

Key words: chamber ensemble, ensemble performance, intermediality in music, performing multimodality, ensemble communication, semiotic-communicative mode.

UDC 78.081:7.01(477)

THE MULTIMODALITY OF THE PERFORMING PRACTICE OF UKRAINIAN ENSEMBLE MUSICIANS (LATE XXth – EARLY XXIst CENTURIES)

Kravchenko Anastasiia – Ph.D. in Arts, Associate professor,
National Academy of managerial staff of culture and arts, Kyiv

The aim. The purpose of the article is to study the semiotic-communicative modes of contemporary ensemble performing vocabulary based on the materials from the creative practice of Ukrainian chamber ensembles of the late XX – early XXI centuries.

Research methodology. In this study the musicological, structural-semantic, semiotic, intermedial methods were used.

Results. At the end of the XXth and beginning of the XXIst centuries, the intermedial strategy for creating multisemiotic compositions leads to additional requirements for expanding the performing and interpretive potential of instrumental musicians, which gradually goes beyond the intramusical limits of artistic technique and gesture and somatic expression to the plane of universal multimodality of performing qualities. In the semiological context of postmodernism, the synergy of performing modes of various kinds of arts causes complex transformations of the artistic and musical ensemble technique, which determine the formation of a new aesthetic hermeneutical concept in modern art practice of chamber music making.

Novelty. The scientific novelty of this study is that for the first time in Ukrainian art history, theoretical issues of artistic multimodality in the context of the theory of musical intermediality were examined and the semiotic-communicative modes of contemporary ensemble performing language, which determine a new degree of universalism in musical performing arts, were highlighted. According to the results of a study of creative chamber practices of Ukrainian collectives of the late XXth early XXIst centuries proved that the multimodality of performing qualities lays the foundation for a new aesthetic-hermeneutical concept of ensemble performance in the semiological context of postmodernism.

The practical significance. The results of this study can be used in the further development of the principles of intermedial analysis and the concept of multimodality in the musical art-practice.

Key words: chamber ensemble, ensemble performance, intermediality in music, performing polymodality, ensemble communication, semiotic-communicative mode.

Надійшла до редакції 17.11.2019 р.

УДК 7.071:784.1

СПЕЦИФІКА ОПРАЦЮВАННЯ КОМПОЗИТОРОМ В. СТЕПУРКОМ ПОЕТИЧНИХ ТЕКСТІВ

Бардашевська Ярослава Миколаївна – кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри методики музичного виховання і диригування
ДВНЗ «Прикарпатський національний
університет ім. В. Стефаника», м. Івано-Франківськ
orcid.org/0000-0002-2315-9757
doi.org/10.35619/ucpmk.vi30.199
yaroslava.bardashevsk@gmail.com

Доведено особливу ретельність композитора В. Степурка в осягненні смислового поля, символіки і метафоричності канонічних, фольклорних та інших словесних текстів у впливі на особливості драматургії й архітектоніки композицій.

Філігранність роботи композитора з текстами пов'язана з власним відчуттям сакрального. Цим зумовлена увага до кардинальних фраз, довкола яких розгортається смисловий простір віршів, де психологізм сприйняття «сюжету», особистісні переживання так чи інакше виявляються причетними до аури сакральності.

Вважаючи жанр аурою, в якій функціонує музичний твір, композитор використовує матеріал найрізноманітніших стильових пластів і рішуче підпорядковує їх власним художнім задумам.

Ключові слова: поетичні джерела, вербальний текст, сучасна хорова творчість, фактурна багатоплановість, кардинальні фрази

Постановка проблеми. Постійність уваги до суперечностей і дихотомій світобуття виявляється як у духовній сфері творчості, так і в концепціях багатьох творів «світського напрямку», представлених у хоровій музиці В. Степурка. Звернення композитора до хорової сфери зумовлене не лише її загальним значенням в українській музичній культурі і охоплює найважливіші аспекти світовідчуття різних епох, а й яскраво характеризує його творчу індивідуальність та забезпечує можливість більш повного розкриття доробку композитора. Безпосередньо це виявляється вже на рівні поетичного матеріалу: характер взаємозв'язків між різними текстами розкривається не лише в очевидній спільності емоційних настроїв чи змістовному спорідненню поетичних рядів творів одного жанрово-тематичного напрямку чи багаточастинних циклів.

У щільному зв'язку перебувають і композиції, образність і символіка яких на перший погляд значно дистанційовані. Це зумовило потребу проаналізувати мотиви створення музичного твору, якомога глибше занурюючись в поетичну й музичну фактуру та висвітлюючи специфіку її виконання.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Вивчення передумов, мотивації та імпульсів до написання хорових творів – звернення до літературних джерел різного типу, співпраці з виконавцями – вимагає аналізу численних публіцистичних матеріалів і праць із питань співвідношення слова й музики. Питання взаємодії між текстом і вокальними засобами в ракурсі вибудовування самобутньої звукової картини кожного твору, а також впливу семантики на стилістичні особливості хорів розглянуто у положеннях праць В. Васіної-Гроссман (передусім – «Музыка и поэтическое слово»), «Слово и музыка: Диалектика семантических связей» І. Степанової, а також статтях «Взаимодействие музыкального и словесного рядов» Н. Кошкаревої, «Язык музыкальный и словесный: их системное сопоставление» В. Холопової.

За всієї різноманітності присвячених композитору матеріалів, специфіка хорового стилю, бачення взаємодії музичного чинника з поетичним змістом та мотивації написання творів комплексно не вивчені, а література з цієї проблематики надто обмежена.

Метою статті є розкриття змістовних особливостей хорової виразовості у зв'язку з взаємодією із вербальним текстом та окреслення індивідуального підходу композитора до опрацювання поетичних джерел як основ концепцій хорових творів.

Виклад основного матеріалу дослідження. Передусім потрібно враховувати, що вибір В. Степурком вербальних основ (а, отже, й використання власних поетичних текстів) чи відчуття імпульсів у його творчості вельми спонтанні і залежать від певних швидкоплинних вражень. Посилаючись на О. Козаренка («... любить повторювати цю фразу «Не ми обираємо, нас обирають»»), асоціюючи з В. Маяковським фразу «За хвіст витягнуть цю думку», він наголошує, що ідея «...може з'явитися в несподівані моменти. Можуть з'явитися музичні образи на основі якогось аромату. Наприклад, цей акорд тільки відчуваєш, а ще не знаєш як це буде. Це я поняття почув від Альфреда Шнітке, хоча, можливо, це і не його фраза: «Втілений задум є його фактично спростуванням». Тобто втілити той задум, який йде від Бога практично неможливо. Люди, які повертаються з того світу кажуть, що там ангельський спів, який неможливо передати» [3].

Ще один принциповий аспект споріднення полягає в тому, що зовнішнє «свавілля» за прискіпливої філігранної роботи навіть із канонічними текстами, передусім, пов'язане з власним відчуттям сакрального. Безумовно, що така свобода виразу більш природно сприймається у творах, що не пов'язані з чіткими ритуальними зумовленнями і аналогі якої постають у композиціях інших митців. Проте у творах, написаних під наполегливим впливом виконавців, він відступає від цієї позиції (у «Вірую» з Літургії на замовлення керівника хору «Київ» М. Гобдича розспівано повний текст). Відтак значна особиста мобільність, за його визнанням, виявляє й об'єктивно «складну ситуацію з поетичними текстами» [3].

Більше того, розпочавши роботу з канонічними текстами, композитор у хоровій творчості відійшов від авторської сучасної поезії. Причини значною мірою крилися у відчутті ним суспільно-мистецької атмосфери, яка в часи молодості композитора не надто сприяла використанню текстів навіть найбільш видатних поетів: «І цей хаос весь привів мене до висновку про те, що все святе сховане» [3]. Проте у пошуку найважливіших концептів для втілення творчого задуму ця «прихованість» не спричинює гіперболізації фонічних чинників у розумінні особливих характеристик звуку, звуків і звукосполучень як ідеальних засобів для втілення «втаємниченого»: інтерес до того чи іншого джерела при безумовному врахуванні забарвлення вербальних слів, морфем і фонем («Колористика тесту, кількість голосних, приголосних звичайно впливає і використовується» [3]) зумовлений, передусім, тяжінням до розкриття «символізму, який закладений в інтелектуальному значенні тексту» [3]. У такому розумінні наглядно виявляються впливи східних релігійних традицій, які отримують незвичне навіть для ХХ ст. поширення в західному мистецькому світі: «Кожна дія володіє власним звучанням... «Звук є буття життя». Звучання слів залишається у просторі тривалий час після їх вимовлення і може бути вловлене витонченими відчуттями. Невисловлені думи і почуття також звучать, і звучання сказаних слів, і невисловлених думок, і почуттів оточують людину, створюють атмосферу і відтворюються в думках, відчуттях і мові... Тому через знання і сприйняття звуку ми можемо досягнути таємниці наших власних думок і почуттів» [11; 118–119].

Відтак здебільшого, за винятком деяких, твори В. Степурки демонструють, з одного боку, певну консервативність з позиції різноманітних авангардних чи неоавангардних технік, а з другого боку, виявляють причетність до тенденції «нового синкретизму», вельми показової для найновішої музики: «Фонізм може використовуватись як фон, але важливо для хорової музики, щоб була висловлена інтелектуальна думка. Зараз дуже багато претензій музикознавців, слухачів до того, що наша українська хорова музика не надає значення текстам, дикції, що в основному це вокал, вокалізація. І ця вокалізація замикає сенс тексту. Я з цим погоджуюся, але в моїй творчості я стараюсь ці інтелектуальні посили

виділяти в хоровій фактурі» [3]. Цим і зумовлена увага до тих, за висловом композитора, «кардинальних фраз, на які поет нанизує свою думку» і довкола яких розгортається весь смисловий простір віршів, де психологізм сприйняття «сюжету», особистісні переживання тих чи інших подій так чи інакше виявляються причетними до аурі сакральності, до понадчасових вимірів буття.

Акапельні хорові твори В. Степурка виявляють інтонаційне й стилістичне багатство, що увібрало найширше коло джерел – від монодійних розспівів до полімовних пластів літературної і музичної творчості початку ХХІ ст. Навіть тексти українських пісень в аранжуваннях підкреслюють виразність музично-інтонаційної лексики саме в цьому загальнонаціональному ключі. Тому, продовжуючи в своїй хоровій творчості окремі тенденції композиторів-представників «нової фольклорної хвилі», В. Степурко привнесенням елементів християнської тематики оновлює первинне фольклорне «коло», демонструючи поступове поглиблення концепції співіснування з ним національних міфопоетичних джерел. Такий підхід зближує його задуми з пошуками покоління шістдесятників, які дедалі активніше звертаються до романтичних і неоромантичних принципів, при цьому не звужуючи хронологічної відстані до барокових констант. До них, зокрема, належить органічне суміщення ментально-етнічних і релігійних факторів в руслі «потенційних можливостей образів-персонажів», про що сам митець говорить у примітці-передмові до «Притчі Сотворіння» як про «поривально-рухливу активність фольклорного начала і зосереджену силу релігійної мудрості».

Часткове або повне використання фольклорних текстів і, так би мовити, наполеглива присутність народно-поетичних образів чи метафор і в окремих творах, і в наскрізному циклічному розвитку (навіть за відсутності суцільного сюжетного розвитку і виникнення враження монтажу різних епізодів, як у «Трьох хорах на вірші І. Драча») надають акапельним хорам на світські тексти елементи драматичної дії, формують смислові арки. Центральною серед них, що у різних формах і стилістиці вислову присутня в усіх образах композитором поезіях, є арка від асоціацій-імпульсів до фінальних просвітлень – «розімкнення» сюжетних чи асюжетних рядів у Вічність [«Прийди Спас... Услиши мя, Господи... Прийди» («Притча Сотворіння»); «Допоки світ пряде свій плід» («Супраментальна Сінь»); «Сам Бог народився!» («Теменька нічка»)].

Цей принцип почасти дотримано і в творах на канонічні тексти (за винятком розспіву молитов у межах канонічних чинопоследовностей). Так, у «П'яти духовних хорах» вірші 68 псалму «Нехай воскресне Бог!» готують тріумфальний спокій фінального «Вірую», який утворює арку з догматом початкової молитви «Отче наш!». У виняткових випадках – етосі відвертості покаяння – семантична арка замикається повторенням початкового звернення [«Услиши мя, Господи!»].

В окремі хорові твори, аналогічно до циклів, переноситься образна багатопластовість. Так, у композиції «Притчі Сотворіння» до певної міри калейдоскопічно поєднуються кілька смислових планів. Перший – фольклорно-святкова метафора літаючого над деревом життя «колеса»-сонця («вище древа літало») є і своєрідним семантичним прологом наступної «притчі», і неначе поглядом зі «світу дольного» на диво життя («много дива видало»). Центральна, найбільш масштабна частина композиції, присвячена першому «дню» Творіння, в якому запановує світло. Відгомонам вступної частини і метафоричним провіщенням третьої є звуко-сонористична імітація передзвону, в який переростає повторення визначення періоду доби («День... Дон...»). Ще однією важливою пов'язуючою частини тексту ланкою є останній рядок центральної («А темряву назвав «Ніч»»). Після нього цілком логічною є покаєльна образність останнього: темрява ночі зовнішньої переростає у ніч внутрішню, з якої може вивести тільки віра. Звідси – майже відчайдушне взивання «Прийди Спас... Услиши мя, Господи». Відтак безсумнівність християнських засад поезики «Притчі Сотворіння», яка починається язичницьким прологом, очевидна.

У тексті «Павани (у весняних снах)» – першій частині з диптиху «Супраментальна Сінь» – підтекстовий ряд мотивується семантикою супраментальності: «Супраментал – это Высшее сознание в недрах материи. Всевышний находится на всех планах бытия. Во вселенной нет ничего, что находилось бы вне Всевышнего, так как Он сам стал этой вселенной». І її сутність, як і диптиху загалом, – «це любов, але вже божественна, «любов у завітчаних садах» присвята божественному і красі, яка спасе світ» [3].

У цьому творі за образами раннього цвітіння вишневого саду («весна р'яно зацвіла у вишні рано») і ностальгією за молодістю («Перейдуть вже роки, й роки зміни, Стануть стяглими вуста (у ві сні)») підтекст втілює відчуттям Вічності за допомогою метафор «золотого саду», суцільності заповнення «вишніми» струменями видимого світу, «вічності» кохання і тугою за ним («Пробуваю стоною, у сірій млі»). Тому й трансформація емоційного – і не проявленого в зримому світі – образу підноситься до рівня «освітленої Осанни», задля якої пройдено чимало переживань («Сивина на скронях, Світла зморшка на моїм чолі»). В другій частині диптиху – «Павані (у завітчаних садах)» – образ квітучої вишні («Вишневий цвіт пряде свій плід, вишневий квітець весни політ») перетворюється у метафору буяння дерева життя («Вишневий цвіт пряде свій плід, напнеться сонцем до Вишніх літ»). Розуміння сутності

процесу супроводжується дедалі активнішим проявленням присутності Вічності (Бога): «захмарені небеса» привідкривають таємницю [весна як відродження («правичним леготом наповнила серця»; «весни політ до вишніх літ»)], тому все і всі наповнюється сакральним Духом творення («правичні небеса розтулять очі нам», «весняний вітер»), який буде існувати до того часу, «допоки світ пряде свій плід». Отже, міфопоетика «Супраментальної Сіні», на відміну від «Супраментального сну», має глибоко етичну основу, в якій поєднуються фольклорне світобачення і релігійна філософічність, яку цілком можна назвати в руслі барокової, і більш давніх пластів традиції «любомудрієм». І саме ця етика є тим резонатором, який робить надзвичайно значимою для сучасної людини духовність прашчурів.

Якщо у світських акапельних хорах духовно-етична домінанта виявляється в мініатюрах або малочастинних циклах, то масштабні багаточастинні цикли, окремі піснеспіви й аранжування давніх розспівів втілюють значну філософсько-етичну проблематику виключно в християнсько-релігійному руслі, апелюючи до досвіду не лише української, але й загально-європейської культурної традиції. Саме через хорові жанри виявляється інтерес композитора і до історично-культуротворчої тематики, втіленої через звернення до своєрідної музичної персоналістики. В її втіленні особливого значення надає митець звучанню й колориту давньоукраїнської мови, що виявляє прагнення до не тільки точного передання змісту таких текстів, а і їх самобутньої і, в певному значенні, специфічної аури визначальних для них їх епох національної культури і мистецтва.

Можливість використання давніх текстів – літературних і музичних – у новому контексті сучасного культурно-мистецького світосприйняття посилює їх етичні й семантичні аспекти, водночас загострюючи психологізм сприйняття першоджерел та їх авторів. Передусім це стосується молитовних текстів. Логічною причиною такої позиції, поза типової для новочасних експериментів уваги до фонічності віршів, є прагнення уникнути відхилень від первинного змісту, які виникли внаслідок перекладів і редагувань із кожним століттям більш сучасних варіантів і неминучого наближення до російської вимови. Звертає на себе увагу і відсутність надзвичайно поширених у сучасній українській творчості латиномовних текстів.

Компілятивність у поєднанні джерел виявляє доволі багатоаспектну генезу. З одного боку, це типова для хорових концертів вибірка фрагментів з одного або кількох псалмів, а з другого – відлуння поетики жанру пасіонів, із третього – неминучі впливи сучасної кантатно-ораторіальної творчості за канонічними мотивами. Впливи Страстей простежуються в «Літургії сповідницькій», індивідуальність жанрово-драматургічного вирішення в якій зумовлено скерованістю не на церковні канони, а узагальнену передачу сакрального змісту, а також оригінальністю бачення історично-культурного контексту. Більше того, захопившись створенням духовної музики, митець декларує оригінальне бачення втілення найбільш цікавого для нього періоду українського Бароко: застосовуючи в назвах, до прикладу, кантів Д. Туптала, слово «за» і в такий спосіб актуалізує термін «нове українське бароко» в протизвагу до загальноприйнятого «необароко».

Показовим у цьому ракурсі є образно-емоційна змістовність частин з ораторії «Києво-Могилянська академія» для хору з оркестром (2005 р.). Смирення і спокій у вірі в Боже провидіння в творі Д. Туптала (перша частина) створює ту атмосферу прологу «Надію мою в Бозі полагаю», в якому для сучасної людини привідкривається таїна Господньої опіки тим, хто вірить і приймає її. Осаяйна радість Господньої присутності поєднує дві наступні частини ораторії («Ангели, знижайтеся» і «Пасхальний канон» на основі творів Г. Сковороди), виявляючи єдність фольклорного і канонічного чинників у баченні сутності Різдва і Пасхи: «Пісню співаймо, восклицаймо, Веселімося, як із нами Бог!». Психологічно-драматичні іпостасі переслідування тих, для кого Господня воля є найвищою милістю, складають основу трьох наступних частин за М. Березовським і А. Веделем (концертів «Не отвержи мене» і «Боже, законопреступниці»). Чистота душі, яка зазнає спокус безбожжя сильних світу цього («сонм державних взискаша душу мою, і не предлошиша Тебе пред собою») і шукає тільки Його милосердного спасіння (15-16 вірші 85-го псалма «Ти ж, Господи, щедрий і милостивий, довготерпеливий і многомилостивий, і істинний / Зглянься на мене і помилуй мене; дай силу слугі Твоєму, спаси сина раби Твоєї»). Заключна частина цього блоку «Призри на мя і помилуй мя» відтворює підпорядкування власних бажань («даждь державу Твою отроку Твоєму і спаси сина раби Твоєя») прагненню поширення Божої слави на всіх: «Покажи на мені ознаку милости Твоєї, щоб побачили ненависники мої і посоромилися, що Ти, Господи, допоміг мені і втішив мене». Хваління «Алилуї» (великого київського розспіву) сприймається внаслідок цього і як звершення цих прохань, і як провіщення остаточного тріумфу, щойно явленого вірним.

Відтак задум композитора – поєднання духовної і політичної складових – отримав повнозначне втілення: сакральне відчуття «єдності часів» і визначних постатей є й символом непохитності українців у їх вірності заповітам Божим, надаючи твору концепційної вагомості. А безпосередня причетність до Києво-Могилянської академії виявилась фактором, підпорядкованим більш загальному чиннику: «Я

брав ті твори, які висловлюють той потенціал духовний, який закладено в Києво-Могилянській академії (і мені здається, що Ведель, твори якого домінують в ораторії, якраз найбільший виразник оцього ідеалу), а й разом із цим і духовний потенціал України. Тому що Києво-Могилянська академія – це поняття духовності України, аuri, власне, символу України» [3]. А виконавський склад – хор і оркестр – містять ще один прихований ракурс: привнесення невластивого православному церковному співу інструменталізм символізує європейськість освіти і викладання Київського центру, яку як тип мислення перейняли його вихованці упродовж кількасотлітнього існування.

У цій цілком світській за зовнішніми ознаками ораторії, риси і семантика цього жанру виявляються значно менше, ніж органічні для традицій славетного освітньо-наукового закладу ознаки шкільної драми. Насамперед, це простежується у тій етичній і жанровій опозиції, в руслі якої розгортається трагедія взаємин особистості з глибинною і щирою вірою в Господа [«Надію мою в Бозі полагаю» (за Д. Тупталом), «Призри на мя» (за А. Веделем)] й духовно ворожого їй оточення [«Не отвержи мене» (за М. Березовським), «Боже, законопреступниці» (за А. Веделем)]. Та поряд із цим драматичним тлом композитор використовує тексти, які сяють тріумфом віри – «Ангели, знижайтеся» (за Г. Сковородою), «Пасхальний канон» (за Г. Сковородою), «Дажь державу» (за А. Веделем) і «Алилуя» (великого київського розспіву). Отже, образно-семантична концепція ораторії заснована на синтезі поетики стилю бароко та поетики канонічного обряду як *ars sacra*. Модель світовідчуття, визначена концептом «Києво-Могилянська академія», характерна залученням до сакралізованого часо-простору знакових і, при цьому не введених унаслідок асюжетності твору до реальної дії, персон-містеріальних героїв, котрі втілюють містеріальні ідеї релігійності, філософічності й просвітництва (Д. Туптала й Г. Сковорода) та сакральності національного барокового мистецтва (А. Ведель і М. Березовський) та образи, що асоціюються з трагедійними сторінками української культури в останні десятиліття Бароко. Окрім цих основоположних ознак, споріднення зі шкільною драмою виявляється й у використанні певних церковно-музичних жанрів у цілком конкретній композиційній ролі або як безпосередній аналог семантичного символу. Йдеться, зокрема, про ірмос першої пісні першого гласу з Воскресної Утрени Пасхального канону (знаменитий «Воскресення день» Г. Сковорода), використаний, зокрема, в драмі «Вірші на радостний день Воскресення Христа, Спасителя нашого» Іоанікія Волковича. Також введення «Алилуї» як заключної частини циклічного твору цілком закономірно постає як аналогія застосування найвищих за рівнем прославленості гімнічних піснеспівів (як-от Серафимської пісні «Свят, свят, свят, Господь Саваоф» у п'єсі «Боротьба Церкви з Дияволом»).

Висновки. Отже, вивчення багатоплановості контекстуальних зв'язків уже на рівні вербальних основ і їх музично-жанрових втілень (і синхронних, і діахронних; символів, їх герменевтичних тлумачень і семантичних значень у різні епохи чи різному стилістичному контексті), а також – за врахування існуючих виконавських версій – дозволяє осмислити музичний зміст творів В. Степура як «воплощенной в звучании духовной стороны музыки, инспирированной композитором при помощи сложившихся в музыке объективированных констант..., актуализированной музыкантом-исполнителем и сформированной в восприятии слушателя» [4; 10]. І при цьому інспірація і наступні процеси відбувається внаслідок інтерпретації об'єктивних значень символіки слів, мовних конструкцій, свідомих і підсвідомих імпульсів як «преломленных в индивидуальном сознании композитора субъективно-конкретизированных смыслов, которые далее преобразуются в новые смыслы в исполнительской интерпретации и слушательском восприятии» [6; 37–38].

Найрізноманітніші ракурси змістовності першоджерел митець узгоджує з власними задумами, отримуючи можливість активного модулювання оригінальних змістів на основі їх внутрішнього потенціалу. В зоні індивідуалізованого втілення поетичних джерел поєднуються сучасні й старовинні тексти, виявляючи масштабність охоплення їх символіки, семантичних планів та особливості змісту.

Список використаної літератури

1. **Васина-Гроссман В. А.** Музыка и поэтическое слово. Москва : Музыка, 1972. Ч. 1: Ритмика. 152 с.
2. **Иванов В. В., Топоров В. Н.** Мифы народов мира. *Энциклопедия*: в 2 т. Москва : Росс. энциклопедия, 1997. Т. 1: А–К. 617 с.
3. **Інтерв'ю з композитором Степуром В. І.** 28 січня 2015 р. (з архіву автора).
4. **Казанцева Л.** Основы теории музыкального содержания. Астрахань: ГП АО ИПК «Волга», 2009. 368 с.
5. **Кошкарёва Н.** Взаимодействие музыкального и словесного рядов. *Интерпретация художественного текста и анализ музыки*: сб. науч. тр. ГМПИ им. М. М. Ипполитова-Иванова. Москва, 2007. С. 60–93.
6. **Кудряшов А.** Теория музыкального содержания. Художественные идеи европейской музыки XVII–XX вв. Санкт-Петербург : Лань, 2006. 432 с.
7. **Лунина А.** Віктор Степура: «Творче натхнення – це благодать або перст Божий...». *Музыка*. 2012. №6 (389). С. 24–27.

8. **Степанова И.** Слово и музыка: Диалектика семантических связей Москва : МГК, 1999. 287 с.
9. **Степурко В.** Віра, Надія, Любов. *Українська культура*. 2007. № 10. С. 32–33.
10. **Холопова В.** Язык музыкальный и словесный: их системное сопоставление. *Слово и музыка*. МГК им. П. И. Чайковского, сб. 36. Москва, 2002. С. 43–51.
11. **Kahn Joel S.** Culture. Multiculture. Postculture. London: Sage Pubns, 1995. 192 p.

References

1. **Vasyana-Hrossman V. A.** Muzyka i poeticheskoe slovo. Moskva : Muzyka, 1972. Ch. 1: Ritmika. 152 s.
2. **Ivanov V. V., Toporov V. N.** Mify narodov mira. *Enciklopediya*: v 2 t. Moskva : Ros. enciklopediya, 1997. T. 1: A–K. 617 s.
3. **Interviu z kompozitorom Stepurko V. I.** 2015, January 28. Z arkhivu avtora.
4. **Kazanceva L.** Osnovy teorii muzykal'nogo soderzhaniya. Astrahan: GP AO IPK «Volga», 1997. 368 s.
5. **Koshkareva N.** Vzaymodeistvie muzykal'nogo i slovesnogo ryadov . *Interpretaciya hudozhestvennogo teksta i analiz muzyki: sb. nauchnykh trudov GMPI im. M. M. Ippolitova-Ivanova*. Moskva, 2007. S. 60–93.
6. **Kudryashov A.** Teoriya muzykal'nogo soderzhaniya. Hudozhestvennye idei evropejskoj muzyki XVII–XX vv. Sankt-Peterburg : Lan', 2006. 432 s.
7. **Lunina A.** Viktor Stepurko: «Tvorche natkhnennia - tse blahodat abo perst Bozhyi...». *Muzyka*, 2012. 6 (389). S. 24–27.
8. **Stepanova I.** Slovo i muzyka: Dialektika semanticheskikh svyazej. Moskva : MGK, 1999. 287 s.
9. **Stepurko V.** Vira, Nadiia, Liubov. *Ukrainska kultura*, № 10, S. 32–33.
10. **Holopova V.** Yazyk muzykal'nyj i slovesnyj: ih sistemnoe sopostavlenie. *Slovo i muzyka*, 2002. Sb. 36. S. 43–51.
11. **Kahn Joel S.** Culture. Multiculture. Postculture. London: Sage Pubns, 1995. 192 p.

СПЕЦИФИКА ОБРАБОТКИ КОМПОЗИТОРОМ В. СТЕПУРКОМ ПОЕТИЧЕСКИХ ТЕКСТОВ

Бардашевская Ярослава Николаевна – кандидат искусствоведения,
доцент кафедры методики музыкального воспитания и дирижирования
ГВНЗ «Прикарпатский национальный
университет им. В. Стефаника»,
г. Ивано-Франковск

Доказано особое усердие композитора В. Степурко в постижении смыслового поля, символики и метафоричности канонических, фольклорных и других словесных текстов в воздействии на особенности драматургии и архитектоники композиций.

Филигранность работы композитора с текстами связана с собственным ощущением сакрального. Этим обусловлено внимание к кардинальным фразам, вокруг которых разворачивается смысловое пространство стихов, где психологизм восприятия «сюжета», личностные переживания так или иначе оказываются причастными к ауре сакральности.

Считая жанр аурой, в которой функционирует музыкальное произведение, композитор использует материал самих различных стилистических пластов и решительно подчиняет их собственным художественным замыслам.

Ключевые слова: поэтические источники, вербальный текст, современное хоровое творчество, фактурная многоплановость, кардинальные фразы.

THE SPECIFICITY OF PROCESSING OF THE POETIC TEXT BY COMPOSER OF V. STEPURKO

Bardashevskaya Yaroslava – Candidate of Art Criticism, Associate Professor at the
department of methodology of musical education and
conducting of the Educational-scientific institute
of Arts of the Vasil Stefanyk Precarpathian National University,
Ivano-Frankivsk

In the article proved special diligence in comprehension of the semantic field, symbolism and metaphor of canonical, folkloric and other verbal texts has been proved to be influenced by the peculiarities of dramatic art and architectonics of compositions.

Filigree work of the composer with the texts is related to one's own feeling of sacral. This calls attention to the cardinal phrases around which the semantic space of verses unfolds, where the psychologism of perception of the «plot», personal experiences are somehow involved in the aura of sacredness.

Considering the genre as the aura in which the musical work functions, the composer uses the material of the most stylistic layers and decisively subordinates them to his own artistic conceptions.

Key words: poetic sources, verbal text, modern choral art, textural multiplicity, cardinal phrases.

UDC 7.071:784.1

THE SPECIFICITY OF PROCESSING OF THE POETIC TEXT BY COMPOSER OF V. STEPURKO

Bardashevskaya Yaroslava – Candidate of Art Criticism, Associate Professor at the department of methodology
of musical education and conducting of the Educational-scientific institute of Arts of the Vasil Stefanyk Precarpathian
National University, Ivano-Frankivsk

In the article spreading of the idea of ideological synthetics, tightly connected with the semantics of verbal texts, which, as the embodiment of different codes, affects the stylistic planes of choral works, especially figurative drama, is substantiated. As a result, as an analysis of the patterns of drama and form-making has found, there is a production of multifaceted content and semantic harmony of different works and cycles. The main task is to prove the special diligence in comprehension of the semantic field, symbolism and metaphor of canonical, folkloric and other verbal texts has been proved to be influenced by the peculiarities of dramatic art and architectonics of compositions, as well as the potential of phonemic structures or vocalizations in the formation of their colorful sonorities.

Results. Taking into account these factors allowed revealing that the filigree of working with texts is related to one's own feeling of sacral. This, in its turn, led to a deviation from modern author's poetry and the strengthening of conservatism as to avant-garde techniques and the trend of «new syncretism». This calls attention to the cardinal phrases around which the semantic space of verses unfolds, where the psychologism of perception of the «plot», personal experiences are somehow involved in the aura of sacredness. With such homogeneity at the symbolic and semantic level, the acapella choral works reveal a stylistic richness that has absorbed a wide range of sources – from mono-chant and texts of Ukrainian songs to the polylingual layers of literary and musical creative work at the beginning of the XXI st century.

Therefore it is proved that, considering the genre as the aura in which the musical work functions, the composer uses the material of the most stylistic layers and decisively subordinates them to his own artistic conceptions.

Novelty. The content features of the choral expression of the composer in relation to the interaction with the verbal text are revealed, as well as the active connections with the traditions and genre-stylistic planes of choral music of different styles and historical eras.

The practical significance. The study materials can be used for advanced study of modern choral culture, choroidea, choral arrangements and compositions, as well as – in rehearsal work on choral works in specialized music schools middle and senior managers.

Key words: poetic sources, verbal text, modern choral art, textural multiplicity, cardinal phrases.

Надійшла до редакції 17.10.2019 р

УДК 782.1

ФІГУРА УСЛАВЛЕННЯ ЯК ТЕМБРАЛЬНЕ НАПОВНЕННЯ ПАРТІЇ КНЯЗЯ ІГОРЯ В ОДНОЙМЕННІЙ ОПЕРІ О. БОРОДІНА

Татарнікова Анжеліка Анатоліївна – кандидат педагогічних наук,

докторант, старший викладач кафедри

теоретичної та прикладної культурології,

Одеська національна музична академія ім. А. В. Нежданової

orcid.org/0000-0002-6310-827

doi.org/10.35619/ucpmk.vi30.200

angelikatatarnikova75@gmail.com

Продemonстровано уявлення в сучасному українському мистецтвознавстві та культурології відомостей про тембральну стратегію й загальну конструкцію опери «Князь Ігор» за авторськими установками у науковому передбаченні сучасного смислу розуміння подій «Слова о полку Ігоревім» в композиції твору О. Бородіна.

Ключові слова: славлення, тембр співу, опера, семантика баса, «Князь Ігор» О. Бородіна.

Постановка проблеми. Актуальність дослідження визначена підвищеною виконавською і слухачською затребуваністю спадщини О. Бородіна та відповідною потребою усвідомлення художніх творів згідно з «духом часу» [3]. У випадку «Князя Ігоря» О. Бородіна розвідки щодо авторського плану опери, поданої редакторами М. Римським-Корсаковим і О. Глазуновим, у концепції абсолютизованої героїки-епіки вираження, показали дотичність плану О. Бородіна до трікстерських зрізів репрезентації «Слова о полку Ігоревім», що співпадає за зробленими в даній роботі зіставленнями з висновками Л. Гумільова щодо памфлетних сторін змісту знаменитого «Слова».

Аналіз досліджень і публікацій. Численна література щодо О. Бородіна, включаючи книги С. Діаніна [6], А. Сохора [8], А. Зоріної [7] у публікаціях останніх десятиріч поповнилася описами авторського плану оперного опусу композитора, суттєво відмінного від представленого редакторами (див. матеріали Г. Буличової [1], С. Стасюк [9] та ін.). І саме цей авторський варіант виявився дотичним до актуальних пошуків смислу і історичних подій XII чи XIII ст., відображених у «Слові» і оперного подання останніх. В даному разі зосереджуємося на тембральному відкритті О. Бородіна, недооціненого в біблійсько-трікстерському баченні героїв Стародавньої Русі і відповідного оспівування їх слави.

Мета статті – виявлення за авторською редакцією плану опери О. Бородіна «Князь Ігор» принципу уславлення в сучасному баченні концепції «Слова о полку Ігоревім» та передчутті того смислу композитором-науковцем. Методологічною основою роботи виступає аналітичний, історико-компаративний, міждисциплінарний методи як вони втілені в працях О. Лосєва, Л. Гумільова,