі (1925–1929);

— сольні фортепіанні п'єси (три польки, три марші, три вальси, програмні твори — «Елегія», «Спомин», фортепіанна обробка народної пісні «Ой стрічечку до стрічечки») та інструментальні ансамблі для квартету бандуристів, для скрипки й фортепіано (1921–1922);

— масштабні твори: ораторія «Скорбна Мати» для мішаного хору і двох сопрано в супроводі симфонічного оркестру на слова Павла Тичини (липень 1926), опера-феєрія «Весняна казка» на лібрето Олександра Олеся (1927), симфонія «1905 рік» (1927–1930), музика до кіно-думи «Тобі дарую» за сценарієм Василя Радиша (1929).

У *другий кризовий період*, етап «мовчання» Я. Яциневич створив лише окремі зразки творів у жанрах хорової обробки, вокального ансамблю, авторського хорового твору й кіномузики. Переважно це твори ідеологічного спрямування: для хору — «Колгоспівська-комсомольська» (1930), «Кооперативний гімн» (1930), вокальний ансамбль «Пісня доярок-комсомолок» (1935).

До творів *пізнього періоду* належать хорові композиції на слова російських поетів (О. Пушкіна, М. Некрасова), а також оперета «Айшет» (1940-ві роки).

Враховуючи історико-політичний контекст, соціокультурне середовище і місце проживання, етапи внутрішнього психологічного розвитку і кризові періоди життя, особливості музичного мислення і жанрову систему, можемо здійснити універсальну періодизацію життєтворчості Я. Яциневича.

1. Ранній період, до 1905 р. (формування основи композиторської творчості, відносно нескладна музична мова, вузьке коло жанрів).

1.1. Перший етап, до 1900 року (до 30 років):

- дитячі та юнацькі роки в Білій Церкві;
- період навчання в Києві;
- формування Я. Яциневича як диригента і композитора;
- вплив мистецького оточення Києва;
- музичні твори не збереглися.

1.2. Другий етап, 1900–1904 роки (31–35 років):

- звернення виключно до фортепіанної музики;
- активна музична праця в Києві.

2. Криза середнього віку у композиторській творчості, 1905–1915 роки (35–45 років):

- відсутність якісних музичних творів;
- переважно диригентська діяльність і немусична робота в державних установах.

3. Зрілий період, 1915–1930 роки. (ускладнення музичної мови, урізноманітнення жанрової системи, звернення до камерних і масштабних форм, пік композиторської творчості, робота в Києві й Одесі).

3.1. Перший етап, 1915–1925 роки (45–55 років):

- активна діяльність у мистецькому і церковному житті Києва;
- збір фольклорного матеріалу у ближніх селах Київщини;
- переважання хорової музики (духовна музика в жанрах уставної і паралітургічної творчості, обробки народних пісень для хорів різного складу, авторські твори для хору на тексти поетів);
- розширення репертуару фортепіанних творів та інструментальних ансамблів.

3.2. Другий етап, 1925–1930 роки (55–60 років):

- участь у мистецькому житті Одеси;
- поява камерно-вокальних композицій — солоспівів і вокальних ансамблів у супроводі фортепіано, творів для соліста з хором, хорових піснеспівів на вірші українських митців;
- активізація нових жанрів творчості: ораторії для мішаного хору і двох сопрано-*solo* в супроводі великого симфонічного оркестру або рояля на слова Павла Тичини; опери на лібрето Олександра Олеся; симфонії; кіномузики до сценарію Василя Радіша.

4. Вимушена криза, пауза «мовчання», перервана еволюція, 1930–1940 роки (60–70 років):

- невизнання творчості, складні соціально-побутові умови, переїзд до Запоріжжя, відмова від композиторської діяльності;
- абсолютна віддача немусичній роботі задля заробітку;
- створення окремих зразків музичних композицій у жанрах вокального ансамблю, обробок народних пісень, авторських хорових творів і кіномузики.

5. Редукований пізній період, 1940–1945 роки (70–75 років):

- післякризовий стан, якого не вдалося перебороти, і «пауза мовчання» як результат реакції на ідеологічну систему;
- заслання композитора в Адигейську автономну область;
- «криза старості»;
- зменшення творчої активності;
- наявність незначної кількості музичних творів переважно в крупних жанрах (незавершена оперета).

Висновки і перспективи подальших досліджень. Запропонована періодизація, здійснена з урахуванням біологічного, хронологічного, соціального, психологічного і творчого віку Якова Яциневича, а також соціокультурних та історико-політичних обставин, географічного місця проживання митця, жанрової різноманітності його музики, відображає цілісну картину життя і творчості композитора. У зв'язку з можливим відкриттям нової інформації про життєтворчість Я. Яциневича та аналітичними висновками щодо всіх музичних жанрів, у яких працював митець, у процесі подальших досліджень періодизація може зазнати коригувань, розширення й деталізації.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ І ДЖЕРЕЛ

ЛІТЕРАТУРА

1. Бондаренко А. І. 150 років Якову Яциневичу — фундатору української духовної музики // Український інтерес. URL: <https://uain.press/blogs/150-rokiv-yakovu-yatsynevychu-fundatoru-ukrayinskoji-duhovnoyi-muzyku-1107698> (дата звернення: 28.09.2021).
2. Гобдич М. М. Від упорядника // Яциневич Я. Духовні твори / ред.-упоряд. М. Гобдич. Київ : Камерний хор «Київ», 2006. С. 4–5.

3. Гусарчук Т. В. Риси до психологічного портрету вченого // Музична україністика: сучасний вимір / Ін-т мистецтвознавства фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Вип. 6. Київ, 2011. С. 94–101.

4. Гусарчук Т. В. Феномен творчої індивідуальності композитора в інтонаційній драматургії духовних творів (на матеріалі українського музичного мистецтва) : дис. ... доктора мистецтвознавства : 17.00.03 Музичне мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2018. 533 с.

5. Засадна О. В. Українська церковно-музична творчість 20-х рр. ХХ століття: жанрові пріоритети та стилістичні особливості (на прикладі доробку композиторів Київської хорової школи) : дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01 Теорія та історія культури / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2014. 216 с.

6. Карась Г. В. Музична культура української діаспори в світовому часопросторі ХХ століття : монографія. Івано-Франківськ : Тіповіт, 2012. 1164 с.

7. Кауфман Л. С. Пісня знаходить автора. Київ : Тов. «Знання» УРСР, 1966. 48 с.

8. Климчук К. Дорога додому довжиною у вік // Час Змін Інформ. URL: <http://www.chaszmin.info/дорога-додому-довжиною-у-вік/> (дата звернення: 2.10.2021).

9. Корній Л. П. Історія української музики : у 3 ч. / відп. ред. Г. П. Півторак. Київ ; Харків ; Нью-Йорк : М. П. Коць, 1996–2001. Ч. 1 : Від найдавніших часів до середини ХVІІІ ст. 1996. 314 с.; Ч. 2 : Друга половина ХVІІІ ст., 1998. 388 с.; Ч. 3 : ХІХ ст., 2001. 480 с.

10. Корній Л. П. Я. Яциневич. Повернення із забуття // Яциневич Я. М. Духовні твори / ред.-упоряд. М. Гобдич. Київ : Камерний хор «Київ», 2006. С. 6–9.

11. Кузик В. В. Скорбний шлях музики. До 150-річчя Якова Яциневича // Яциневич Я. М. Скорбна Мати [Ноти]. Ораторія на чотири частини для хору, двох солістів-сопрано, оркестру (клавір). поезія П. Г. Тичини / Ін-т мистецтвознавства фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ, 2019. С. 5–10.

12. Савицька Н. В. Вікові аспекти композиторської життєтворчості : автореф. дис. ... доктора мистецтвознавства : 17.00.03 Музичне мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2010. 36 с.

13. Савицька Н. В. Вікові аспекти композиторської життєтворчості: досвід концептуалізації проблеми // Ставропігійські філософські студії / Ун-т «Львівський Ставропігійон». Львів, 2011. Вип. 5. С. 45–56.

14. Савицька Н. В. Діахронний аспект життєдіяльності композитора. Проблема періодизації // Київське музикознавство. Київ, 2006. Вип. 20 : Культурологія та мистецтвознавство. С. 188–197.

15. Савицька Н. В. Хронос композиторської життєтворчості. Львів : Сполом, 2008. 320 с.

16. Семирозум О. Музично-історичні джерела до біографії та творчої діяльності Я. М. Яциневича. Каталог рукописних та друкованих матеріалів : дипломна робота / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2005. 235 с.

17. Соломонова О. Б. «И когда смеется лицо — вместе с ним не веселится ум...» (О генотипе юродства в життєтворчестві Д. Шостаковича) // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 42 : Історія музики: нові факти та інтерпретації. Київ : Муз. Україна, 2004. С. 171–186.

18. Соломонова О. Б. Смеховой мир русской музыкальной классики : дис. ... доктора искусствоведения : 17.00.03 Музыкальное искусство / Нац. муз. акад. Украины им. П. И. Чайковского. Киев, 2007. 436 с.

19. Філенко Т. З архіву композитора і диригента Я. М. Яциневича // Український музичний архів. Вип. 1. Київ : Центрмузінформ, 1995. С. 189–214.

20. Філенко Т. З яблуневоцвітної мелодії (До 50-ліття від дня смерті Якова Яциневича) // Альманах Українського народного союзу. Джерзі Сіті ; Нью-Йорк : Свобода, 1996. Вип. 86. С. 175–184.
21. Філенко Т. Не здоланий зневірою // Музика. 1989. № 6. С. 26–28.
22. Харченко О. І. Київські концерти духовної музики кінця XIX — початку XX століть і їх виконавці (за матеріалами київської преси 1900–1917 рр.) // Мистецтвознавчі записки. Київ : Міленіум, 2013. Вип. 24. С. 120–127.
23. Чамахуд Д. В. Жанрова палітра музичної спадщини українського композитора Якова Яциневича // Modern scientific research: achievements, innovations and development prospects : International scientific conference, October, 1–2. Riga, Latvia : Baltija Publishing, 2021. Р. 59–63.
24. Чернецький Є. А. Історія Білої Церкви: події, постаті, життя. Біла Церква : Олександр Пшонківський, 2013. 448 с.
25. Чернецький Є. А. Родовід Якова Яциневича // Визвольний шлях. 2001. Кн. 7 (640). Київ ; Лондон, 2001. С. 69–85.
26. Швець-Савицька Н. В. Деякі проблеми пізнього композиторського стилю // Наукові збірки Львівської державної музичної академії імені М. В. Лисенка. 2001. Вип. 4 : Питання стилю і форми в музиці. Львів : Каменярь, 2001. С. 5–22.
27. Щербанюк І. Прийдіть, поклонітесь // Надвірнянський Деканат УГКЦ. URL: <http://cerkva.if.ua/index.php?id=3357&action=art> (дата звернення: 28.10.2021).

ДЖЕРЕЛА

1. Альбер Е. Д. Яциневич Яків Михайлович. Біографічні довідки [без дати] // ЦДАМЛМ України. Ф. 4. Оп. 1. Спр. 31. 6 арк.
2. Анкета Якова Яциневича про вступ у дійсні члени Одеської філії Музичного товариства імені М. Леонтовича від 20 вересня 1925 р. // ІР НБУВ. Ф. 50. Оп. 1. Спр. 159. 1 арк.
3. Каталог книжок і нот Всеукраїнської православної церковної ради (1927 р.) // ЦДАВО. Ф. 3984. Оп. 4. Спр. 213. 2 арк.
4. Кауфман Л. С. Підготовчі матеріали про різних осіб: біографічні довідки, виписки з книг, статті різних авторів та ін. [без дати] // ЦДАМЛМ України. Ф. 4. Оп. 1. Спр. 274. 119 арк.
5. Козицький П. О. Рецензія на твір Я. М. Яциневича «До закордонних робітників» (слова Супруненка) від 11 січня 1933 р. // ІР НБУВ. Ф. 1. Оп. 1. Спр. 41640. 1 арк.
6. Козицький П. О. Рецензія на твір Я. М. Яциневича «Елегійний момент» (на слова Супруненка) від 11 січня 1933 р. // ІР НБУВ. Ф. 1. Оп. 1. Спр. 41644. 1 арк.
7. Козицький П. О. Рецензія на твір Я. М. Яциневича «Нове життя» (на слова Яреська) від 29 березня 1933 р. // ІР НБУВ. Ф. 1. Оп. 1. Спр. 41626. 1 арк.
8. Козицький П. О. Рецензія на твір Я. М. Яциневича «Український танок» від 15 лютого 1933 р. // ІР НБУВ. Ф. 1. Оп. 1. Спр. 41638. 1 арк.
9. Листування з Софіївською церковною радою про призначення священників і дяків в парафії, про дозвіл вести релігійну службу на українській мові (1919–1920 рр.) // ЦДАВО. Ф. 3984. Оп. 3. Спр. 34. 96 арк.
10. Реєстр священників, дияконів і дяків (1921–1924 рр.) // ЦДАВО. Ф. 3984. Оп. 3. Спр. 114. 80 арк.
11. Яциневич Я. М. Айшет [Ноти]. Музична комедія на 3 дії (незакінчена) [без дати] // Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Ф. 19. Оп. 1. Спр. 23. 8 арк.

12. Яциневич І. І. Листи до Л. С. Кауфмана від 27.02.1961–08.09.1965 рр. // ЦДАМЛМ України. Ф. 4. Оп. 1. Спр. 256. 24 арк.

13. Яциневич-Павловська І. І. Лист до Л. М. Павловської і Н. М. Павловської від 22–27 березня 1957 р. // ІР НБУВ. Ф. 45. Оп. 1. Спр. 953. 2 арк.

REFERENCES

1. Bondarenko, A. (2019). Yakiv Yatsynevych 150 Anniversary — Founder of Ukrainian Ecclesiastical Music [150 rokiv Yakovu Yatsynevychu — fundatoru ukrainskoi dukhovnoi muzyky]. In: *Ukrainian Interest [Ukrainskyi interes]*. Available at: <https://uain.press/blogs/150-rokiv-yakovu-yatsynevychu-fundatoru-ukrayinskoyi-duhovnoyi-muzyky-1107698> (accessed: 28.09.2021) [in Ukrainian].

2. Gobdych, M. (2006). From Author [Vid uporyadnyka]. In: Yatsynevych, Y. *Spiritual Compositions [Yacynevych Ya. Duxovni tvory]*. Chamber choir. “Kyiv”. Kyiv, pp. 4–5 [in Ukrainian].

3. Gusarchuk, T. (2011). Features of the Psychological Portrait of the Scientist [Rysy do psykholohichnoho portretu vchenoho]. In: *Musical Ukrainian Studies: Modern Dimension [Muzychna ukrainistyka: suchasnyi vymir]*. Rylsky Institute of Art Studies, Folklore and Ethnology. Kyiv, pp. 94–101 [in Ukrainian].

4. Gusarchuk, T. (2018). *The Phenomenon of the Composer’s Creative Individuality in the Intonation Drama of Spiritual Works (on the Material of Ukrainian Musical Art) [Fenomen tvorchoi individualnosti kompozytora v intonatsiinii dramaturhii dukhovnykh tvoriv (na materialy ukrainskoho muzychnoho mystetstva)]*. Manuscript of Dissertation work for gaining the degree of the Doctor of Art Criticism by specialty 17.00.03 Music Art. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, Kyiv, 533 p. [in Ukrainian].

5. Zasadna, O. (2014). *Ukrainian Church-Musical Creativity in 20’s of the 20th century: Genre Priorities and Stylistic Peculiarities (For Example, Works of Kyiv Choral School Composers) [Ukrayinska cerkovno-muzychna tvorchist’ 20-x rr. XX stolittya: zhanrovi priorityety ta stylistychni osoblyvosti (na prykladi dorobku kompozytoriv Kyyvskoyi xorovoyi shkoly)]*. Manuscript of Dissertation work for gaining the degree of the Candidate of Art Criticism by specialty 17.00.03 Music Art. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. Kyiv, 216 p. [in Ukrainian].

6. Karas, G. (2012). *Musical Culture of the Ukrainian Diaspora in the World Time Period of the 20th Century [Muzychna kultura ukrayinskoyi diaspori v svitovomu chasoprostori XX stolittya]*. Ivano-Frankivsk: Tipovit. 1164 p. [in Ukrainian].

7. Kaufman, L. S. (1966). *The Song Finds the Author [Pisnya znaxodyt avtora]*. Kyiv: Tovarystvo «Znannia» URSR. 48 p. [in Ukrainian].

8. Klymchuk, K. (2019). A Year Long Way Home [Doroha dodomu dovzhynoiu u vik]. In: *Time of Change Inform [Chas Zmin Inform]*. Available at: <http://www.chaszmin.info/дорога-додому-довжиною-у-вік/> (accessed: 2.10.2021) [in Ukrainian].

9. Korniy, L. P. (1996, 1998, 2001). *History of Ukrainian Music [Istoriia ukrainskoi muzyky]*. G. Pivtorak (ed.). Vols. 1–3. Kyiv, Kharkiv, New York: M. P. Kots. 480 p. [in Ukrainian].

10. Korniy, L. (2006). Y. Yatsynevych. Returning From Oblivion [Ya. Yacynevych. Povnennya iz zabuttya]. In: Yatsynevych, Ya. *Spiritual Compositions [Duxovni tvory]*. Chamber choir. “Kyiv”. Kyiv, pp. 6–9 [in Ukrainian].

11. Kuzyk, V. (2019). Sorrowful Way of Music. To Yakiv Yatsynevych 150 Anniversary [Skorbnyi shliakh muzyky. Do 150-ricchhia Yakova Yatsynevycha]. In: Yatsynevych, Ya. *Grieving Mother. Four-part Oratorio for Mixed Choir and Two Soprano-Solo Accompanied by Large Symphony Orchestra with Words by Pavlo Tychyna [Skorbna Maty. Oratoriia na chotyry chastyny dlia*

khoru, dvokh solistiv-soprano, orkestru (klavir). Poeziia Pavla Tychyny]. Rylsky Institute of Art Studies, Folklore and Ethnology. Kyiv, pp. 5–10 [in Ukrainian].

12. Savytska, N. (2010). *The Age-old Aspects of Composer's Life-Creativity [Vikovi aspekty kompozytorskoï zhyttietvorchosti]*. Manuscript of Dissertation work for gaining the degree of the Doctor of Art Criticism by specialty 17.00.03 Music Art. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. Kyiv, 36 p. [in Ukrainian].

13. Savytska, N. (2011). The Age-Old Aspects of Composer's Life-Creativity: Experience of Problem Conceptualization [Vikovi aspekty kompozytorskoï zhyttietvorchosti: dosvid kontseptualizatsii problemy]. In: *Stavropigon Philosophical Studies [Stavropihiïski filozofski studii]*. Lviv Stavropigon University. Issue 5. Lviv, pp. 45–56 [in Ukrainian].

14. Savytska, N. (2006). Diachronic Aspect of the Composer's Life. The Problem of Periodization [Diakhronnyi aspekt zhyttiediïalnosti kompozytora. Problema periodyzatsii]. In: *Kyiv musicology [Kyivske muzykoznavstvo]*. Issue 20: *Culturology and art history [Kul'turolohiya ta mystetstvoznavstvo]*. Kyiv, pp. 188–197 [in Ukrainian].

15. Savytska, N. (2008). *Chronos of Composer's Life [Khronos kompozytorskoï zhyttietvorchosti]*. Lviv: Spolom, 320 p. [in Ukrainian].

16. Semyrozum, O. (2005). *The Musical and Historical Sources for the Biography and Creative Activity of Y. M. Yatsynevych. Catalogue of Hand-Written and Printed Materials [Muzychno-istorychni dzherela do biografiyi ta tvorchoyi diyal'nosti Ya. M. Yacynevycha. Katalog rukopysnyx ta drukovanyx materialiv]*. Graduate work (music art). Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. Kyiv, 235 p. [in Ukrainian].

17. Solomonova, O. (2004). “And When a Face Laughs, the Mind Does not Have Fun With it...” (On the Genotype of Foolishness in the Life of D. Shostakovich) [«I kogda smeetsja lico — vmeste s nim ne veselitsja um...» (O genotipe jurodstva v zhiznetvorchestve D. Shostakovicha)]. In: *Scientific herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine [Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho]*. Issue 42: *History of music: new facts and interpretations [Istoriia muzyky: novi fakty ta interpretatsii]*, pp. 171–186 [in Russian].

18. Solomonova, O. (2007). *The Laughing World of Russian Musical Classics [Smehovoj mir russkoj muzykal'noj klasiki]*. Manuscript of Dissertation work for gaining the degree of the Doctor of Art Criticism by specialty 17.00.03 Music Art. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. Kyiv, 436 p. [in Russian].

19. Filenko, T. (1995). From Archive of Composer and Conductor Y. M. Yatsynevych [Z arxivu kompozytora i dyrygenta Ya. M. Yacynevycha]. In: *Ukrainian Music Archive [Ukrayinskyj muzychnyj arxiv]*. Issue 1. Kyiv, pp. 189–214 [in Ukrainian].

20. Filenko, T. (1996). From Appleblossoming melody (the 50th Anniversary of the Death of Yakiv Yatsynevych) [Z yablunecvzvitnoyi melodiï (Do 50-littya vid dnya smerti Yakova Yacy'nevycha)]. In: *Almanac of the Ukrainian National Association [Almanax Ukrayinskogo narodnogo soyuzu]*. Vol. 86. Jersey City, New York: Svoboda, pp. 175–184 [in Ukrainian].

21. Filenko, T. (1989). Undeafened by Discouragement [Ne zdolanyj zneviroyu]. In: *Music [Muzyka]*. No. 6, pp. 26–28 [in Ukrainian].

22. Xarchenko, O. (2013). Kyiv Concerts of Spiritual Music of the Late XIX — early 20th Centuries and Their Performers (Based on the Materials of the Kiev Press of 1900–1917) [Kyyivski koncerty duxovnoyi muzyky kincy XIX — pochatku XX stolit i yix vykonavci (za materialamy kyyivskoyi presy 1900–1917 rokiv)]. In: *Art notes [Mystecztvoznachchi zapysky]*. Issue 24, pp. 120–127 [in Ukrainian].

23. Chamakhud, D. (2021). Genre Palette of Music Heritage of Ukrainian Composer Yakiv Yatsynevych [Zhanrova palitra muzychnoi spadshchyny ukrainskoho kompozytora Yakova Yatsynevycha].

In: *Modern scientific research: achievements, innovations and development prospects: International scientific conference* Riga (Latvia): Baltija Publishing, pp. 59–63 [in Ukrainian].

24. Chernetsky, E. (2013). *History of Bila Tserkva: Events, Figures, Life [Istoriia Biloi Tserkvy: podii, postati, zhyttia]*. Bila Tserkva: Oleksandr Pshonkivskiy, 448 p. [in Ukrainian].

25. Chernetsky, E. (2001). Pedigree of Yakiv Yatsynevych [Rodovid Yakova Yatsynevycha]. In: *The Way of Liberation [Vyzvolnyi shliakh]*. Vol. 7 (640). Kyiv, London, pp. 69–85 [in Ukrainian].

26. Shvets-Savitska, N. (2001). Some Problems of Late Composer's Style [Deiaki problemy piznoho kompozytorskoho stylu]. In: *Scientific Collections of Lviv State Music Academy Named after M. V. Lysenko [Naukovi zbirky Lvivskoi derzhavnoi muzychnoi akademii imeni M. V. Lysenka]*. Issue 4. Lviv: Kameniar, pp. 5–22 [in Ukrainian].

27. Shcherbanyuk, I. (2013). Come, Let's Worship [Prydyt', poklonimos']. In: *Nadvirna Deanery of the Ukrainian Greek Catholic Church [Nadvirnyans'kyi Dekanat UHKTS]*. Available at: <http://cerkva.if.ua/index.php?> (accessed: 2.10.2021) [in Ukrainian].

DARYNA CHAMAKHUD

Chamakhud, Daryna — Postgraduate Student at the Department of History of Ukrainian Music and Musical Folkloristics at the P. I. Tchaikovsky National Musical Academy of Ukraine (Kyiv, Ukrainian).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-3402-7335>
daryna.chamakhud@gmail.com

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2022.133.257342>

YAKIV YATSYNEVYCH: NEW LOOK AT THE PERIODIZATION OF LIFE-CREATION

Relevance of research. Reconstruction of life-creation of a little-investigated Ukrainian composer Yakiv Yatsynevych is a troublesome process that demands enormous efforts. The works of T. Filenko, O. Semirozum, L. Korniy, and other researchers do not propose a solution to the problem of periodization. In this regard, it's necessary not only to continue the studying of bibliographical events, facts and even decennaries of Y. Yatsynevych life, that were ignored by scientists' focus, including the composer's music heritage in different genres, but also to generalize already gained finds of musicologists aside with own elaborations in this monographic theme.

Objective of the research is to form the periodization of the artist's life-creation on the bases of earlier unknown materials from archives in Kyiv, taking into account the external and internal factors. During the fulfillment of the mentioned tasks such methods of investigation were used: source study (search of documents in the archives of Kyiv), systematization (division and classification of founded materials), historical-chronological (streamlining and reconstruction of the composer's biographical way), analysis (music works studying), synthesis (joining of gained knowledges), generalization (periodization forming).

Scientific novelty consists in the fact that the periodization of Y. Yatsynevych life-creation is formed in the Ukrainian musicology for the first time. Periodization is based on the author's investigations of bibliographical documents and composer's music heritage materials in eight volumes in Kyiv archives collected over many years.

Research results and perspectives. Taking into consideration biological, chronological, social, psychological and creative age of Y. Yatsynevych, and also artist's sociocultural, historical-political peculiarities, geographical place of residence, genre diversity of his music, the universal periodization of Y. Yatsynevych life-creation is formed.

1. Early Period, up to 1905 (formation of the basis of composer's creativeness, relatively uncomplicated music, narrow circle of genres):

1.1. First Phase, up to 1900 (childhood and youth years in Bila Tserkva, period of study in Kyiv, formation as conductor and composer, Kyiv artistic environment influence, music works are not preserved).

1.2. Second Phase, 1900–1904 (exercising piano music, active music work in Kyiv).

2. Crisis of Middle Age in Composer's Art, 1905–1915 (absence of qualitative musical works, conducting activities, non-musical work at public offices).

3. Adult Period, 1915–1930 (complication of music language and genre system, exercising of chamber and amplitudinous forms, the top of composer's creativity, embraces work in Kyiv and Odessa):

3.1. First Phase, 1915–1925 (fruitful activity in artistic and church life of Kyiv, collecting of folklore material, choir music domination, repertoire expansion of piano works and instrumental ensembles).

3.2. Second Phase, 1925–1930 (heading of the artistic life of Odessa, appearing of chamber-vocal compositions, activation of new art genres: oratorio, opera, symphony, cinema music).

4. Enforced Crisis, 1930–1940 (non-recognition of creativity, difficult social conditions, absolute efficiency to non-music work, creation of single music compositions).

5. Late Period, 1940–1945 (post-crisis condition, pause of silence, deportation to Adyheia AR, decreasing of artistic activity, a little number of music works in big magazines).

Suggested periodization depicts the entire picture of Y. Yatsynevych life and creation and is the basis for further investigations of his music heritage.

Keywords: Yakiv Yatsynevych life-creation, archive materials, periodization criteria, genre dynamics of compositional creativity.

КНИЖКОВИЙ ОГЛЯД

УДК 78.072:82-9(477)Герасимова-Персидська
DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2022.133.257346>

Пучков А. О.

Пучков Андрій Олександрович — доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри теорії та історії мистецтва Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури, заслужений діяч мистецтв України (Київ, Україна).

Puchkov, Andriy — Doctor of Art Criticism, Professor, Professor of Theory and History of Art at the National Academy of Fine Arts and Architecture, Honored Artist of Ukraine (Kyiv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-0635-6361>

dr.a.puchkov@ukr.net

© Пучков А. О., 2022

СПОГАД ЯК «НЕЖИРНІСТЬ МАЗКА»

(НІНА ОЛЕКСАНДРІВНА ГЕРАСИМОВА-ПЕРСИДСЬКА:
ІНТЕРВ'Ю, ДОКУМЕНТИ, СПОГАДИ / РЕД.-УПОРЯД. І. Г. ТУКОВА,
А. М. ГАДЕЦЬКА. КИЇВ : ПАБЛІШ ПРО, 2021. 328 С. : ІЛ.)



Звісно, це можуть не так пам'ятати, як знати ті, хто гортав газету «Вечірній Київ» початку 1960-х. У 1965 році вийшла невеличка за форматом і обсягом книжечка Максима Рильського та Юрія Смолича «Про хороше в людях». Цикл із двадцяти нарисів спочатку друкувався з числа в число «Вечірки», маючи неабиякий розголос, а потім, коли Рильського не стало (в липні 1964-го), Юрій Корнійович об'єднав нариси в книжку, долучивши поминальний текст про Максима Тадейовича¹. У кожному нарисі — *the story*, яку Смолич і Рильський чули від когось або свідками й учасниками якої були. Історії про те, як люди різних вдач і настроїв діяли в умовах, які не передбачали стандартного вирішення і вимагали прояву доброти попри всі особливості характерів. Авторів двоє, персонажі різні. У нашому випадку — і книжка одна, і персонаж один, а от авторів багато, понад тридцять осіб, та й сюжетів, пов'язаних із Ніною Олександрівною, набагато більше. І тема одна.

Навіщо взявся порівнювати дві книжки, різні за жанром, але однакові за ідеєю?

Не знаю, на що грішити — чи такий час незібраний, чи зайнятість і наслідки відповідальності взнаки даються, — але населення різко почало поділитись на тих, хто пише, і тих, хто читає. Раніше хоч листи писали, листівки, щоденники інтимні. Зараз і пишуть, і читають менше. Ті, хто пише, якимось неухважно стали читати, а ті, хто читають, перетворилися на касту знавців. Їх меншає, але підвищується якість породи. У більшості, напевно, зовнішня інформаційна лавина накриває внутрішній струмочок думання.

Із внутрішньо-цехового боку, річ не в жанрах, якостях письма, оптиці; річ, здається, у тому, що нон-фікшн і фікшн рухаються назустріч одне одному настільки впевнено, що незабаром лишень літературна байопіка збереже мерехтливе право чинити в'ялий опір біоміфології. Хоча, можливо, саме біографічні писання міфологічні найбільш, оскільки ніхто не знає людину гірше, ніж вона сама, і про себе думає іноді казна-що. Доводиться надолужувати, доклеювати, реконструювати — насамперед себе посеред іншого, посеред персонажа та його вчинків. Але в тому випадку, коли персонаж або його вчинок справді на це заслуговують. І в цьому книжка Рильського — Смолича і книжка спогадів про Герасимову-Персидську подібні.

Та й жанр спогадів якимось сходить нанівець: про видатних написані монографії, дисертації, брошури, вони розпощені у ФБ, і щоновий текст лишає тебе майже байдужим: ну, що ти, колего, пнешся сказати про Гоголя чи Тичину, Мазепу і Яблонську, Шевченка і Зерова, коли все сказано? Хтось щось недомовив? Чи сказав не так, як зараз треба? Як не дурниці, то дрібниці.

Ефект постаті (героя, персонажа) має характерну особливість: такі постаті унаочнюються повсякчас — або вихоплюючись із небуття, або ж зникаючи з обрію. *Tertium non datur*. Виринають ті, про кого раніше багато писали, а потім геть не писали; зникають з обрію ті, про кого раніше не писали, а тепер, коли людина пішла, писати варто. І на те, і на інше слід заслужити. Ті заслуги є справжній рушій історії культури, визначник її нового змісту, нових смислів. Це біографію Моцарта (як казав Герман Аберт) варто переписувати щопівстоліття, бо від цього композиторові, який належить усім, не свербить і не болить. Іншому важко підтримувати вогник цікавості до себе тривалий час, і його доля лишатися принаймні у шарах, колах, страхах певної субкультури. Якщо йдеться про науковця — у науковій субкультурі, у царині доволі

¹ Рильський М. Т., Смолич Ю. К. Про хороше в людях. Київ : Дніпро, 1965. 176 с.

вужького згадування імені, якщо він не уособлював щось надособливе, як Ейнштейн, Бахтін або Карлейль.

Оскільки наразі дивлюся на книгу спогадів про Ніну Герасимову-Персидську (1927–2020), київського професора теорії та історії музики, кращого методу карбування постаті в музичній субкультурі України й уявити не можна. Виглядає, наче партитура.

Для читання потенційного повного зібрання творів Герасимової-Персидської читачів, імовірно, буде небагато, наявні можуть вдовольнитись виданими книжками. А от для пам'яті, для *nota bene*, історико-культурного *sic!* на берегах історії музикознавства — збірка, про яку пишу, саме те, що треба: глянцево зроблене Ніною Олександрівною, але в корисно-цікавий спосіб.

Мушу одразу наголосити: видання не є збіркою «*In memoriam*» — відписав і забув (як трапилося з аналогічним «одноразовим» виданням про, скажімо, Сергія Аверінцева¹), а саме компендій спогадів, розрахований на тривале використання на кшталт «Про Олександра Білецького»², наприклад, або ж «Юрій Тынянов» у серії ЖЗЛ³, «Стих, язык, поэзия» пам'яті Михайла Гаспарова⁴, де власне «пам'яті» майже нічого не присвячено, і через те збірка подібна до *Festschrift*: ідеться про доробок людини, якої немає, але так, начебто людина є, і неминуче з нею не сталося. Грань між *in memoriam* і спогадами тонка, і майже щофрази ризикуєш впасти або в плаксивість і пафос, або намагаєшся триматися привітності, доброї спокійної згадки, чітко формулюючи для себе, чим же, власне, людина, про яку ти говориш, лишається поряд із тобою. Утім, будь-яке тепле слово про людину, яка пішла в засвіти, важливе.

Що знаю про Ніну Олександрівну? Читав з олівцем збірку текстів «Музыка. Время. Пространство»⁵, гортав сторінки докторської монографії «Хоровий концерт на Україні в XVII–XVIII ст.» і щось отримав нове про жанр як систему, про стилізове визначення партесного концерту⁶, бачив на своєму захисті в Консерваторії десять років тому, на святкуванні 90-річного ювілею академіка Лади Міляєвої в листопаді 2015-го. Утім, перше знайомство датується початком 1990-х, коли Тетяна Компанієць, яка писала дисертацію у сфері інтересів Герасимової-Персидської⁷, познайомила мене з нею: п'ятнадцятихвилинної розмови вистачило, аби усвідомити особистісний і науковий масштаб візаві. Причому, йшлося про архітектуру, у якій вважав себе, як і всі 25-річні амбіціони, «видатним знавцем».

¹ *In memoriam*. Сергей Аверинцев / отв. ред. и сост. Р. А. Гальцева. Москва : ИНИОН, 2004. 304 с.

² Про Олександра Білецького: Спогади, статті / упоряд. В. Г. Дончик. Київ : Рад. письменник, 1984. 304 с.

³ Тынянов Юрий. Писатель и учёный. Воспоминания, размышления, встречи / сост. В. Каверин. Москва : Молодая гвардия, 1966. 224 с. (Жизнь замечательных людей. Вып. 426).

⁴ Стих, язык, поэзия. Памяти Михаила Леонovichа Гаспарова / редкол.: Х. Баран, Вяч. Вс. Иванов, С. Ю. Неклюдов и др. Москва : РГГУ, 2006. 696 с.

⁵ Герасимова-Персидская Н. А. Музыка. Время. Пространство / ред. И. Г. Тукова. Киев : Дух і літера, 2012. 408 с. : ил.

⁶ Герасимова-Персидська Н. О. Хоровий концерт на Україні в XVII–XVIII ст. / передм. Д. С. Лихачова. Київ : Муз. Україна, 1978. 184 с. : іл.

⁷ Компанієць Т. І. Псалтир у традиції партесного співу в Україні (за матеріалами партесного зібрання бібліотек Софійського собору та Києво-Печерської лаври) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.02 Музичне мистецтво / Київська держ. консерваторія ім. П. І. Чайковського. Київ, 1994. 19 с.

Лише про виняткового академіка чи професора учні й шанувальники складають книжку спогадів: щось має бути зроблено ним таке, аби удостоїтися і учнів, і прихильників, і з'ясування того, чим був ти займав окрім своїх текстів, тобто — заслужити на біографію. Особливо цікаво, коли маєш стосунок до музики як споживач, нотною грамотою достоту не володієш, і музикознавчі праці сприймаєш лише тоді, коли вони виходять за межі пташиного лексикону і збагачують розумовими іграшками сусідню пісочницю (як це робила, наприклад, Тетяна Чередниченко¹). Інакше навіщо існують? Музикознавець музикознавцеві око не виклює, а от архітектурознавець із літературознавцем можуть і не озватися.

Оскільки збірку готували науковці — доктор мистецтвознавства Ірина Тукова і кандидат мистецтвознавства Анна Гадецька, — вона має приємно чітку конструкцію, що її можна навіть трошки по-зображальному найменувати архітектонікою.

Велика форма книжки має три частини: А) Життєтворчість; Б) Документи; В) Спогади. Остання з них, мала форма, теж тричастинна: В1) учні; В2) родинне коло; В3) колеги і друзі. Технічний домішок — два переліки: друковані праці професора Герасимової-Персидської; теми праць, захищених під її науковим проводом.

Як праці самої Ніни Олександрівни мають архітектонічний характер (наприклад, «Звук и знак в музыкальном искусстве: исторический аспект», «Лівостороння асиметрія в музиці наприкінці ХХ століття»), семантика якого неодмінно виходить за межі музикознавства, так і збірка — ніби унаочнює багаточаровий характер її персонажа.

У першій частині — про життєтворчість — три настановні тексти, у яких Тетяна Бондаренко, Світлана Гуменюк та Євгенія Ігнатенко характеризують Учителя в «горизонтальній площині»: професори згадують професора, цитуючи фрагменти її бесід і дотепів. «Саме у роботі з рукописами я знайшла виправдання музикознавству» (с. 32), «Я люблю читати праці з літературознавства і мовознавства. Мені здається, що вони завжди на щось наштовхують» (с. 42).

За настановними текстами інших авторів крокують два інтерв'ю Ніни Олександрівни, узяті Іриною Туковою і Дмитром Десятериком, Тетяною Бондаренко та Оленою Д'ячковою. Серед конспективної оповіді про себе («Спілкувалася я здебільшого з немолодими людьми високої культури; вони встигли пожити до революції», с. 57) вичитуємо і характеристику доби: «Не можна сказати, що ми особливо постраждали від німців. Бувало мародерство, але це коїли не бойові частини, а інтенданти. А ось українські поліцейські залишили тяжке враження» (про окупацію Києва, с. 57), і самохарактеристику: «ведь это очень важно, чтобы человеку хотя бы казалось, что он говорит что-то новое и интересное, тогда он вдохновляется, — если этого нет, тогда жизнь становится очень пустой»; «Я перешла в разряд тех анонимных авторов, музыку которых когда-то восстанавливала» (с. 62); «мені іноді так хочеться повалитися і почитати книжечку»; «Є такі, яких я не терплю... Не те щоб не терплю, нещирості не люблю, бо в ній абсолютно немає потреби» (с. 68), і фахові переконання: «Музыковедение не может быть точной наукой. Наибольшая точность, наверное, в лингвистике» (с. 65).

Друга частина книги — документи — сформована читомими сканами з родинного архіву Персидських. Свідоцтва про освіту, сторінки залікової і трудової книжок,

¹ Чередниченко Т. В. Типология советской массовой культуры: между «Брежневым» и «Пугачёвой». Москва : Культура, 1994. 256 с.; Чередниченко Т. В. Музыкальный запас: 1970-е. Проблемы. Портреты. Случаи. Москва : НЛЮ, 2001. 576 с.

студентський квиток і прісний додаток до диплома з усіма відмінними оцінками, листи Льва Ревуцького, Ельмара Арро, Дмитра Лихачова, відгук Юрія Келдиша, де йдеться, що «широкая музыкальная и общегуманитарная эрудиция в сочетании с остротой и тонкостью аналитического интеллекта и умением живо и ясно излагать свои мысли и суждения Н. А. Герасимовой-Персидской придают высокую научную ценность всем её работам» (с. 91).

У першій частині спогадів дванадцять учнів згадують про місце, яке Ніна Олександрівна посіла в їхньому житті. Тут бачимо те, що справді запам'яталося — як дотеп, як інструмент оцінки, те, що закарбовується в пам'яті. Про вбивчий вердикт від Ніни Олександрівни — «Ну, это как-то неинтересно» (с. 96) — і про те, як слід відповідати на захисті («Якщо вам зададуть питання, на яке ви не знаєте прямої відповіді, — перетворюйте його на проблему і розмірковують над нею», с. 96) — згадує серед іншого Тетяна Гусарчук. «Невозможно заинтересоваться тем, о чём ничего не знаешь» (с. 98), — стверджує Ніна Олександрівна Олені Шевчук, яка слідом за тим дає чудову замальовку: «Читая вереницы описательных абзацев, Нина Александровна произносила незабвенное “Ну и что?” Здесь и должен был произойти галактический взрыв сознания, позволяющий определить то новое, что несёт в себе открытый материал. Но это не всегда получалось. И в этот момент проявлялась ведущая роль Нины Александровны как научного руководителя, поскольку аналитический опыт позволял ей безошибочно определить новизну и значение открытия её ученика» (с. 100).

Напевно, так працюють з аспірантами всі наукові керівники, але не доводилося зустрічати настільки чіткого формулювання: у запитанні «Ну то й що?» криється така міра спостережливості й самоспостережливості (напевно, кожний із нас, перечитуючи щось написане, ставить собі таке запитання), яка може бути доступна людині, дуже вимогливій до якості й результату наукового письма.

І тут же здивування аспірантки: «потрясение, когда я услышала, с какой ошеломляющей скоростью Нина Александровна печатает свой немецкий текст на латинской машинке — это была дробь вдвое быстрее, чем все обычно печатали на украинском или русском» (с. 102). Дрібничка, яка миттєво перетворює українського професора на європейського. Чи всі ми здатні до таких миттєвостей?

Серед інших цікавих і корисних текстів найбільше запам'ятовується спогад Олени Барські (Німеччина), складений у такій ліричній тональності, у якій давно вже писати не прийнято; традиція вимагає бути більш сухим, розсудливим. Тут не спогад — тут красне письмо. Короткі речення. Потік свідомості. Шокуюча щирість висловлювання. Авторка згадує німецький термін *Bezugspersonen*, що в приблизному перекладі означає людину, на яку орієнтуєшся думками, поведінкою, ту, яку римляни відносили до *condicio sine qua non*, тобто без якої ніщо по-справжньому не відбувається. «Они, как узлы макраме, плотно входят в ткань твоей жизни. Их не благодарят. Им не пишут письма. С ними не созваниваются. Но с ними живут. С ними разговаривают. И с ними умирают. По отношению к людям со связью невозможно быть благодарным. Как невозможно быть благодарной по отношению к самой себе. Или к собственному телу» (с. 135–136). Ця модель, чудова у прозорості, звісно, інтерполюється на постать Ніни Олександрівни: «Ты сама ещё не понимала, что ты хотела сказать. А она понимала. Всегда. Вытаскивала из текста самое главное. Она интуичила <...> Смотрела третьим глазом» (с. 136).

Принципово невеличкі за обсягом спогади синів — Юрія та Ігоря, невісток Раїси та Олени, онучок Анастасії та Марини, що утворюють блок родинних спогадів, ці сторіночка-півтори, ще подекуди й англійською (оскільки всі живуть у США), створюють доместикаційний і вакаційний образ Ніни Олександрівни, те, що зазвичай лишається за кадром суспільного інтересу до особистості. «Помню утро в соборе Святой Софии в Киеве, — пише Раїса Нагорна-Персидська, MD, PhD (Філадельфія), — нас с Ниной водит по собору Григорий Никонович Логвин, мы слушаем, затаив дыхание, мне в какой-то момент вообще кажется, что мы и сами уже в том далёком прошлом, Григорий Никонович был необыкновенным рассказчиком, как вдруг Нина в чём-то с ним не соглашается... Кажется, только через несколько дней её правота была признана» (с. 164). Мушу відповідально засвідчити, що переконати в чомусь Логвина було практично неможливо, Собор він знав достеменно, і якщо вдалося похитнути щось у його фахових переконаннях, це слід сприймати не лише як якесь диво дивовижне, а і як свідчення виняткової освіченості Герасимової-Персидської, зокрема й в історії архітектури.

В останньому блоці спогадів — тексти колег і друзів. У чомусь наявний перегук із першим, «життєтворчим» розділом, але ж головний наголос тут поставлено на тому екфрастичному сприйнятті людини — через унаочнене слово про неї, — чим, власне кажучи, спогади і відрізняються від іншого біографічного (реконструктивного) письма.

Аби не позбавляти читача радості зустрічей з розмаїттям текстів тридцятьох авторів, зупинюся лише на парочці характеристик. Одна належить професору Сергію Шипу (Одеса): «Ещё одна черта, отличающая индивидуальный стиль человеческого общения Нины Александровны, — благородная простота. Ей были чужды и, судя по всему, неприятны излишества этикета, условности речевых церемоний, источаемые учениками или коллегами комплименты. Дружеское общение предполагало простоту как атрибут искренности» (с. 258). Друга — доценту Олені Д'ячковій: «В ней не было ни капли слащавости, но только особая строгая искренность» (с. 276). Напевно, цього достатньо, аби достойно пройти цим світом як людина, по смерті гідна згадування, шанування й цитування.

Як сказав би Олексій Валевський, принаймні в цій книзі «евристичні можливості біографічного письма опинилися навдивовижу співзвучними інтелектуальній атмосфері, у контексті якої розвивається сучасна гуманітаристика, а точніше, питанню про сутність індивідуального»¹. Хайдегґерівська парадигма бездомності європейського індивіда, для якого лише мова це дім буття, з появою книжок-спогадів неодмінно має зруйнуватися тієї миті, коли читач зустрічається з можливостями письменця передати модель поведінки, світобачення й світовідчуття людини, про яку той пише, коли ця модель входить у резонанс з його, читача, психосоною, тобто з тією правдою життя, що для кожного є власною, але не настільки неповторною і унікальною, як може здаватися. Хтось яскравий, непересічний, харизматичний опинився поряд, на сторінках цих спогадів, і ти вже не можеш далі бути точно таким, яким був до читання.

Окремого схвального слова вартий дизайнер книжки Олександр Червінський, якому належать впізнавані художньо, ретельно виконані технічно, з усією видавничою акрбією, волюми в низці гуманітарних галузей: від високочолих монографій

¹ Валевский А. Л. Основания биографики. Киев : Наук. думка, 1993. С. 5.

із зображального мистецтва й архітектури до тендітних поетичних збірок. Архітектоніка змісту збірника підхоплена, грамотно інтерпретована і по-майстерному розвинена О. Червінським в архітектурному організмі видання. З одного боку, композиційна несуперечливість внутрішньої форми, мистецька ошатність макету, базована на добре винайденій рівновазі між полем друку й «порожніми» площинами сторінки, розміщенні колонтитулу і колонцифри, вирішення шмуцтитулів, титулу, зрештою обкладинки, з іншого, — дбайливе пильнування за друкарським відтворенням макету не тільки справляє неабияке художнє враження (за відсутності штучних прикрас), а й вкарбовує видання в сталу традицію першокласних книжкових декорацій.

Добігаючи кінця мого огляду, намагаюся зрозуміти, у якому жанрі написав рецензію. Адже, по-перше (А), існувала Н. О. Герасимова-Персидська, яка вивчала теорію та історію української музики переважно доби Бароко, виховувала науковців і студентів, тобто — «вихідний» науковець; по-друге (А'), є спогади про Ніну Олександрівну і про те, як вона вивчала теорію та історію української музики переважно доби Бароко, виховувала науковців і студентів, тобто — науковці, що спостерігають за «вихідним» науковцем та її працею; по-третє (А''), є рецензія, у якій автор намагається викласти свої думки про спогади про Ніну Олександрівну і про те, як вона вивчала теорію та історію української музики переважно доби Бароко, виховувала науковців і студентів. Виходить якийсь кафкіанський Дюрренматт: спостереження за спостерігачем, який спостерігає за тими, хто спостерігають. Тут тішить, що далі рухатися нема куди, за винятком хіба того, що хтось напише рецензію (наприклад, обурену, А''') на цю рецензію, і тоді космос біографістики в царині музикознавства і людинознавства набуде викінчених окреслень принаймні щодо однієї яскравої зірки, якою насправді була професор Герасимова-Персидська і сама по собі, і для розумового істеблїшменту Києва другої половини ХХ — початку ХХІ століття. Головне — гідна книжка про цю надзвичайну постать лишиться незмінною.

Наукове видання
Міністерство культури та інформаційної політики України
Національна музична академія України імені П. І. Чайковського

**НАУКОВИЙ ВІСНИК НАЦІОНАЛЬНОЇ МУЗИЧНОЇ АКАДЕМІЇ УКРАЇНИ
ІМЕНІ П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО**

2022. Випуск 133

ІСТОРІЯ МУЗИКИ: ПРОБЛЕМИ, ПРОЦЕСИ, ПЕРСОНИ

Збірник статей

Редактори-упорядники — *Валентина Редя, Юрій Чекан*
Редактор — *Лідія Світайло*
Редактор анотацій англійською мовою — *Наталія Набокова*
Верстка і макет — *Лариса Гнатюк*
Дизайн обкладинки — *Ігор Савчук*

Формат 60×90/8. Обл. вид. арк. 18
Папір офсетний. Друк офсетний
Гарнітура «Georgia», «Times»
Наклад 300 примірників

Національна музична академія України імені П. І. Чайковського
01001, м. Київ, вул. Архітектора Городецького, 1-3/11.
Адреса web-сторінки збірника: <http://naukvisnyknmau.com>
Телефон (044) 279-07-92. Факс (044) 279-35-30
Свідоцтво про державну реєстрацію юридичної особи:
Серія А01, № 260668 від 11.01.2008 р.
Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації:
Серія КВ, № 15129-3701 Р від 30.04.2009 р.

Віддруковано з оригінал-макетів замовника.

Видавець ПП Лисенко М. М.
вул. Шевченка, 20, м. Ніжин Чернігівської області, 16600
Тел.: (067) 4412124. E-mail: vidavec.lisenko@gmail.com
Свідоцтво про внесення до Державного реєстру видавців,
виготовлювачів і розповсюджувачів видавничої продукції:
серія ДК № 2776 від 26.02.2007 р.

Naukovij visnik Nacional'noї muzičnoї akademії Ukraїni imeni P.І. Čajkovs'kogo.
Науковий вісник Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського
Scientific herald Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine

ISSN 2522-4190 (print). ISSN 2522-4204 (online)

ISSN 2522-4190



9 772522 419004 >

Scientific edition

Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine
P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine

**SCIENTIFIC HERALD
OF TCHAIKOVSKY NATIONAL MUSIC ACADEMY OF UKRAINE**

2022. Issue 133

MUSIC HISTORY: PROBLEMS, PROCESSES, FIGURES

Collection of articles

Compiling editors — *Valentyna Redia, Yurii Chekan*

Editor — *Lidiia Svitailo*

Annotations' editor in English — *Nataliya Nabokova*

Lay out design — *Larysa Hnatiuk*

Cover design — *Igor Savchuk*

Format 60×90/8 Reg. Publishing sheet 18

Offset paper. Offset printing

Typeface “Georgia”, “Times”

300 copies

P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine.

01001, Ukraine, Kyiv, Horodetskiy Str., 1/3.

The address of the web pages collection: <http://naukvisnyknmau.com.ua/>

Telephone (044) 279-07-92. Fax: (044) 279-35-30

Certificate of state registration of a legal entity series A01, № 260668 from 11.01.2008.

The certificate of state registration print media series KB, № 15129-3701 P from 30.04.2009.

Printed from the original layouts of the customer.

The publisher is Private Enterprise “Lysenko M. M”,

Shevchenko street, 20, Nizhyn, Chernihiv region, 16600

Tel.: +38 (067) 4412124. E-mail: vidavec.lisenko@gmail.com

Certificate of registration in the State Register of Publishers,
Manufacturers and Distributors of Publishing Products issued,
series DK № 2776 dated February 26, 2007

Naukovij visnik Nacional'noï muzičnoï akademii Ukraïni imeni P.Ī. Čajkovs'kogo.
Науковий вісник Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського
Scientific herald Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine

ISSN 2522-4190 (print). ISSN 2522-4204 (online)

ISSN 2522-4190



9 772522 419004 >