

It is revealed that the doctrine became an impulse for the formation of innovative methods of their creativity. The influence of anthroposophy was primarily in the perception of the idea of the integrity of the spiritual and material world, the role of the mediator is art. Awareness of music as a spiritual substance, as well as synesthesia as an artistic projection of the Divine world, became the main plane of formation of creative methods of artists. In particular, it is stated that the choice of the musical and expressive means of A. Schoenberg and V. Kandinsky obeyed the Divine idea and followed the intuition of the inner world of the artist.

Key words: anthroposophy, R. Steiner, A. Schoenberg, V. Kandinsky, synesthesia, abstract art, synthesis of arts.

UDC 78.01: 141.133 (436+470)

A. SCHONBERG - V. KANDINSKY: ANTHROPOSOPHICAL CONTEXT AND INTERCONNECTION LINES OF CREATIVE SEARCH

Saldan Svitlana – Candidate of Art Criticism, Associate Professor,
of Lviv National University Franko, Lviv

The aim. to reveal the influence of R. Steiner's work of anthroposophy on look at the artistic and aesthetic searches of V. Kandinsky and A. Shenberg, to determine the peculiarities of their creative aspirations, to determine the similarity of artistic principles, to show the musical context.

Research methodology. The study looked at 24 publications on the topic (monographs, articles). On this basis, an analysis of the influence of anthroposophy on the works of A. Shenberg and V. Kandinsky was conducted. Enough quotes are shown, they confirm the result.

Results. The author of anthroposophy is R. Steiner. Send a holistic view of the Universe on your head. We have the same personal and spiritual character. Art is a visitor between them. Music is treated as the highest art. We consider the vibrations of the Divine world. Interesting sounds emit colors. The artists brought about the idea of free development without using tradition. This idea became the basic abstractionism, the disclosure of musical thinking and the basis for the development of free development of harmony. In fact, they made the rights of consonance and dissonance equal, giving a new impetus to the synthesis of art.

Novelty. The influence of anthroposophy on the creative method of A. Shenberg and V. Kandinsky is revealed. It will help to better understand the search for artistic images, ways of working in the works of masters. They knew the importance of spiritual development.

The practical significance. The work will help you better understand the work of A. Shenberg and V. Kandinsky. R. Steiner's views on music have influenced other well-known composers and artists. His idea of synthesizing the arts, the unity of color and music is constantly evolving, taking on new forms and needing to be explored.

Key words: anthroposophy, R. Steiner, A. Schoenberg, V. Kandinsky, synesthesia, abstract art, art synthesis.

Надійшла до редакції 1.10.2019 р.

УДК [792.2]

ФУНКЦІЇ МУЗИКИ В ДРАМАТИЧНОМУ ТЕАТРІ (НА ПРИКЛАДІ ІНСЦЕНІЗАЦІЙ ЗА ТВОРАМИ М. МАТІОС)

Босак Ірина Юрївна – аспірантка, ДВНЗ «Прикарпатський
національний університет ім. В. Стефаника», м. Івано-Франківськ
orcid.org/0000-0002-6172-3398
DOI. org/10.35619/ucpm.vi32.264
irina-se@i.ua

Досліджуються функції музики в сучасному драматичному театрі. Актуалізовано новітні публікації провідних європейських науковців, серед яких роботи Леманна Г.-Т., Фішер-Ліхте Е., Геббельса Х. Здійснено огляд характерних ознак сучасної театральної тенденції – музикалізації драматичного театру. Розглянуто основні положення класифікації функцій сценічної музики та звукових ефектів театрознавця Павлі П. Проаналізовано музику і її функції у виставах, інсценізованих за творами М. Матіос та окреслено різні прийоми музичного рішення вистав. Визначено важливу роль звукових ефектів і немусичних звуків як складових елементів музичної партитури.

Ключові слова: функції музики, музична драматургія, музикалізація, звуковий ефект, звуковий простір, музичний тон, багаторівневість.

Постановка проблеми. Як відомо, музика завжди супроводжувала театр. Однак, трактування її було різне і неоднозначне. Театральна музика та її функції у виставі змінювалися з кожним новим етапом розвитку мистецтва відповідно до особливостей історичної епохи. Театральне мистецтво ХХ – ХХІ ст. відображає складні процеси трансформації і «стирання меж між різними видами мистецтва» (Фішер-Ліхте Е.). Відбувається «переоцінка» всіх складових компонентів драматичної вистави, зокрема й функцій і ролі музики. Прослідковується тенденція «музикалізації всіх театральних

виражальних засобів» [9; 144] драматичної вистави. Актуальність даної проблематики не викликає сумнівів, про що свідчить кількість публікацій, що з'являються, що правда, здебільшого, в зарубіжній науковій літературі.

Огляд останніх досліджень та публікацій. Вивченню музики і її функцій в драматичній виставі присвячені дослідження: Козюренко Ю. [7], Таршис Н. [13]; окремі аспекти даного питання досліджували Лісса З. [10], Хангельдієва І. [16], Гротовський Є [5], Паві П. [12], Ковзан Т. [14]. Музика у сучасному драматичному театрі все частіше є предметом дослідження і українських науковців: дисертація Білас О. [2], статті Мацепури О. [8], Закалюжного Л. [6] та ін. Важливе значення для розуміння процесів, що відбуваються у сучасному театральному мистецтві надають праці німецьких дослідників, доступні в російському перекладі – Леманна Г.-Т. [9], Фішер-Ліхте Е. [15], Геббельса Х. [4].

Метою статті є аналіз функцій музики в драматичному театрі з позиції сучасних європейських театральних тенденцій.

Матеріалом дослідження є музика до вистав, інсценізованих за творами української письменниці, лауреата Національної премії України ім. Т. Шевченка М. Матіос: «Солодка Даруся» і «Нація» (Івано-Франківський національний академічний музично-драматичний театр ім. І. Франка та вистава «Солодка» польських митців – режисерки М. Пашкер-Войцешонек (Małgorzata Paszkier-Wojcieszonек) і акторки М. Погребни (Marta Pohrebny).

Виклад матеріалу дослідження. Тенденції розвитку, які спостерігаємо у сучасному театральному мистецтві, відображають різноманітні і різноспрямовані пошуки митців. У сучасному театрі режисер досить часто виступає не лише практиком, але й теоретиком власних задумів (про що дізнаємося з публікацій, інтерв'ю, творчих зустрічей тощо). Такі «підказки» допомагають орієнтуватися у широкому колі експериментів. Саме режисер визначає всі складові елементи вистави та їх взаємодію у творі, зокрема й музичну складову.

У дослідженнях європейських театральних діячів прослідковується тенденція до музикалізації драматичного театру. Спробуємо окреслити деякі ознаки цього процесу. Німецький дослідник Х.-Т. Леманн (Hans-Thies Lehmann) у книзі «Постдраматичний театр» зазначає: 1) виникає окрема звукова семіотика; 2) режисери використовують особисте відчуття музики і ритму; 3) джерелом особливої музичності стає мова актора з його різноманітними звуковими особливостями (етнічними і культурними) проголошення тексту; 4) багатоголосся – «поява незрозумілих, іншомовних звуків, які виходять за безпосередні межі звичайної лінгвістичної семантики, – знаходить власну якість у вигляді музичного збагачення і виявленні невідомих раніше звукових поєднань» (Варопулу Е.) [9; 144]; 5) завдяки технічному прогресу є можливість обробляти параметри звуку і поєднувати в різні комбінації; 6) музика не розгортається лінійно, а постає як «одночасне накладання різних звукових світів» [9; 144]; 7) пауза в музичному супроводі, що стає сама музикою [9, с. 146]; 8) нова взаємодія між предметами і акторами на сцені, де предмети відіграють роль музичних інструментів і створюють звуки. Леманн Х.-Т. у вище зазначених явищах вбачає нову мову театру, яку необхідно вивчати з методологічної точки зору.

Ще одним важливим принципом, що реалізується в сучасному драматичному театрі – є відсутність ієрархії всіх виражальних засобів вистави (тобто, коли всі елементи не підпорядковуються одному, а мають свою значущість кожен окремо). Х. Геббельс (Heiner Goebbels) – німецький композитор, музикант, режисер, театральний педагог зазначає: «Мене цікавить створення театру, де всі елементи, що є його складовими, не лише ілюструють чи подвоюють один одного, але, зберігаючи кожен свою початкову силу, об'єднуються для якогось спільного впливу» [9; 135]. Таким чином, кожен елемент вистави може бути «головним» і привертати увагу глядача саме до себе (наприклад, музика, костюм, світло тощо) та упродовж вистави змінювати своє значення. Власну естетику Х. Геббельс називає «театром мінливих ієрархій» [1; 99].

На думку французького театрознавця П. Паві (Patrice Pavi) музика у драматичному театрі «набула небуденного значення, досягнувши рівня інтегрованості, який ритмізує всю виставу» [12; 423]. Науковець виділяє п'ять функцій сценічної музики:

- Ілюстрування та ситуативне створення відповідної атмосфери. Музика виконує функцію супроводу, акомпанементу.

- «Структурування постанови: текст і гра часто фрагментарні, музика зв'язує ці розпорошені елементи й творить певний континуум» [12; 423]. Іншими словами, музика виконує об'єднуючу функцію.

- Ефект контрапункту – музика дистанціюється від сценічної гри та може слугувати коментарем (наприклад, мати іронічний характер).

- Ефект упізнавання: коли упродовж твору повторюється один музичний елемент чи мелодія, створюючи лейтмотивну систему.

- «Повна трансформація тексту» [12; 423].

Треба зазначити, що остання функція має дещо інший переклад у російському виданні «Словаря театра», і на думку авторки статті є доцільним наведення її нижче у тексті.

– «Кінематографічна музична техніка для створення атмосфери і серії епізодів із корелятивними відмінностями мелодії» [11; 198].

У наступній класифікації П. Паві розглядає становище музичного супроводу і поділяє його на дві категорії: 1) музика, що мотивована змістом дії вистави, наприклад, актор на сцені співає або грає на музичному інструменті; 2) музика, що не створена для вистави, і несе «вставний» характер, наприклад, слугує окремим музичним вступом або фінальним елементом окремого акту або цілої вистави [12; 423].

Також науковець поділяє музику за місцем знаходження у просторі: 1) музика, джерела якої не бачимо: наприклад, музичний запис; 2) музика, джерело якої видиме: наприклад, є музиканти на сцені, хор чи актори; 3) музика як складова частина задуму чи характерна зовнішня реальність. «Вербальні й музичні елементи не суперечать загальному сценічному дійству, а є його інтегральною частиною» [12; 423].

У сучасному драматичному театрі важливого значення набувають звукові ефекти. П. Паві дає наступне визначення (посилаючись на Н. Фрайза (N. Frize): «звукові ефекти – це сукупність звукових явищ як складова частина музичної композиції» [12; 170] В театрі використовують безліч звукових ефектів. З одного боку, цьому, безперечно, сприяє технічний прогрес сучасності, а з другої, на думку авторки, «немузичні» звуки набувають нової вартісної знаковості та мають багато семіотичних можливостей.

П. Паві пропонує наступну диференціацію звукових ефектів: 1) створюють ефект реальності, імітуючи звуки (телефон, дзвінок тощо); 2) передають загальну атмосферу та враження; 3) зображають звуковий план; 4) слугують звуковим контрапунктом до сценічної дії [12; 171].

Ще одну важливу ознаку звуків зазначає німецька дослідниця театру Е. Фішер-Ліхте (Erika Fischer-Lichte) – це властивість справляти сильний вплив на слухачів, «викликати фізіологічні та афективні реакції» [15; 222]. Завдяки звукам у глядачів формується відчуття простору. Таким чином «театр завжди є не тільки візуальним (theatron), але і звуковим простором (auditorium) [15; 222]. Різні звуки (музика голос, плач, крик тощо), об'єднуючись у звукові пласти, створюють звуковий простір вистави, який, як зазначає дослідниця, постійно трансформується. Цьому сприяють різні випадкові звуки, що з'являються під час вистави, наприклад: коментарі в залі, шурхіт ногами, кашель тощо. Е. Фішер-Ліхте підсумовуючи свої роздуми доходить висновку, що «всі випадкові звуки стають частиною вистави і виявляються здатними впливати на перформативний простір» [15; 228].

Німецький дослідник Леманн Х.-Т. зауважує, що на сцені відбувається одночасне нашарування різноманітних звуків, які деякі науковці називають реальністю другого порядку, що супроводжують візуальний ряд, так звані «звукові підмости» (термін Варопулу Е.) [9; 138].

На прикладі аналізу музики у виставах за інсценізаціями творів М. Матіос спробуємо виокремити і розглянути функції, а загалом і роль музики у сучасній українській театральній практиці.

Музика до вистави «Солодка Даруся» (за однойменним романом М. Матіос) Івано-Франківського НАМДТ ім. І. Франка різноманітна і показова. Над створенням музичного оформлення вистави режисер-постановник, заслужений артист України Р. Держипільський співпрацював із співачкою, акторкою, авторкою унікальної методології роботи з голосом, лауреата Національної премії України ім. Т. Шевченка – Н. Половинкою.

У сучасній театральній практиці все частіше поряд із режисером постає постать музичного режисера. Його завданням є створення музики, яка не лише відповідатиме концепції вистави, а й створюватиме смислову функцію. «Музична режисура – це не лише оформлення, а певний спосіб мислення. За допомогою музики відбувається дія, яка вирішує всю дію сценічну» [3].

Музика звучить майже впродовж усієї вистави і відіграє особливу роль. Вона допомагає відчутти атмосферу, задає настрій, емоційний тон, є невід'ємною частиною духовного світу головної героїні. Оскільки Даруся «німа», її переживання і думки, а також події, що відбуваються довкола, передаються за допомогою звуків.

Вистава починається в повній тиші, на сцені Даруся обертається навколо своєї осі, закручуючи простір навколо себе. З її обертання народжується перший звук вистави. Цей тон є особливим за своїм значенням і функцією. Як зазначає Н. Половинка «кожен простір має своє звучання, поняття тону – це об'єктивне поняття» [3]. Він не визначається тональністю, а з'являється з простору (наприклад, із глядацької зали, зі сцени) і залежить від стану актора. Таким чином, цей тон при кожній наступній постановці буде інакший. Він звучить в унісон чоловічих і жіночих голосів і проходить наскрізною ниткою через всю виставу, виконуючи формотворчу функцію і об'єднуючи весь перебіг драматичних подій. Цей унісон може звучати самотійно, в комбінаціях із ритмічними формулами, а також як

основа, на яку накладаються інші музичні пласти. Звук як своєрідний стрижень, з якого розростається музична фактура і знов до нього повертається. Він (звук) виконує функцію концентрації уваги глядача на важливості подій, що відбуваються на сцені.

Інший прийом передає внутрішній світ головної героїні (голоси, які звучать у неї в голові). Одночасно на сцені і позаду сцени відтворюються різні за висотою звуки, які об'єднуються в своєрідний кластер. Таким чином, звуковий простір виходить за межі сцени, тобто «межі перформативного простору втрачають свою чіткість» (за Фішер-Ліхте), створюючи ефект звукової перспективи.

Особливу роль у музиці вистави відіграє давній наспів – ірмос «Апостоли от конец землі». Це своєрідна молитва, яка втілює глибинну культурну традицію України. Духовний наспів, повторюючись у виставі в самих гострих кульмінаційних моментах драматичного розвитку, відіграє функцію рефрена. Він може звучати окремо чи одночасно поєднуватись з іншими музичними лініями і створювати багаторівневі пласти.

Інакше вирішена сцена Івана і Дарусі в лікарні, яка не має музичного ряду. Вона організована за допомогою ритму, а саме, актори в білих халатах рухаються по колу немов у танці, відбиваючи взуттям по сцені ритмічний стукіт. Звуковий ефект надає епізоду вистави широку змістову наповненість: висміювання, приреченість, безпорадність.

Яскравим прикладом музичного і сценічного вирішення драматичної дії – є сцена в сільській раді з Іваном Цвичком під супровід відомої «Пісні о Родине» («Широка страна моя родная...»), написаної В. Лебедевим-Кумачом і І. Дунаєвським для фільму «Цирк» у 1936 році (режисер Г. Александров). Пісня звучить із надмірним пафосом, що відображається у рухах і жестах акторів та їх манері виконання (співу). Така гіперболізація надає сцені чужорідності в загальній атмосфері вистави.

Проаналізувавши музику у виставі її можна умовно розділити на декілька груп: 1) музика, яку виконують а cappella актори (народні пісні, ірмос «Апостоли от конец землі», молитва, окремі звуки і кластери тощо); 2) музика, що звучить у записі і створює загальну атмосферу вистави, передає настрій і емоції головних героїв (уривки з інструментальних творів Р. Гриньківа «Веснянка», О. Герасименко «Сповідь», «Спогади»); 3) музика сюжетна («Пісня о Родине» – «Широка страна моя родная...»), гуцульське весілля); 4) реальна гра на музичному інструменті (дримба).

Таким чином, широке застосування музики у виставі, різних звуків і звукових ефектів, виконуючи різноманітні драматургічні функції – є цілком виправданим і, безперечно, слугує реалізації задуму режисера-постановника.

Вистава «Солодка» режисерки М. Пашкер-Войцешонек і акторки М. Погребни є прикладом експериментального театру, що прослідковується як у формі вистави – моно вистава, – так і в сценографії, музичному оформленні, і в загальному настрої вистави.

У виставі використано лише чотири музичні номери. Проте вони представлені і граю акторки на дримбі, і виконанням пісні «Ой, верше мій верше» а cappella, і музичною фонограмою. Таке концентроване використання музичного компонента у виставі справляє потужне емоційне враження, допомагає глядачу відчувати емоції головної героїні і зануритись у дію.

Важливе знакове навантаження у виставі відіграють немусичні звуки: дихання, стукіт каблуків по сцені, шурхіт землі тощо. Акторка за допомогою голосу і різних звуків створює поліфонічну партитуру вистави. Різкі зіставлення крику і спокійної декламації на різно, поступові кульмінації, які нарощує стукіт каблуків по сцені, і різка тиша, що створює власну атмосферу вистави. Все це – звукова перспектива, об'ємний простір – акустичний ряд, що сприймається на рівні музичного, і так само відіграє різні драматургічні функції у виставі.

У виставі «Нація» цього ж театру музика також відіграє надважливу роль. Літературним першоджерелом є одноіменна книга М. Матіос. Вистава складається з декількох новел: «Юр'яна і Довгопол», «Прощай мене», «Вставайте, Мамко», «Не плачте за мною ніколи». Саме музика стала тією наскрізною ниткою, що об'єднала всі лінії драматичного розвитку в єдиний твір, та стала тим фундаментом, «кріпленням», на якому вистава досягла нового філософського сенсу [13; 163].

У драмі-реквіємі звучить багато музики. Так само, як і в «Солодкій Дарусі» музика представлена і співом акторів а cappella (наприклад, вистава розпочинається українською стрілецькою піснею «Соловею-канарею», колядки, молитва «Господи, помилуй») і фонограмою (наприклад, звуки грози, інструментальна музика). Проте, на думку авторки статті, варто зупинитися на монолозі Матері (грає акторка Н. Левченко), який проголошується особливим мовленням – мелодекламацією, при якій кожне слово інтонаційно поринає вгору. Емоційне враження підсилюють сучасні технічні засоби (мікрофон і обробка звуку). Як наголошує Н. Половинка – музичний режисер вистави, цей монолог – «камертон, від точності цього камертону, від того як він мовить залежить вся вистава» [3].

Висновки. Аналіз музики у драматичному театрі (на прикладі вистав «Солодка Даруся» і «Нація» Івано-Франківського НАМДТ ім. І. Франка та вистави «Солодка» польських митців – режисерки М. Пашкер-Войцешонек і акторки М. Погребни) відображає сучасні процеси музикалізації драматичного театру. Однак, для кращого розуміння і вивчення даної проблематики є необхідним вироблення власної методології та підходів, пошук яких залишається актуальним на сьогодні у музикознавстві та театрознавстві. Проте, спираючись на теоретичні дослідження європейських науковців та театральних діячів, тенденції, помітні в зарубіжному театрі певною мірою знаходять своє відображення і в практиці українських митців (музика і звукові ефекти все більше цікавлять режисерів у драматичному театрі). Таким чином, можна стверджувати, що українське театральне мистецтво є частиною загальноєвропейського культурного простору.

Список использованной литературы

1. Бакши Л. Диалог о театре. Беседа Людмилы Бакши и Хайнера Гёббельса. *Вопросы театра. Proscaenium*. № 3–4. Москва: Гос. ин-т искусствознания, 2018. 352 с., ил. URL: http://theatre.sias.ru/upload/voprosy_teatra/vt_2018_3-4_nov.pdf
2. Білас О. Композиторський стиль як чинник художньої цілісності драматичного спектаклю (на прикладі музики А. Кос-Анатольського та В. Камінського до вистав Національної академії українського драматичного театру ім. Марії Заньковецької): дис. канд. миств. 17.00.03. Львів, 2018. 236 с. URL: <http://conservatory.lviv.ua/nauka/dysertatsiji-ta-avtoreferaty/>
3. Босак І. Приватний архів. Інтерв'ю з Н. Половинкою, від 23.12.2018. (Розмовляли д-р мистецтвознавства, проф. В. Дутчак та І. Босак).
4. Геббельс Х. Эстетика отсутствия. *Тексты о музыке и театре*. / Пер. с нем. Федянина О. Серия: Театр и его дневники. Москва, 2015. 272 с.
5. Гротовський Є. Театр. Ритуал. Перформер / Пер. із польс. Серія «Мистецтво театру». Львів: Літопис, 1999. 185 с.
6. Закалюжний Л. Новітня театрознавча парадигма та родожанрові трансформації в сучасній драматургії («In-er-face theatre», «Pokolenie porno», «Новая драма»). Гуманітарна освіта в технічних вищих навчальних закладах № 32. Київ, 2015. С. 132-144. URL: <http://jrnl.nau.edu.ua/index.php/go/article/view/9593>
7. Козюренко Ю. Звуковое оформление спектакля. Москва: Сов. Россия, 1972. 112 с.
8. Мацепура О. Особливості функціонування музики в сучасному драматичному театрі. *Вісник Нац. акад. керівних кадрів культури і миств.* № 4. Київ, 2013. № 4. С. 185-190. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/vdakkkm_2013_4_39
9. Леман Х.-Т. Постдраматический театр. Москва: ABCdesign, 2013. 312 с.
10. Лисса З. Эстетика киномузыки. / Пер. с нем. Зеленина А., Каравкина Д. Москва: Музыка, 1970. 496 с.
11. Пави. П. Словарь театра. Пер. с фр. Под ред. К. Разлогова. Москва: Прогресс, 1991. 504 с.
12. Патріс Паві: Словник театру. / Пер. із фр. Якубяк М. Львів, 2006. 640 с.
13. Таршиш Н. Музыка драматического спектакля. Ленинград: Изд-во СПбГАТИ, 2010. 163 с.
14. Театр: історія, теорія, практика. / Пер. з пол. 3б. см. (Problemy teorii dramatu i teatru. T. 1. Dramat. T. 2. Teatr. Wybór i opracowanie Janusz Degler. Wrocław, 2003). Львів, 2013. 204 с.
15. Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности / Пер. с нем. Н. Кандинской, под общ. ред. Д.В. Трубочкина. Москва: Междунар. театр. агентство «Play&Play» Изд-во «Канон+», 2015. 376 с.
16. Хангельдиева И. Музыка в синтетических видах искусства. *Новое в жизни, науке, технике*. Сер. «Эстетика», № 1. Москва: Знание, 1987. 64 с.

References

1. Bakshi L. Dialog o teatre. Beseda Lyudmilyi Bakshi i Haynera Gyobbelsa. *Voprosy teatru. Proscaenium*. № 3–4. Moskva: Gosudarstvennyi institut iskusstvovznaniya, 2018. 352 s., il. URL: http://theatre.sias.ru/upload/voprosy_teatra/vt_2018_3-4_nov.pdf
2. Bilas O. Kompozytorskiy styl yak chynnyk hydozhnoyi tsilisnosti dramatychnogo spektaklyu (na prykladi muzyky A. Kos-Anatolskogo ta V. Kaminskogo do vystav Natsionalnoyi akademiyi ukrayinskogo dramatychnogo teatru im. Mariyi Zankovetskoyi): dis. ... na zdobuttya nauk. stupenya kand. Mystetstvovznnavstva: spets. 17.00.03. Lviv. 2018. 236 s. URL: <http://conservatory.lviv.ua/nauka/dysertatsiji-ta-avtoreferaty/>
3. Bosak I. Pryvatniy arhiv. Interv'yu z N. Polovinkoyu, vid 23.12.2018. (Rozmovlyaly doktor mystetstvovznnavstva, profesor V. Dutshak ta I. Bosak).
4. Gebbels H. Estetika otsutstviya. *Teksty o muzyke i teatre*. Per. s nem. Fedyanina O. Seriya: Teatry i ego dnevniki. Moskva, 2015. 272 s.
5. Grotovskiy E. Teatr. Ritual. Performer. / Per. z pols. Seriya: Mystetstvo teatru. Lviv: Litopys, 1999. 185 s.
6. Zakalyuzhnyi L. Novitnya teatroznachna paradigma ta rodozhanrovi transformaciyi v suchasniy dramaturgiyi («In-er-face theatre», «Pokolenie porno», «Novaya drama»). Gumanitarna osvita v tehniknyh vyschyh navchalnyh zakladah. № 32. Kyiv, 2015. S. 132-144. URL: <http://jrnl.nau.edu.ua/index.php/go/article/view/9593>
7. Kozyurenko Yu. Zvukovoe oformlenie spektaklya. Moskva: Sovetskaya Rossiya, 1972. 112 s.

8. Matsepura O. Osoblivosti funktsionuvannya muzyki v suchasnomu dramatychnomu teatri. *Visnik Natsionalnoyi akademiyi kerivnih kadrov kultury i mystetstv.* № 4. Kyiv, 2013. S. 185-190. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/vdakkkm_2013_4_39
9. Leman H.-T. Postdramaticheskiy teatr. Moskva: ABCdesign, 2013. 312 s.
10. Lissa Z. Estetika kinomuzyki. / Per. s nem. Zelenina A., Karavkina D. Moskva: Muzyka, 1970. 496 s.
11. Pavi. P. Slovar teatra. Per. s fr. Pod red. K. Razlogova. Moskva: Progress, 1991. 504 s.
12. Patris Pavi: Slovyk teatru. / Per. z fr. Yakubyak M. Lviv, 2006. 640 s.
13. Tarshis N. Muzyka dramaticheskogo spektaklya. Leningrad: Izdatelstvo SPbGATI, 2010. 163 s.
14. Teatr: Istoriya, teoriya, praktyka. / Per. z pol. Zbirnik statey. (Problemy teorii dramatu i teatru. Tom 1. Dramat. Tom 2. Teatr. Wybór i opracowanie Janusz Degler. Wrocław, 2003). Lviv, 2013. 204 s.
15. Fisher-Lihte E. Estetika performativnosti / Per. s nem. N. Kandinskoy, pod obsch. red. D.V. Trubochkina. Moskva: Mezhdunarodnoe teatralnoe agentstvo «Play&Play» Izdatelstvo «Kanon+», 2015. 376 s.
16. Hangeldieva I. Muzyka v sinteticheskikh vidah iskusstva. *Novoe v zhizni, nauke, tekhnike.* Ser. «Estetika», № 1. Moskva: Znanie, 1987. 64 s.

ФУНКЦИИ МУЗЫКИ В ДРАМАТИЧЕСКОМ ТЕАТРЕ (НА ПРИМЕРЕ ИНСЦЕНИРОВОК ПО ПРОИЗВЕДЕНИЯМ М. МАТИОС)

Босак Ирина Юрьевна – аспирантка, ГВУЗ «Прикарпатский национальный университет им. В. Стефаника», г. Ивано-Франковск

Исследуются функции музыки в современном драматическом театре. Актуализированы новейшие публикации ведущих европейских ученых, среди которых работы Леманна Г.-т., Фишер-Лихт Е., Геббельса Х. Осуществлен обзор характерных черт современной театральной тенденции – музыкализации драматического театра. Рассмотрены основные положения классификации функций сценической музыки и звуковых эффектов театроведа П. Пави. Проанализированы музыка и ее функции в спектаклях, инсценированных по произведениям М. Матиос и намечены различные приемы музыкального решения спектаклей. Определена важная роль звуковых эффектов и немusicalных звуков как составляющих элементов музыкальной партитуры.

Ключевые слова: функции музыки, музыкальная драматургия, музыкализация, звуковой эффект, звуковое пространство, музыкальный тон, многоуровневость.

MUSIC FUNCTIONS IN DRAMATIC THEATER (Illustrated through staging based on the works of M. Matios)

Bosak Iryna – Postgraduate student of the State Higher Educational Establishment «Vasyl Stefanyk Precarpatian national University»
Ivano-Frankivsk.

The article explores the role of music in modern dramatic theater. The leading European scientists' latest publications including the works of Lehmann G.-T., Fischer-Lichte E., Goebbels H are actualized. The research outlines the characteristic features of the modern theatrical tendency and the musicalization of dramatic theater. The paper explores the fundamental principles of the classification of the functions of stage music and sound effects made by the theatrical expert Pavi P. The author analyses the music and its functions in the plays based on the works of M. Matios and focuses on the various methods of choosing the music for performances. The important role of sound effects and non-musical sounds as constituent elements of musical score is defined.

Key words: music functions, musical dramaturgy, musicalization, sound effect, sound expanse, musical tone, multi-leveledness.

UDC [792.2]

MUSIC FUNCTIONS IN DRAMATIC THEATER (Illustrated through staging based on the works of M. Matios)

Bosak Iryna – Postgraduate student of the State Higher Educational Establishment «Vasyl Stefanyk Precarpatian national University»
Ivano-Frankivsk.

The aim of the article is to analyze the functions of music in dramatic theater from the perspective of modern European theatrical trends. The article investigates theatrical music plays based on the works of the Ukrainian writer, Laureate of the National Taras Shevchenko Prize of Ukraine Maria Matios. These are the plays «Sweet Darusia» and «Nation» staged by the Ivan Franko National Academic Music and Drama Theatre and the play «Sweet» directed by Malgorzata Paszkier-Wojcieszzonek and Polish actress Marta Pohrebny.

Research methodology. The study uses analytical, functional, systemic, and art methods.

Result. The study of modern European theatrical scholars and theatrical figures researches resulted into the identification of the general trends taking place in the theater arts, namely, the musicalization of the dramatic theater. The processes of «reassessment» of all the components of the dramatic play, including the role of music are outlined.

The result of the analysis of the music in the performances, on the example of the stage performances based on the works of M. Matios was the determination of different methods of choosing the music for performances. The importance of non-musical sounds and sound effects in the creation of musical dramaturgy of the play is emphasized.

Novelty. The scientific novelty of the article is that it explores the current trends in the development of theatrical art. Thus, the study and analysis of music in dramatic theater reflects the latest developments in the arts and in general in the society.

The practical significance. The material of the article outlines the leading trends in the development of theatrical art, defines the role and functions of music in modern dramatic theater, which can serve as a theoretical basis for further study of these issues.

Key words: music functions, musical dramaturgy, musicalization, sound effect, sound expanse, musical tone, multi-levelledness.

Надійшла до редакції 2.10.2019 р.

УДК 78.1.,79.2

МЕТАМОРФОЗИ ОБРАЗУ ТУРАНДОТ У СИМФОНІЧНОМУ СКЕРЦО ПАУЛЯ ГІНДЕМІТА

Ван Юй – пошукувач кафедри історії музики, Львівська національна музична академія ім. М.В. Лисенка, м. Львів
провінція Сичуань, викладач, Лешанський педагогічний університет,
музичний факультет
orcid.org/0000-0001-7760-576X
Doi.org/10.35619/ucpm.vi32.265
宇 77136983@qq.com

Порушується питання втілення образу Турандот у жанрах симфонічної музики, зокрема, у «Метаморфозах» П. Гіндеміта. Докладний структурно-семантичний аналіз дозволяє визначити рівень кореспонденції з темами К.-М. Вебера, які лягли в основу твору Гіндеміта як вияв неокласичних тенденцій, а також прослідкувати музичні маркери, застосовані композитором щодо цього образу, відтвореного засобами сучасної музики в іронічно-пародійному плані. Контекстуальне поле прочитань образу китайської принцеси у музиці XX століття збагачується за рахунок «Турандот» П. Гіндеміта симфонічною та балетною версіями, рівночасно демонструючи специфічний аспект орієнтальної тематики.

Ключові слова: Турандот, орієнталізм, Пауль Гіндеміт, Скерцо, Метаморфози, пародія, балетні втілення, імагологія, імагосемантика.

Мета статті полягає у визначенні особливостей прочитання образу Турандот Паулем Гіндемітом у «Метаморфозах» для симфонічного оркестру у вимірі орієнтальної імагосемантики.

Основний текст. Історія звернення одного з патріархів світової музики XX ст. П. Гіндеміта до цього сюжету має власні передумови, і як не дивно, перегукуватиметься з балетом «Принцеса Турандот» австрійського композитора Готфріда фон Ейнема. Молодий початківець намагався почати заняття композицією зі славетним Гіндемітом, однак, важкі політичні обставини (гоніння і неприйняття творчості митця гітлерівцями та невдовзі еміграція до Швейцарії, а згодом до США) перешкодили їх співпраці. Так, практично одного й того ж – 1943 року постають дві балетні версії Турандот. Щоправда у Гіндеміта виникла дещо специфічна ситуація. Композитор мав на меті створення балету, але задум не реалізувався, натомість з'явився колоритний симфонічний опус, який невдовзі знайшов чимало балетних втілень. Уперше як балет, «Метаморфози» були поставлені на сцені Ж. Баланчином та його трупю у Нью-Йорку 25 листопада 1952 р.. Отож, дану композицію можна розглядати і як симфонічну, і як балетну версію прочитання образу Турандот.

У 1940 р. Гіндеміт і відомий хореограф Л. Мясін обговорили плани балету, в якому мала використовуватися музика К.-М. Вебера, і в березні композитор зробив партитурні ескізи. «Музика Вебера легко барвіста, тому я хотів її більш уяскравити та надати їй гостроти», – писав Гіндеміт в листі до дружини (Hindemith to Getrud Hindemith, лист від 12 квітня 1940 р. – за Л. Носсом [12]). Спочатку були написані перша та третя частини. Але Мясін вимагав строгих аранжувань творів Вебера, натомість Гіндеміт мав власні плани щодо опрацювання музики композитора початку XIX ст., і не поступився Мясіну. Та все ж задум було завершено, однак у симфонічній версії, яка отримала назву «Метаморфози» (без жодних посилань та вказівок щодо К.-М. Вебера) з єдиною програмною і найбільшою з усіх третьою частиною Скерцо «Турандот».

Це була одна з перших композицій, прем'єрована на американському континенті, «Метаморфози» принесли великий успіх композиторові. Критик «Нью-Йорк Таймс» О. Даунс писав: