

UDC 782

POLYVECTORNESS OF THE GENRE PALETTE OPERA WORKS OF EMILE JACQUES-DALCROZE

Nazar Liubov – postgraduate student of the Lviv National
Academy of Music named after M. V. Lysenko, Lviv.

As a composer, E. Jacques-Dalcroze created 11 operas of different genres. These are comic operas in the type of co-plays-musicals: *La Soubrette* (The Maid, 1881); *Riquet à la Houppe* (Riquet with a handkerchief, 1883); *Ecolier Francois Villon* (Schoolboy Francois Villon, 1887). Lyrical comedy became the leading genre, where the author combined the traditions of French opera with the influence of J. Massenet, G. Charpentier, L. Delibes (who studied with E. Jacques-Dalcroze) with elements of opera aesthetics by R. Wagner. Mature lyric-comic operas include the adventure opera *Par les Bois* (Through the forest, 1888), the lyrical legend *Le Violon maudit* (The Cursed Violin, 1893), the rustic idyll *Janie* (1894) and the lyrical comedy *Sancho Pança* (1896). The latter demonstrates the artist's mature style, where the system of leitmotifs and essential polyphonization are combined with an impressionistic flavor and folk-song material, enriched and developed by ballet scenes.

At the beginning of the 20th century the author chooses a naturalistic-veristic type of opera, presented in the lyrical everyday drama *L'Eau Courante* (Gentle Stream, 1903). The last two opera scores gravitate towards the principles of the new modern theater, although they are decided in the spirit of the favorite genre of lyrical-comic opera with a bright domestic and naturalistic component. The chamber opera *Le Bonhomme Jadis* (The Kind Uncle, 1906) and the Harlequinad opera *Les Jumeaux de Bergame* (The Bergamo Twins, 1908) show analogies with the urban and neoclassical tendencies of I. Stravinsky, F. Busoni, a special renewal of the musical language in terms of metro-rhythmic modeling, orchestration, vocal technique, etc.

Cooperation with A. Appia over opera productions brought significant changes and innovations in the aspect of opera direction, expansion of the acting skills of vocalists, which was manifested in the synthesis of the art of movement, speech and singing. The work on the eurythmy system also gave rise to a number of youth and children's operas (10), written specifically for experimental stagings, and one of the last – *Le Petit Roi Qui Pleure* (The Little Weeping King, 1932) entered the treasury of national cultural achievements of Switzerland and of Europe.

Key words: Emile Jacques-Dalcroze, composer-pedagogical binomial, modern theater, dramaturgy, Swiss opera, musical, children's opera.

Надійшла до редакції 1.12.2024 р.

УДК: 785.7:780.616.432:781.68(477)(045)

КАМЕРНА СПЕЦИФІКА ФОРТЕПІАННОГО ЦИКЛУ Б. ФІЛЬЦ «ТРИ П'ЄСИ НА ТЕМИ ЛЕМКІВСЬКИХ НАРОДНИХ ПІСЕНЬ» : ЖАНРОВО-ІНТОНАЦІЙНІ ТА ВИКОНАВСЬКІ ОСОБЛИВОСТІ

Олена Овчаренко-Пешкова – аспірантка творчої аспірантури, кафедра спеціального фортепіано № 2,
Національна музична академія України ім. П.І. Чайковського, Київ, Україна.
<https://orcid.org/0009-0002-0722-1327>
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi49.835>
elovcharenko.2013@gmail.com

Актуальність теми пропонованого дослідження полягає у вивченні жанрово-інтонаційних та виконавських особливостей «Трьох п'єс на теми лемківських народних пісень» Б. Фільц у контексті камерної специфіки циклу. Застосовано комплексну методологію, що включає біографічний, жанрово-інтонаційний, виконавський методи аналізу. Виявлено контексти формування творчої особистості Б. Фільц і специфіку національної спрямованості її творчості. Визначено дискусійні аспекти музикознавчого осмислення поняття національного в українській музичній творчості. Розкрито унікальність лемківського фольклору, який Б. Фільц взяла за основу аналізованого циклу. Досліджено поняття кордоцентризму як ключової характеристики української ментальності. З'ясовано, що до характеристик кордоцентризму належать такі якості, як емоційність, сердечна чутливість, глибина сприйняття, духовна спрямованість. Доведено, що кордоцентризм знайшов втілення у творчості багатьох українських композиторів і, зокрема, у творчості Б. Фільц. Визначено специфіку камерності як музичної категорії, для якої характерні такі якості, як: насичена, але м'яка гармонічна колористика, прозора фігуративна фактура, інтимність висловлювання, витонченість динамічних градацій, деталізація викладу, лаконізм, просторовість. Проаналізовано жанрово-інтонаційні та виконавські особливості аналізованого твору. Доведено, що риси камерної інтонаційності найкращим чином відтворюються у камерній специфіці виконання «Трьох п'єс на теми лемківських народних пісень» Б. Фільц. Проведене дослідження відкриває перспективи для подальшого осмислення специфіки камерності в українській музиці.

Ключові слова: творчість Богдани Фільц, українська ідентичність, фортепіанний цикл, виконавська інтерпретація, камерність, кордоцентризм.

Актуальність проблеми. Богдана Михайлівна Фільц (1932–2021 рр.) – непересічна особистість в історії української музичної культури. Вся життєтворчість і досягнення композиторки пов'язані з ідеєю відродження та збереження національної української ідентичності. Так, її кандидатська дисертація

присвячена темі «Методи хорових обробок українських народних пісень у творчості радянських композиторів України». Уся діяльність Фільц супроводжувалась служінням українській культурі. Серед таких фактів – композиторка була провідним науковим співробітником Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Рильського, заслуженою діячкою мистецтв України, членкинею Національної спілки композиторів України і Національної асоціації українознавців; відзначена Державною Премією ім. М. Лисенка (1993 р.) та Премією ім. В. Косенка (2003 р.), була лауреатом Всеукраїнського конкурсу композиторів «Духовні псалми», довічним стипендіатом Фонду інтелектуальної співпраці «Україна XXI століття».

Своєрідність композиторської мови Б. Фільц обумовлена національною спрямованістю. Так, більшість творів композиторки визначаються сюжетно-тематичним зв'язком з українською національною ідеєю (від симфонічних творів («Верховинська рапсодія» (1961 р.), хорових кантат на вірші В. Сосюри і П. Тичини («Любіть Україну» (1958 р.) до написання творів в унікальному українському жанрі «солоспів», створення п'єс для бандури і скрипки, написання обробок українських народних пісень, тощо).

Підтвердженням названої тенденції є відтворення у творчості Б. Фільц багатства фольклорних, передусім, карпатських традицій музикування; національного інтонаційного образу світу через звукозображальність, колористичність, вокалізацію фактури та виражену підголосковість, яка бере свій початок у звуковій пластичності багатоголосних фольклорних жанрів.

У зв'язку зі спрямуванням статті на вивчення камерної специфіки фортепіанного циклу Б. Фільц «Три п'єси на теми лемківських народних пісень» зазначимо наступне.

До показників камерного музикування належать такі характеристики, як тонка деталізація, замилювання тишею, вишукане нюансування, динамічна витонченість, інтимність художньої комунікації, рафінованість, лаконічність художніх засобів. Творча концепція Б. Фільц відповідає естетиці камерного музикування, що підтверджується такими визначеними багатьма дослідниками якостями її музики як ліричність, лаконічність висловлювання, наспівність, підкреслення тонкої емоційності та деталізованості викладу. Так, М. Загайкевич характеризувала творчість Б. Фільц як замилювання гармонією піднесено-світливих почуттів, красою кантилени, вишуканістю нюансування [5; 27].

Переконливе втілення камерна стилістика композиторки отримала у її фортепіанних циклах і, безпосередньо, у досліджуваному творі «Три п'єси на теми лемківських народних пісень».

Проакцентуємо, що у музикознавчій літературі питання втілення камерної стилістики у творчості Б. Фільц спеціально не розглядалося. Вивчення жанрово-інтонаційних та виконавських особливостей «Трьох п'єс на теми лемківських народних пісень» Б. Фільц крізь призму феномена камерності зумовлює *актуальність* обраної теми.

Аналіз останніх публікацій. Музикознавчу базу статті можна диференціювати за такими напрямками:

- дослідження, присвячені вивченню життєтворчості Б. Фільц;
- роботи, в яких досліджується феномен камерності;
- праці, що містять аналіз поняття «національного» в музиці в його проекції на специфіку української музичної творчості;
- розвідки, присвячені особливостям лемківського музикування.

Щодо першої позиції, зазначимо наступне. Дослідженню життєтворчості Б. Фільц присвячено доволі значну кількість робіт. Серед найбільш визначних із них виділимо такі: монографія М. Загайкевич «Богдана Фільц. Творчий портрет» [5], в якій викладений короткий аналіз творів та окреслено жанрові вподобання композиторки; дослідження Л. Магур та О. Фрайт, присвячене структурному аналізу фортепіанних і хорових опусів композиторки [9]. На особливу увагу заслуговує збірка наукових статей Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Рильського «Музична україністика: сучасний вимір» (збірка наукових праць на пошану Б. Фільц), що містить цінні свідчення, особисті спогади та висловлення відомих музикознавців та композиторів сучасності щодо життєтворчості композиторки [11]. Різним аспектам творчої діяльності Б. Фільц також присвячені праці таких дослідників як В. Белікової [3], В. Кузик [11] та багатьох ін. Із представленого переліку можемо зробити висновок, що постать Б. Фільц викликає активний інтерес і діяльно досліджується у вітчизняному музикознавстві.

Другий напрям праць, дотичних до наукового поля статті, зосереджений на проблемі камерності. Названа проблема є складною і включає в себе стильовий, жанровий, виконавський та інші аспекти вивчення. Багато які з означених проблем досліджувались у працях таких учених як Л. Мкртчян [10], Л. Повзун [13] та ін. Фокус дослідження пропонованої статті зосереджений на виявленні специфіки камерності крізь призму її втілення у фортепіанній стилістиці аналізованого циклу Б. Фільц.

Третій зазначений напрям досліджень стосується вивчення національної специфіки української музичної творчості. Серед незліченної кількості робіт, присвячених цій проблемі, наведемо праці

Л. Кияновської [6], О. Козаренка [7], І. Ляшенка [8], О. Соломонової [15] та ін. Названі вчені досліджували проблеми розвитку національної музичної культури в історичному аспекті (Л. Корній), специфіку національної ідентифікації української академічної музики (О. Соломонова), творчість відомих композиторів (Л. Кияновська), жанрове різноманіття (О. Коменда) та інші аспекти, що стосуються української музичної творчості як такої. Саме ці праці, у зв'язку з фундаментальністю розроблених проблем, стали методологічною базою пропонованої роботи.

Щодо останньої, четвертої позиції, що презентує наукову традиції вивчення лемківського фольклору, зазначимо наступне. О. Фабрика-Процька визначає такі дослідницькі аспекти історіографії лемківської проблематики як: фольклористичний; етнологічний; історико-публіцистичний і музикознавчий [16; 14]. Більш сконцентрованими на музикознавстві є методологічно важливою для статті праця С. Грици [4].

Мета статті – виявити камерну специфіку фортепіанного циклу Б. Фільц «Три п'єси на теми лемківських народних пісень».

Наукова новизна публікації полягає у визначенні жанрово-інтонаційних і виконавських особливостей циклу «Трьох п'єс на теми лемківських народних пісень» в аспекті камерності.

Методологічне підґрунтя дослідження складають такі методи: біографічний – для розуміння ключових подій життєтворчості Б. Фільц, що сприяли формуванню її унікальної композиторської мови; жанрово-інтонаційного аналізу – з метою осмислення музичної специфіки аналізованого циклу; виконавського аналізу – для висвітлення особливостей виконавської інтерпретації в аспекті камерності.

Результати дослідження. Про українську координату життєтворчості композиторки свідчать такі відомості з її біографії як народження на Львівщині у шанованій інтелігентній родині, особливості її навчання і перебування у колі зіркових постатей українського музичного мистецтва, таких як С. Крушельницька, М. Менцинський, М. Сокіл, М. Голинський, В. Барвінський і С. Людкевич. Зазначимо, що творче становлення композиторки відбувалося в м. Яворові, де вона навчалася у філії Вищого музичного Інституту, та Львові, де композиторка закінчила консерваторію і мала унікальну нагоду переймати досвід і творити під керівництвом видатних музикантів Західної України – С. Людкевича і В. Барвінського (композитора, який так само як і родина композиторки, зазнав тоталітарних репресій). Дещо згодом Б. Фільц продовжила навчання в Києві в аспірантурі у видатного Л. Ревуцького.

Враховуючи такий славетний сімейно-творчий родовід і тогочасний політичний контекст, є закономірним, що творчість композиторки демонструє відданість українській культурі та заглибленість у національну культуру. У цю культуру композиторка увійшла з відчуттям її різножанрової парадигми. Творча спадщина композиторки вражає своїм обсягом – понад 500 творів різних жанрів: симфонічні, інструментальні, камерно-вокальні та хорові, назви яких є яскравим свідченням націотворчої ідеї. Серед таких – «Верховинська рапсодія» для симфонічного оркестру (1961 р.), присвячена Скнулівській трагедії, «Largo lamentoso» для двох фортепіано (2004 р.), «Реквієм пам'яті Героїв Небесної сотні» (2014 р.), солоспіви – унікальні українські пісні-романси на тексти поезій Т. Шевченка, Лесі Українки, В. Сосюри, обробки українських народних пісень, тощо. Всі ці твори об'єднує їх українська ідентичність, що виявляється, окрім тематичної спрямованості, у жанрово-інтонаційній специфіці музичного висловлювання. У цьому плані можна визначити Б. Фільц як мисткиню, яка безапеляційно декларує свою національну ідентичність. Адже, за визначенням О. Соломонової, це «увиразнена національно-ментальна самобутність, що забезпечує приналежність конкретних феноменів (музики, твору) до української спільності, а відтак – сприяє усвідомленню митцем своєї національної природи як ототожненої з українським світом» [16; 11].

Для розуміння національної інтонаційної специфіки циклу Б. Фільц «Три п'єси для фортепіано на теми лемківських народних пісень» визначимо деякі важливі характеристики української музичної культури.

Ідею національного в музиці розвиває І. Ляшенко: «національне завжди несе в собі “заряд” переростання своїх локально-етнічних рамок, перетворення через культурні взаємо контакти в інтернаціональне. Інтернаціональне ж знаходиться не “біля”, “над” чи “під” національним, а всередині національного» [8; 15].

На особливу увагу у зв'язку з проблемою національної специфіки української музики заслуговує *кордоцентризм* («філософія серця» за Г. Сковородою), який характерний для української ментальності. Це унікальне явище українського світогляду, яке, на думку Д. Чижевського, втілюється в таких рисах, як емоційність, сентименталізм, чутливість, глибина сприйняття, духовна спрямованість. Дослідник наголошує, що у філософії Г. Сковороди віра і розум являють собою нероздільні аспекти людського духу, однак осягнення божественної суті речей є можливим лише через віру, осередком якої є серце [18; 41].

П. Павлюченко зазначає, що кордоцентризм української свідомості пов'язаний із сердечним

ставленням до природи рідного краю, до землі: лагідної, доброї, щедрої і родючої, що є не тільки абстрактними поняттями для українця, а переживається глибинними почуттями, такими як радість, печаль, туга, «любов» у всіх гранях цього слова [12; 543].

На думку Л. Ракітянської, кордоцентричний світогляд, відродження християнських образно-змістових і музичних традицій, оновлений погляд на традиційний національний пісенний фольклор через введення його в сучасний смисловий і жанрово-стильовий контекст, використання типових архетипів-символів – все це становить вектор творчих пошуків М. Скорика, Л. Дичко, Б. Фільц, В. Сильвестрова, Є. Станковича та багатьох інших видатних українських композиторів сучасності [14; 211].

Л. Кияновська наголошує: «Якщо не прагнути досягнути «філософію серця» в національній музичній спадщині, то є ризик сприйняти український фольклор, композиторську творчість, і взагалі все національне звукове середовище з певною поверховістю» [6].

Кордоцентричне світовідчуття знайшло відображення у творчості більшості українських митців, зокрема, і в музиці Б. Фільц. Показовим із цієї точки зору є написання 82 річною композиторкою «Реквієму пам'яті Героїв Небесної сотні» (2014 р.), що, як наголошувалось, свідчить про національну зорієнтованість її творчості, кордоцентризм і активну громадянську позицію.

До показників національної спрямованості досліджуваного циклу Б. Фільц «Три п'єси для фортепіано на теми лемківських народних пісень», належить семантичний імпульс назви, яка визначає національні координати циклу. Тому важливо виявити специфічні національно-ментальні характеристики лемківської фольклорної традиції, який композиторка взяла за основу твору.

Зазначимо, що походження лемків як таке вже має в собі інтернаціональні ознаки. Вони походять із Лемківщини, що розташована в карпатських Бескидах на території сучасних України, Польщі та Словаччини. Важливо, що більша частина лемків ідентифікує себе українцями, однак на сході Словаччини вони називають себе русинами, а більшість польських лемків узагалі вважають себе окремим етносом. Таким чином, етнос лемків сформований певною мірою як синтетичний етно-феномен, що не може не відобразитись в його музичній творчості, який увібрав у себе жанрово-інтонаційну специфіку фольклорних традицій.

Лемківський фольклор – одна з найцікавіших сторінок етнічної музичної спадщини. Серед його дослідників – Ф. Колесса зі збіркою «Народні пісні з Галицької Лемківщини», що налічує 820 зразків (1929 р.); збірка зі 150 пісень М. Соболевського «Лемківські співанки» (1967 р.); збірка О. Гижі «Українські народні пісні з Лемківщини» – 300 зразків (1972 р.), та ін.

Конкретні відомості про інтонаційну специфіку лемківських пісень надає С. Грица: «такий спів має просвітлений мажорний характер, оскільки, на відміну від інших стилів в ньому домінують мажорні лади, невелика кількість орнаментики, більше моторності, ніж наспівності» [4; 65].

Важливою координатою дослідження є виявлення камерної специфіки циклу «Три п'єси на теми лемківських пісень». Зазначимо, що на думку Л. Повзун, змістовий фундамент названого феномену полягає «у відчутті одухотвореності, заглибленості у потаємні сфери людської свідомості, що було закладено ще в епоху бароко і зберігається почасти як семантична пам'ять жанру» [13; 134]. Більш конкретно поняття камерності досліджує С. Агрест-Короткова, яка визначає риси, притаманні камерній музичній сфері: насичена, проте м'яка гармонічна колористика, фігуративна фактура, інтимність висловлювання, витонченість динамічних градацій, увага композитора до прописування деталей, лаконізм, просторовість. Дослідниця акцентує на тому, що названі характеристики нерідко викликають жанрово-асоціативні ряди з візуальними мистецтвами, наприклад, живописом, архітектурою, тощо [1; 4].

Методологічно важливою та унікальною щодо пропозиції розглядати камерність як властивість української національної інтонаційності є стаття І. Беренбейн «Камерність як вияв романтичної рефлексії фортепіанної творчості Миколи Лисенка», де визначаються наступні камерні характеристики: сповідальність висловлювання; зосередженість на «внутрішній людині» (за Г. Сковородою), що йде від української кордоцентричної традиції; розкриття поетики «миттєвості» переважно у творах малої форми. Так, дослідниця наголошує, що особливий статус мініатюри в українській музиці є вираженням загальної тенденції фіксації часу як емоційної категорії [2; 39].

Названі особливості камерної інтонаційності втілились в досліджуваному фортепіанному циклі «Три п'єси для фортепіано на теми лемківських народних пісень» Б. Фільц (1959 р.). Цей твір складається з трьох мініатюр, створених на основі традиційного лемківського мелосу. Цікаво, що незважаючи на те, що назва твору акцентує на використанні *народних* лемківських тем, дослідники (В. Белікова, О. Грабовська) не знайшли фольклорного джерела *першої п'єси* (*A-dur*). Важливими для розуміння такої особливості є слова М. Загайкевич: «Народнопісенні інтонації стали настільки невід'ємним елементом власного музичного вислову композиторки, що буває важко розрізнити, де вона користується цитатним методом, а де творить своє, спираючись на фольклорні мотиви» [5; 6].

Тема першої п'єси циклу являє собою стилізацію народного лемківського наспіву, який, на думку

В. Белікової [3; 28], має риси парубоцької, або пастушої лемківської пісні. На камерну інтонаційність твору вказують наступні показники: ліричність, лаконічність теми, наспівність, витонченість агогічних і динамічних зіставлень (від *pp* до *fff*), що підкреслюють тонку емоційність і деталізованість викладу. Щодо виконавської специфіки названої п'єси проакцентуємо на важливості тонкої, чутливої до гармонічних змін педалізації, яка відповідає за колористичність, просторовість звучання.

Проакцентуємо важливий момент. Лейт-інтервалом циклу є «бурдонна» чиста квінта, яка є характерною не лише для лемківського музикування, але й для музичного фольклору в цілому. Серед країн, фольклор яких демонструє тенденцію так званої бурдонної квінти, – Польща, Угорщини, Чехії, Словачії, Англія, Шотландія та багато інших. Така квінта має особливу виразність: поряд із характерним для багатьох фольклорних інструментів бурдонним звучанням, її «пuste» звучання найкращим чином відтіняє ладо-інтонаційну примхливість мелодичної лінії.

Друга п'єса (*Es-dur*) циклу має доведене фольклорне першоджерело – танцювальну лемківська пісня «Бодай та корчмичка у горі з димом пішла», в якій зафіксовано нелегкі соціально-побутові умови життя лемків на Закарпатті. На відміну від першого номеру, який має просту тричастинну форму, в другій п'єсі така форма доповнена коротким епічним вступом, що є, як засвідчує В. Белікова, «поширеною рисою традиційного інструментального музикування карпатського регіону» [3; 29]. Так, необхідність вступу пояснюється дуже просто: перед грою виконавці таким чином налаштовували свої інструменти. Більше того, оскільки Скрипки, цимбали та басолі настраювались в унісон, у вступі п'єси переважає унісонно-октавна фактура.

Зазначимо, що імітацією звучання цимбал у тій чи іншій мірі проникнутий весь цикл. Між іншим, цимбали – інструмент, характерний не лише для української музичної культури, але й для багатьох народів Східної Європи, наприклад, молдавських і румунських леутарів, угорців, гуцулів, поляків. Про відтворення звучання цимбал в аналізованій п'єсі циклу свідчить використання розкладених акордів, арпеджіо, характерні «перебивки» квінт в остинатному ритмі. Така звукозображальність відтворює колорит звучання автентичних українських інструментів. Проакцентуємо, що в перших двох п'єсах циклу зберігається одна з ключових характеристик лемківського музикування, а саме – перемінність метру.

У другому номері також виокремлюються риси камерної інтонаційності, а саме: лаконічність, обмеженість діапазону мелодії, стримана динаміка, що не виходить за межі *mp*, примітка *cantabile*, яка передбачає наспівний характер виконання теми та, як зауважує В. Белікова, робить її подібною до журливих рекрутських пісень [3; 30]. Надзвичайно складним виконавським завданням є втримання загального звукового тону п'єси в межах тихої динаміки, при детально прописаній поліфонічній фактурі, що вимагає особливого туше, майстерності звуковидобування.

Останній п'єса, *Allegro con fuoco*, побудований на мотиві з відомої лемківської пісні «Здалека сме приїхали», яка належить до обрядових весільних пісень. Названа п'єса демонструє власне танцювальний сегмент весільного дійства, підтвердженням чого є швидкий темп, пружність ритміки, токатність викладу, переважання гучної динаміки (*ff*), а також, на відміну від попередніх п'єс, стабільно дводольний метр. На перший план виходить побудована на квінтах остинатна синкопована фігурація, що, як і в попередній п'єсі, імітує акомпанемент цимбал.

Зазначимо, що активна «вогняна» тема чергується з ліричними епізодами. Це пов'язано з відтворенням емоційно насиченого весільного обряду, де присутні не тільки радісні емоції, але й сумні (оскільки весілля знаменує прощання з безтурботним дівочством і переходом молодої в новий соціальний статус).

Проакцентуємо, що третій номер демонструє синтез ознак камерності та концертності. Як наголошує Л. Мкртчян, названі категорії мають властивість демонструвати мобільність і взаємоперехідний статус, і кордони між ними можуть бути доволі умовними [10; 37]. Так, незважаючи на «концертність» п'єси, яка має активний характер у зв'язку зі своїм кульмінаційним положенням у циклі, такі риси, як динамічна й агогічна примхливість, пропорційне переважання ліричних епізодів – є характеристиками здебільшого камерної інтонаційності. Зазначимо, що переважання рис камерної або концертної інтонаційності у виконанні цілком залежить від індивідуальності виконавця. Дослідники наголошують, що авторський задум може зазнавати суттєвих модифікацій, що залежить від вміння виконавця відобразити у музиці своє бачення музичного твору [19].

П'єса написана в тій же тональності як і перша – *A-dur*, що дає відчуття арочної побудови циклу. Виконання названого номеру вимагає технічної вправності від виконавця, тонкого відчуття ритміки і вміння швидко налаштовуватись на новий, контрастний образ.

Висновки. Підводячи підсумки, зазначимо, що Б. Фільц є непересічною особистістю в українській музичній культурі, вся життєтворчість якої характеризується національною спрямованістю. Цьому сприяв комплекс життєтворчих обставин, а саме – зростання у колі

української інтелігенції, навчання у видатних корифеїв українського музичного мистецтва (С. Людкевича, В. Барвінського, Л. Ревуцького). Безумовно, таке оточення не могло не вплинути на світогляд композиторки, що виявилось у відданості національній культурі.

Специфічною рисою української ментальності, що відобразилась в українській музиці взагалі і у творчості Б. Фільц почасти, є кордоцентризм, що характеризується емоційністю, сердечною чутливістю, глибиною сприйняття світу, духовною спрямованістю. Проведене дослідження дозволило виявити особливості втілення *національного* в аналізованому фортепіанному циклі Б. Фільц «Три п'єси на теми лемківських народних пісень», що відобразилось у жанрово-інтонаційній специфіці твору. Цикл побудований на основі лемківського мелосу, який характеризується переважанням мажорних ладів, метро-ритмічною перемінністю, тембровою характерністю.

Заявленою проблемою дослідження стало виявлення камерної стилістики аналізованого твору. Науковці поділяють думку, що поняття камерності є складним і багатоаспектним. Семантика камерності полягає у відтворенні одухотвореної атмосфери споглядальності, зануреності в глибинні сфери людських почуттів та вражень, замилюванні красою гармонії, що вимагає від виконавця відповідної піаністичної манери гри: тонкої деталізації, м'якого туше тощо. До показників камерності твору «Три п'єси на теми лемківських народних пісень» належать наступні: обмеженість діапазону мелодії, м'яка гармонічна колористика, інтимність висловлювання, витонченість динамічних градацій, прозорість фактури, увага до прописування деталей, лаконізм, звукова просторовість. Як зазначалось, названі особливості більшою мірою стосуються перших двох п'єс циклу; третя п'єса, у зв'язку зі своїм завершальним положенням, демонструє синтез ознак камерності та концертності.

Список використаної літератури

1. Агрест-Короткова С. : «Ми є законодавцем мод у сучасному світі музики». *Газета «День», рубрика «Культура»*. 22 .04. 2016. № 72–73. URL: <http://day.kyiv.ua/uk/article/kultura /karmella-cepikolenko-my-ye-zakonodavcem-mod-u-suchasnomu-svitimuzyku> (дата звернення: 9.09.2024).
2. Беренбейн І. Камерність як вияв романтичної рефлексії фортепіанної творчості Миколи Лисенка. *Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях*. Київ : НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2023. С. 38–41.
3. Белікова В. Фольклорна лексика у творчості Богдани Фільц (на матеріалі циклу «Три п'єси для фортепіано на тему українських народних пісень»). *Наук. зап.* Вип. 1 (13). Тернопіль – Київ, 2005. С. 27–31.
4. Грица С. Фольклор у просторі та часі. *Вибрані статті*. Тернопіль, 2000. С. 87.
5. Загайкевич М. Богдана Фільц. Творчий портрет. Київ – Тернопіль : Астон, 2003. 144 с.
6. Кияновська Л. «Кордоцентризм в українській музичній ментальності». URL : [https:// zbruc.eu/node/56864](https://zbruc.eu/node/56864) (дата звернення : вересень, 2024).
7. Козаренко О. Українська національна музична мова: генеза та сучасні тенденції розвитку: автореф. дис. ... д-ра миств. : 17.00.03. Київ, 2001. 23 с.
8. Ляшенко І. Інтернаціональне в національному (До методології вивчення історії музичного професіоналізму на Україні). *Українське музикознавство*. Вип. 8 : (Наук.-метод. міжвідомчий щорічник). Київ : Муз. Україна, 1973. С. 3–22.
9. Магур Л., Фрайт О. Фортепіанна та хорова творчість Богдани Фільц для молоді. Дрогобич : Коло, 2003. 80 с.
10. Мкртчян Л. Семантика камерності та концертності у фортепіанній творчості А. Бабаджаняна : обґрунтування дис... д-ра миств. / Одесь. нац. муз. акад. ім. А.В. Нежданової. Одеса, 2022. 132 с.
11. Музична україністика: сучасний вимір : зб. наук. пр. на пошану Б. Фільц / ред.-упоряд. Кузик В. Вип. 5. Київ : ІМФЕ ім. М. Рильського, 2010. 397 с.
12. Павлюченко П. Пісні з репертуару Явдохи Зуїхи у контексті проблеми кордоцентризму. *Young Scientist*. Вип. 2 (54), 2018. С. 543–546. URL : <http://molodyvcheny.in.ua/files/journal/2018/2/126.pdf> (дата звернення: жовтень, 2024).
13. Повзун Л. І. Камерність як жанрово-стильова парадигма інструментально-ансамблевої творчості : дис.... д-ра миств.: 17.00.03 / Нац. муз. акад. України ім. П.І. Чайковського. Київ, 2018. 478 с.
14. Ракітянська Л. Кордоцентризм національного музичного мистецтва як основа професійної підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва: емоційно-інтелектуальний дискурс. *Наук. часопис нац. пед. ун-ту ім. М.П. Драгоманова. Серія 5. Педагогічні науки: реалії та перспективи*. Київ : Вид-во НПУ ім. М.П. Драгоманова, 2019. Вип. 71. С. 209–212.
15. Соломонова О. Українська музика з єврейським акцентом : «Шість єврейських мелодій» Юрія Іщенка, «Carpe diem» Олега Безбородька. *Наук. вісник нац. муз. акад. України ім. П.І. Чайковського*. Вип. 139, 2024. С. 75–91.
16. Фабрика-Процька О. Пісенна культура лемків ХХ століття : збереження традицій та новотворчість : дис... канд. миств. : 17.00.01. Івано-Франківськ, 2008. 290 с.
17. Фільц Б. Фортепіанні цикли. Тернопіль : Астон, 2002. 84 с.
18. Чижевський Д. Філософія Григорія Сковороди. Прага, 1931. 256 с.
19. Solomonova O., Ohanezova-Hryhorenko O., Demydova V., Kuchurivskyi Y., Bordonyuk V. Interpretive Content of a Musical Work: The Performing Aspect Convergências. *Revista de Investigação e Ensino das Artes*. T. 16. № 32. 2023. P. 125–138.

References

1. Ahrest-Korotkova S. «*My ye zakonodavtsem mod u suchasnomu sviti muzyky*». *Hazeta «Den», rubryka «Kultura»*, 2016. № 72–73 URL: <http://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/karmella-cepkolenko-my-ye-zakonodavcem-mod-u-suchasnomu-svitimuzyky> (accessed : 9.09.2024) [in Ukrainian].
2. Berenbein I. Kamernist yak vyjav romantychnoi refleksii fortepiannoi tvorchosti Mykoly Lysenka [Chamber music as a manifestation of romantic reflection in the piano work of Mykola Lysenko]. *Ukraina. Yevropa. Svit. Istorii ta imena v kulturno-mystetskykh refleksiiakh*. Kyiv : NMAU im. P. I. Chaikovskoho, 2023. P. 38–41 [in Ukrainian].
3. Belikova V. Folklor na leksyky u tvorchosti Bohdany Filts (na materialy tsykladu «Try piesy dlia fortepiano na temu ukrainskykh narodnykh pisen») [Folklore vocabulary in the work of Bohdana Filts (based on the material of the cycle «Three pieces for piano on the theme of Ukrainian folk songs»)]. Ternopil – Kyiv : Naukovi zapysky, 2005. P. 27–31 [in Ukrainian].
4. Hrytsa S. Folklor u prostori ta chasi. *Vybrani statyi*. Ternopil, 2000. P. 87 [in Ukrainian].
5. Zahaikevych M. Bohdana Filts. Tvorchyi portret. Kyiv – Ternopil : Aston, 2003. 144 p.
6. Kyianovska L. «Kordotsentryzm v ukrainskii muzychnii mentalnosti». URL : <https://zbruc.eu/node/56864> (accessed: 12.09.2024) [in Ukrainian].
7. Kozarenko O. Ukrainska natsionalna muzychna mova: heneza ta suchasni tendentsii rozvytku [Ukrainian national musical language: genesis and modern trends of development] : avtoref. dys. ... d-ra myst. : 17.00.03. Kyiv, 2001. 23 p.
8. Liashenko I. *Internatsionalne v natsionalnomu* (Do metodolohii vyvchennia istorii muzychnoho profesionalizmu na Ukraini). [International in the national (Towards a methodology for studying the history of musical professionalism in Ukraine)]. *Ukrainske muzykoznavstvo*. Vyp. 8 : (Nauk.-metodychnyi mizhvidomchyi shchorichnyk). Kyiv : Muzychna Ukraina, 1973. P. 3–22
9. Mahur L., Frait O. Forteapianna ta khorova tvorchist Bohdany Filts dlia molodi. Drohobych : Kolo. 2003. 80 p.
10. Mkrtchian L. Semantyka kamernosti ta kontsertnosti v kompozytorskii tvorchosti A. Babadzhaniana [The semantics of chamber music and concert performance in the composer work of A. Babajanyan] : nauk. obhruntuvannia...doktora Mystetstva. A. V. Nezhdanova Odesa National Academy of Music. Odesa, 2022. 132 p.
11. Muzychna ukrainistyka: suchasnyi vymir : zb. nauk. prats na poshanu B. Filts / red. upor. Kuzyk V. Vyp. 5. Kyiv : IMFE im. M. Rylskoho. 2010. 397 p. [in Ukrainian].
12. Pavliuchenko P. Pisni z repertuaru Yavdokhy Zuikhy u konteksti problemy kordotsentryzmu. [Songs from the repertoire of Yavdokha Zuikha in the context of the problem of cordocentrism]. *Young Scientist*. Vyp. 2 (54), 2018. Pp. 543–546. URL: <http://molodyvcheny.in.ua/files/journal/2018/2/126.pdf> (accessed: 10.10.2024) [in Ukrainian].
13. Povzun L. Kamernist yak zhanrovo-stylova paradyhma instrumentalno-ansamblevoi tvorchosti [Chamber music as a genre-style paradigm of instrumental-ensemble creativity] : dys. ... d-ra mystetstvovnavstva: 17. 00. 03 03 Muzychne mystetstvo / Natsionalna muzychna akademiia Ukrainy P. I Chaikovskoho. Kyiv, 2018. 478 p. [in Ukrainian].
14. Rakitianska L. Kordotsentryzm natsionalnoho muzychnoho mystetstva yak osnova profesiinoi pidhotovky maibutnikh uchyteliv muzychnoho mystetstva: emotsiino-intelektualnyi dyskurs. [Cordocentrism of national musical art as the basis for professional training of future teachers of musical art: emotional and intellectual discourse]. *Naukovi chasopys natsionalnoho pedahohichnoho un-tu im. M P. Drahomanova*. Seria 5. Kyiv : Vyd-vo NPU im. M. P. Drahomanova, 2019. Vyp. 71. P. 209–212 [in Ukrainian].
15. Solomonova O. Ukrainska muzyka z yevreiskym aktsentom : «Shist yevreiskyykh melodii» Yurii Ishchenka, «Sarpe diem» Oleha Bezborodka [Ukrainian music with a Jewish accent: «Six Jewish melodies» by Yuri Ishchenko, «Carpe diem» by Oleg Bezborodko.]. *Naukovyi visnyk natsionalnoi muzychno akademii Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho*, 2024. Vyp. 139. P. 75–91 [in Ukrainian].
16. Fabryka-Prottska O. Pisenna kultura lemki KhKh stolittia : zberezhenia tradytsii ta novotvorchist [Song culture of the Lemkos of the 20 th century: preservation of traditions and innovation]: dys... kand. myst. : 17.00.01. Ivano-Frankivsk, 2008. 290 p. [in Ukrainian].
17. Filts B. Forteapianni tsykly. Ternopil : Aston, 2002. 84 p. [in Ukrainian].
18. Chyzhevskiy D. Filosofiia Hryhoriia Skovorody. Praha, 1931. 256 p. [in Ukrainian].
19. Solomonova O., Ohanezova-Hryhorenko O., Demydova V., Kuchurivskiy Y., Bordonyuk V. Interpretive Content of a Musical Work: The Performing Aspect Convergências. *Revista de Investigação e Ensino das Artes*, 2023. T. 16. № 32. P. 125–138 [in English].

UDC : 785.7:780.616.432:781.68(477)(045)

CHAMBER SPECIFICITY OF B. FILTZ'S PIANO CYCLE «THREE PIECES ON THE THEME OF LEMKI FOLK SONGS»: GENRE-INTONATIONAL AND PERFORMANCE FEATURES

Ovcharenko-Pieshkova Olena – graduate student of the Creative Postgraduate School, Department of Special Piano No. 2 at the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, Kyiv, Ukraine.

The relevance of the of the problem proposed research lies in the study of the genre-intonation and performance features of Three Pieces on the Themes of Lemko Folk Songs by B. Filtz in the context of the chamber specificity of the cycle. The contexts of the formation of B. Filtz creative personality and the specifics of the national orientation of her work were identified. The discursive aspects of the musicological understanding of the concept of national in Ukrainian musical creativity were determined. The uniqueness of Lemko folklore, which B. Filtz took as the basis of the analyzed cycle, was revealed. The concept of cordocentrism was investigated as a key characteristic of the Ukrainian mentality. It was found that the characteristics of cordocentrism include such qualities as emotionality, heartfelt sensitivity, depth of perception, and spiritual orientation. It is proven that chordocentrism has found its embodiment in the work of many Ukrainian composers and, in particular, in the work of B. Filtz. The specificity of chamber

music as a musical category is determined, which is characterized by such qualities as: rich but soft harmonic color, transparent figurative texture, intimacy of expression, sophistication of dynamic gradations, detail of presentation, laconicism, spaciousness. The genre-intonation and performance features of the analyzed work are analyzed. It is proven that the features of chamber intonation are best reproduced in the chamber specifics of the performance of "Three Pieces on the Themes of Lemko Folk Songs by B. Filtz.

The purpose of the article to reveal the chamber specificity of the piano cycle B. Filtz Three Pieces on the themes of Lemko folk songs.

The methodological basis of comprehensive methodology, which includes biographical, genre-intonation, and performance methods of analysis.

Results and conclusions. The stated problem of the study was to identify the chamber style of the analyzed work. The semantics of chamber music consists in recreating a spiritualized atmosphere of contemplation, immersion in the deep spheres of human feelings and impressions, admiration for the beauty of harmony, which requires the performer to have an appropriate pianistic manner of playing: fine detailing, soft shading, etc. The indicators of chamber music in the work Three Pieces on the Themes of Lemko Folk Songs include the following: limited range of melody, soft harmonic color, intimacy of expression, sophistication of dynamic gradations, transparency of texture, the composer's attention to prescribing details, laconicism, and sound spaciousness. The conducted research opens up prospects for further understanding of the specifics of chamber music in Ukrainian music.

Key words: work of Bohdana Filtz, Ukrainian identity, piano cycle, performing interpretation, chamber music, cordocentrism.

Надійшла до редакції 17.02.2024 р.

УДК 784.21

КАМЕРНІ ВЕРСІЇ ОПЕРНИХ АРІЙ ІТАЛІЙСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ КІНЦЯ ХІХ СТОЛІТТЯ В ІНТЕРПРЕТАЦІЇ КИТАЙСЬКОГО СОПРАНО ХУЕЙ ХЕ ТА «VERONA LIRICA»

Лян Ліцзюань – аспірантка кафедри теорії та історії музичного виконавства,
Національна музична академія України ім. П.І. Чайковського, Київ, Україна
<https://orcid.org/0009-0003-2689-7231>
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi49.836>
lianglijuan666888@gmail.com

Розглянуто інтерпретацію арій опер італійських композиторів кінця ХІХ – початку ХХ ст. у виконанні китайського сопрано Хуей Хе, адже вивчення творчості виконавців Китаю в контексті сучасної музичної творчості постає важливим та перспективним завданням. Визначено поняття «виконавська ситуація», яка впливає на інтерпретацію оперної музики сьогодні. Виявлено три рівня складності виконавської ситуації, де виконання окремих номерів з опери в рамках концертної програми під акомпанемент фортепіано або інструментального ансамблю є своєрідною редукцією, що не потребує від вокаліста дотримання всіх умовностей, пов'язаних із представленням оперної музики. Зазначено, що у такому випадку оперний номер наближається за своїми параметрами до камерного музикування та обумовлює вибір співаком відповідної інтерпретаційної стратегії. Охарактеризовано вокальний стиль Хуей Хе, творчий досвід якої поєднує традиції китайської та італійської оперних шкіл. Виявлено, що інтерпретація фрагментів з оперних постанов італійських композиторів Хуей Хе разом зі струнним квартетом «Verona Lirica» є яскравим прикладом адаптації музичного матеріалу оперних номерів до камерної сцени, що є актуальним як в Європі, так і Китаї. Виконавська манера співачки характеризується технічністю та емоційністю, а її взаємодія з ансамблем представлена на високому рівні майстерності.

Ключові слова: інтерпретація оперної музики, арії з опер італійських композиторів, китайські оперні співаки, творчість Хуей Хе, вокальний стиль, виконавство.

Постановка проблеми. Музикознавство сьогодення постійно розширює зони і географію досліджень. Одним з актуальних напрямів такої роботи є вивчення оперного мистецтва різних країн, де поруч із композиторською творчістю привертає увагу діяльність їх видатних виконавців. Це стосується й китайських оперних співаків, творчість яких є цікавим феноменом із точки зору, перш за все, міжкультурної комунікації, а також інтерпретації як її практичної складової. Зацікавленість дослідників мистецькою спадщиною діячів китайської академічної оперної культури дозволяє відкривати нові, ще невідомі, принаймні, в українському музикознавстві, імена, вписані в світовий мистецький контекст сьогодення. Творчість представників китайської оперної сцени дозволяє продемонструвати яскраві риси оперного твору навіть тоді, коли мова йде про концертне виконання окремих арій. В такій ситуації, особливо цінним є вивчення інтерпретацій, в рамках яких співакам вдається розкрити контекст та створити повноцінний вокально-сценічний образ. У рамках актуальності цієї проблематики вбачається доцільним звернутися до постаті китайської співачки Хуей Хе – видатної представниці академічного оперного мистецтва сучасного Китаю, діяльність якої є затребуваною як на її Батьківщині, так і за її межами, але досі залишається маловивченою.

Аналіз останніх досліджень. Творчість китайських вокалістів усе впевненіше останнім часом