

УДК 784.3

**Цитування:**

Сунь Жуйшан. Синкретизм пісні-арії-гімну в сольних номерах примітивістського мислення К. Орфа. *Мистецтвознавчі записки*: зб. наук. пр. 2022. Вип. 42. С. 118–122.

Sun Zhui Shan (2022). Syncretism of Song-Aria-Hymn in Solo Numbers of K. Orff's Primitivist Thinking. *Mystetstvoznavchi zapysky*: zb. nauk. pr., 42, 118–122 [in Ukrainian].

*Сунь Жуйшан,*  
аспірантка Одеської національної  
музичної академії імені А. В. Нежданової  
<https://orcid.org/0000-0001-9802-0111>  
252402626@qq.com

## СИНКРЕТИЗМ ПІСНІ-АРІЇ-ГІМНУ В СОЛЬНИХ НОМЕРАХ ПРИМІТИВІСТСЬКОГО МИСЛЕННЯ К. ОРФА

**Метою** роботи є визначити жанрові складові сольних фрагментів співу К. Орфа на матеріалі популярних номерів з кантати «Carmina Burana» та опери «Розумниця», призначені для озвучування сопрано, яке, відповідно до тембрально-регістрового та фактурно-діапазонного показників співу, уточнюємо в специфіці ліричного. **Методологічною основою** роботи є інтонаційний підхід у традиціях школи Б. Асаф'єва в Україні, як-то представлене в працях О. Маркової, О. Муравської, Лю Бінцяна, Ван Мінцзе в Китаї, у яких компаративний стилевий і герменевтично-змістовний аналіз виразності вокального надбання становлять домінуючий чинник методів дослідження. **Наукова новизна** роботи визначається оригінальністю ракурсу вивчення жанрового зрізу творів К. Орфа, а також виявленням тембру-амплуа ліричного сопрано в аналізованих вокальних утвореннях. **Висновки.** Виділені в аналізі вокальні фрагменти з кантати й опери К. Орфа демонструють гімнічну й аріозну основу пісенності, представленої, згідно із самою назвою, у «Carmina Burana» («Беуронські пісні»), тоді як номер з партії Розумниці з однойменної опери виходить з аріозного базису, але вміщає ознаки й пісні (колискової), і заклинання з гімнічними виходами. Наявність прихованої поліфонії в мелодії підкреслює аріозне тло вираження, у якому характер ніжності й сумирності відповідає можливостям тембру-амплуа ліричного сопрано.

**Ключові слова:** жанровий синкретизм пісні-арії-гімну, жанр у музиці, музичний стиль, примітивізм у мистецтві й музиці, музичне мислення.

*Song Rui Shan, Graduate Student, Odessa National A. V. Nehzdanova Academy of Music*  
**Syncretism of Song-Aria-Hymn in Solo Numbers of K. Orff's Primitivist Thinking**

**The purpose** of this article is to determine the genre components of solo fragments of K. Orff's singing based on the material of the arch-popular numbers from "Carmina Burana" cantata and «Die Kluge» («Intelligent woman») opera, intended for soprano, which, based on the timbral-register and texture-range indicators of singing, we specify in the features of the lyric. **The methodological basis** of the research is the intonation approach in the traditions of the school of B. Asafiev in Ukraine, as presented in O. Markova's and O. Muravska's works, Liu Bingqiang, Wang Minjie in China, in which a comparative stylistic and hermeneutic-content analysis of the expressiveness of vocal acquisition constitute the dominant factor of research methods. **The scientific novelty** of the work is determined by the original perspective of the study of the genre section of K. Orff's works, as well as by the identification of the timbre and role of the lyric soprano in the analysed vocal formations. **Conclusions.** The vocal fragments from K. Orff's cantata and opera highlighted in the analysis demonstrate the hymnic and aria basis of the song presented, as the name suggests, in "Carmina Burana" ("Beuron songs"), while the number from the part of the Intelligent Woman from the opera of the same name is based on an aria, but contains signs of both a song (lullaby) and an incantation with hymnal endings. The presence of hidden polyphony in the melody emphasises the ariad background of the expression, in which the tenderness and sobriety correspond to the timbre-function capabilities of the lyric soprano.

**Key words:** genre syncretism of song-aria-hymn, genre in music, musical style, primitivism in art and music, musical thinking.

Актуальність теми дослідження зумовлена широким визнанням творчості німецького майстра виконавцями та публікою, унаслідок чого й масштабні композиції, й окремі номери з них стають здобутком

виконавського вибору та щирим прийняттям у найширших аудиторіях різного рівня стилевих переваг. Повсюдно визнаними є заслуги великого німецького композитора ХХ століття К. Орфа у створенні театральних вистав, в яких

маскультурна пісенність своєрідно перетинається із оперно-аріозними й одухотворено-гімнічними побудовами, що засвідчують опору музиканта на синкретизм тих типологічних утворень, з яких первісним чинником виступає ритуально-обрядовий *гімнічний* спів.

Аналіз досліджень і публікацій. Численними є роботи, присвячені творчості К. Орфа, зокрема: навчальні та довідкові видання, у яких охоплено різні сторони спадщини композитора; монографія О. Леонтьєвої, де представлено концепцію провідних творів композитора; німецькі довідники, у яких особливе місце займає усвідомлення місця композитора в період перебування при владі нацистів, дослідження в Україні (М. Тищенко, М. Калашнік), видання, підготовлені в межах Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової (дипломна Н. Гарлик-Ярмак, дисертація К. Мірзоян, книга О. Маркової [3; 4]), спрямовані на характеристику авторських стильових зрізів у поданні окремих творів і «*Carmina Burana*» також. Однак проблема специфіки типологічних індексів синкрези, що відзначають сольні чи хорові, ансамблеві номери кантат й опер К. Орфа, сумарно називані «піснями» («*Carmina Burana*», «Тріумфи Афродіти») чи «номерами» в сценах опери (див. сцени 6, 7, 9 у «Розумниці», ін.), в тих працях науковців не виділено.

Примітивістська спрямованість творчості композитора вказує на архаїчні джерела витоків виразності його здобутків, у яких прийнята класифікація, народжена цивілізаційним етапом раціонального розділення жанрово-стильових типологій, не має місця в чистоті представлення тих типологічних застав.

Метою роботи є визначити жанрові складові сольних фрагментів співу К. Орфа на матеріалі архіпопулярних номерів з кантати «*Carmina Burana*» та опери «Розумниця», призначені для озвучування сопрано, яке, відповідно до тембрально-регістрового та фактурно-діапазонного показників співу, зазначаємо в специфіці виявлення ліричного.

Виклад основного матеріалу. Історичним витоком жанрів співу виділився гімн як уславлення Високого й Досконалого, що становить відбиток сакрального початку в людині через *співочу* здатність. Остання не отримує спеціальних характеристик у довідкових виданнях, але, маючи звуково-конструктивну *інтонаційну* спільність з мовленням, відрізняється від останнього

зосередженням на інтервально-тонових відносинах, що відтворюють у співвідношенні коливань правильні числові відношення. Ця атрибутивна для людей здатність визначила вживання співу в культових акціях, а також у врочистих і гідних уваги соціуму подіях і церемоніях.

Жанровий сенс гімну викладено лаконічно: «Пісня уславлення, звичайно Бога чи героя» [6, 232]. Із цього видно, що онтологічно базисним виступає жанр пісні, який прийнято в найзначніших музичних довідниках характеризувати за структурними показниками, уникаючи змістовного подання (див. [6, 475]). Але прийнята ідіома «там, де кінчаються слова, починається пісня» втілює вираження в ній високих ідеальних якостей особистості (чи особистостей), які сягають понадбуттєвих цінностей людських стосунків. При цьому атрибутом пісні виступає мелодійна побудова за текстом, який саме через мелодійність наповнюється піднесеною значущістю, чого не досягають суто вербальним звучанням.

Пісня охоплює вкрай широкий обсяг ідей-образів, зокрема це викривально-осміювальні пісні, у яких подання відповідного тексту підсилюється-«укрупнюється» інтервально-тоновим виявленням. Тим самим гімн концентрує пісенну здатність заявити досконалість-високість, у якому етично-моральний стрижень спирається на естетику вираження, тоді як для пісні останнє становить провідну лінію, що спирається на етично-моральний позитив, але не утворює смисл цілого. Тим самим гімн і пісня співвідносяться як одиничне й множинне, що мають народжувати ступені виявлення Досконалої в піснеспіві. Звідси – жанри канту, оди, епіталами і багатьох інших.

Але в цій низці співочих форм-жанрів спеціальне місце посідає *арія* – висока пісня, пісня з риторикою, яка для свого втілення потребує досконалої співу як вокалу, який становить дещо протилежне співу, сполученого з мовленнєвими інтонаційними показниками (див. про це в статті автора [5]).

Вказані розділення на співочі жанри склалися в період виділення класичної художньо-самодостатньої музики. Музика ж ХХ сторіччя суттєвою складовою має примітивістські лінії, які черпають із первісної культури, що позначена синкретичними показниками протожанрового порядку. К. Орф свідомо дотримувався концепції примітивізму у творчості, вважаючи ті первісні навички

людей вкрай потрібними для гармонізації цивілізаційних негараздів минулого століття.

Кантату «Carmina Burana», написану за віршами XII–XIII століть у 1930-ті роки, у період між двома світовими війнами, що винищували цілі покоління воюючих націй, сучасники сприймали як дещо актуальне й важливе у світоглядному виявленні. Адже тексти XII–XIII віків нагадували про молодіжні рухи типу «дитячого» Хрестового походу, який, будучи організований за гаслами святого Віросповідання, призвів до жахливого кінця тих юних і ширих, що загорілися ідеєю бойового служіння Хресту. Відчуття пограниччя життя і смерті в карнавалістичному сміховому просторі названої Кантати вибудоване через низку пісень і гімнів, аріозних виступів співців-солістів і хорових масивів.

Серед надзвичайно помітних і гарних номерів композиції – № 17 для сопрано-соло «Stetit puella» («Стояла дівчинка»), що становить третій номер III частини композиції, відміченої назвою «Cour d'amour» («Палац кохання»). Тут зібрані пісні на тексти, присвячені захопленню красою і можливістю отримати свій «шматочок любовної радості» вплині минулості і мінливості життєвих дій. Текст пісні – про принадну красу юного створіння, червона сорочка якої світиться на сонці як виклик спокуси для дівча і тих, хто дивляться на неї.

Мелодія розкривається на тлі ритмічно оформленої педалі високорегістрового звучання струнних *divisi*, згодом флейти-соло в низькому «тьмяному» регістрі (такти 17–24, 43–50). Вертикаль того педального утворення складається з висотностей, які утворюють вихідний мотив мелодії сопрано (хід по квінтах e – h – fis з наступним «відкатом» до h), які утворюють опуклий контур «напівсфери» *surpiratio* («злітання»). Цей останній символізує чоловічий початок вселенського сферичного обсягу, даючи ніби захоплений погляд на дівочу красу. Хід по квінтах, які від давнини символізують досконалість, космічну красу, привносить «розкиданість» мелодичної лінії по регістрах, що додають у неї риси прихованої поліфонії як знаки церковності-сакральності.

Звучання цього соло на тлі педальних утворень закладає певну аналогію до староцерковних («ісонних») конструкцій, дивно «обернених» до жіночого ества, не показового в образних позиціях церковно-християнського співу. Одночасно соло сопрано (а їх у Кантаті тільки 2 – в № 17 і 21, обидва в межах III частини цілого) натякає на пасійну символіку Душі. Адже тричастинність Кантати має аналогію до трифазовості Меси, у центрі

якої Credo із картиною жертвопринесення (у варіанті дияволяди «поїдання смаженого білого лебедя» № 12 і проповіді Абата – служителя сатани № 13), яку обрамлюють молитовний відчай і Надія № 1–2, глоріозні світлі весінні картини № 3–10 і quasi-райського «очищення» № 15–23.

Текстуально номери Вступних хорів 1–2 і «глоріозних» № 3–10 спрямовані до очікування жертвопринесення, яке у відверто осміяно-жорстокій формі коїться в II частині («У таверні»), утворюють сюжетну схему пасіона як очікування жертвопринесення і його звершення. Тоді як III частина «Cour d'amour» демонструє як результат катарсису-очищення присутність повсюди любові, правда, зовсім не Христової, але з виглядом «приземленого раю» плотської насолоди. Так в контексті змісту цілого композиції, насиченої церковними асоціаціями, сопрано соло, що сповіщає про красуньку-дівчинку, яка спокусливо висвічується в червоній сорочині, набуває сакральних відтінків уособлення поривань грішних душ, що населяють той «сад насолод» III частини «Carmina Burana».

Двострофічна будова номера та співвідношення заспів-приспів віддзеркалюють його пісенну основу, тонус *оспіування* і сакральні аналогії становлять підходи до ознак гімну. Одночасно широкий діапазон, риси прихованої поліфонії наближають жанрові показники до арії. У результаті маємо певну синкрезу вказаних жанрово-типологічних ознак, що відповідають «серединності» смислу й цього номера, і твору загалом, співіснування рис сакрального та карнавалістично-сміхового дійства, можливо, навіть «ослиної меси» прокарнавалістичних дійств Середньовіччя.

Дзвінний характер подання сопрано в № 17 з ефектом «пом'якшеного» лігою стакато на квінтових ходах, зі звучанням нижніх нот у другій октаві із зупинками на перехідних тонах як тих, що виражально «зависають між небом і землею» (див. дисертацію А. Кулієвої [2]), – усе це прекрасно укладається в можливості саме *ліричного* сопрано. А юний вік образу, поданого в тексті, відповідного до «стрижкових напівдитячих» зворотів-мотивів, нагадує амплуа ліричного сопрано героїнь французької ліричної опери, як-то узагальнено в роботі Ван Мінцзе [1].

Сопрано в № 21 має іншу виразну забарвленість, вказуючи на образ «кроку до зрілості» в любовних відносинах, що до амплуа ліричного сопрано не має стосунку.

Як відмічено вище, серед найбільш популярних у публіці творів К. Орфа виділяється «Розумниця», написана за сюжетом зі збірки братів Я. і В. Грімм

за власним текстом композитора. Тихою кульмінацією всієї композиції виступає в опері сцена 9 – одна з двох найбільш музично насичених (№ 3, 9), у якій здійснюється «добре чаклунство» Розумниці, яка здатна стала зупинити дурне свавілля свого все-таки коханого чоловіка-Короля.

Солю Розумниці розгорнуте в монологічному звучанні, яке відкривається речитативом-псалмодією (цифра 150), за яким іде наспів типу колискової (на педалі органв!), а після того (від цифри 156) – «заклинання сну», чудодійного й такого, що гармонізує стосунки між цими персонажами й тонус взаємовідносин невірноваженого Короля з оточенням.

Відмічений вище речитатив-псалмодія вибудовується за опірними висотностями від  $d^1$ , через  $f^1$ ,  $a^1$ ,  $c^2$  до  $d^2$ , складаючи «матрицю» опірностей у двох наступних фазах монологу. Однак уже перша фраза «колискової» є такою за суттю подій, але алегоричний зміст тексту «відсуває» той жанровий зріз. А в мелодичних мотивних побудовах проступає досить помітно «ламаний» хід, що наближений до контуру Хреста, який стає першоплановою лінією в тактах на цифрі 151 (опірності  $f^2$ ,  $d^2$ ,  $e^2$ ,  $c^2$ ), що поданий кантиленно та в паралельних секстах (інтервал «Досконалої», за інтервальним обсягом Досконалої теми гімноспівів *ut-ge-mi-fa-sol-la*).

Нагадаємо, що цей мелодичний показник не є безпосередньо християнсько-церковним знаком (Орф узагалі тяжів до атеїзму), символіка його сягає глибоких дохристиянських часів, зазначаючи «перетин світів», вертикалі «світового дерева» й горизонталі земного буття.

Хресний контур стає більш підкресленим в наступному десятитактовому фрагменті на цифрі 152, що підкреслений хроматичною «жорсткістю» ходу  $f^2-e^2-es^2-d^2$  (зазначає «болісний» зворот вираження за типом *passus duriscuelus* староцерковної музики). А після цифри 153 мелодія набуває ще більш підкресленої наближеності до контуру Хреста – і відзначається прихованою поліфонією дворегістрового співу, набуваючи ознак зв'язку із церковними індексами. Завершується «колискова» проходженнями послідовностей *catabasis* (від цифри 154) з ознаками фригійського тетраорду ( $g^2-f^2-es^2-d^2$ ), а згодом гексахорду ( $g^2-f^2-es^2-d^2-c^2-b^1$ ), зазначаючи щирі Спокуту як рушійну ідею «чаклунства» Розумниці. Не забуваємо, що весь цей «колисковий» фрагмент поданий на педалі органа, що надає *quasi*-церковну обстановку дії.

Наступний розділ – саме «тиха кульмінація» і сцени, і твору загалом: наявним є торжество благого втручання Розумниці в плутанину забаганок і шахрайства її оточення –

від Короля до Бродяг. Починається цей розділ (від цифри 156) акапельно, пізніше додаються делікатні педалі струнних, переважно, у високому регістрі. Початковий мотив – чітко йде за контуром Хреста. Переходи з регістра в регістр «стрибками» (на терцдециму!) вводять аналогії до прихованої поліфонії старогімнічного співу, а на завершення – відверте псалмодування (перед цифрами 157, 158).

Центральний розділ другої фази монологу (після цифри 158) являє собою псалмуючі фігури з октавним розбігом  $d^1-d^2$ . Далі йде скорочена реприза обох розділів другої фази монологу (від цифри 161), причому на завершення всього номера з'являється «натяк» на фригійський ладовий зворот, показовий для завершення першої фази монологу. Кінцевою «точкою» мелодії монологу є  $g$  малої октави, що становить надто низький звук і для «досконалого сопрано» XVIII–XIX сторіч. Але, на відміну від техніки «повних сопрано» доросінівської і росінівської епох, цей низький звук і підхід до нього показаний на *ppp*, тобто вокального «силового» наповнення не потребує, здатний бути озвученим «говірком».

Опис вказаного монологу відповідає передусім аріозним оперним побудовам – за розмахом конструкції речитативно-псалмодійного вступу як такого, що передує аріозноподібній основній структурі з двох фаз-частин строфічної побудови, за діапазоном співу  $g^2-g$ , за численними побудовами з прихованою поліфонією, що йде від практики церковного гімноспіву рівня каллофонії (згодом слова перекладеного як *bel canto* чи *beau chant*). Одночасно в цьому сумарно монолозі є пісенність, хоч би в аналогії до колискової в першій фазі і зі збереженням «інерції колісання» – у другій. З пісенністю споріднює скупість розспівів, переважання взаємовідносин з текстом за принципом склад-звук.

Але також маємо й гімнічні ознаки: за змістом то оспівування сили «благого чаклунства», демонстративні ладові переходи вносять ознаки зв'язку з акламаційним співом (див. зіставлення однойменних акордів  $g$  і  $G$  в тактах навкруги від цифри 160), хоча все це показано в «напівтонах», «прикрито» пісенно-аріозним «флером».

Що ж до типу сопрано, яке представлено в проаналізованій сцені в обсязі двох октав (а з урахуванням співу в завершальній сцені 12 – в обсязі децими через октаву), то це охоплює межі «повного» сопрано, але, як показано вище, без демонстрації «сильних нижніх нот», які засвідчували силу характеру, «майже чоловічу» здатність вирішувати й діяти для героїнь барокових-класичних і романтичних опер. Оперне втілення «сили характеру» минає героїню

«Розумниці» Орфа; ноти, записані в малій і першій октаві, потрібно озвучувати принципово «приглушено», тоді як у високому регістрі дзвінке звукове подання органічне для цієї ролі.

Устами своєї героїні К. Орф вказує на закінченні опери, наголошує, що любов і розум не сумісні, увесь пафос подання Розумниці в цій комічній опері сконцентрований на уникненні сприйняття її розуму як несумісного з буттєвою хитрістю. Її дії – від доброти й почуття справедливості. А це вже споріднює її з амплуа «інженю», молоденької дівчини-дівчинки, яке так вплинуло на формування змістовності тембру ліричного сопрано в ліричній опері. Тож превалюють ознаки аріозності-монологічності й наближення до пісенності і при цьому помітна аналогія з гімнічністю, подані в певній синкретичній нерозділеності, настроєні на презентацію образу доброзичливої, по-дитячому щирої «заступниці за справедливість», а в музичному вираженні – тої, що розкриває свою душевну суть через аріозноподібний спів із суттєвою опорою на церковну символіку та обрядово-ритуальні співи. Сказане дає змогу долучити того персонажа до класифікації як ліричного сопрано із відповідними акцентуаціями ігрового принципу співу у високому регістрі.

Наукова новизна роботи визначається оригінальністю ракурсу вивчення жанрового зрізу творів К. Орфа, а також виявленням тембру-амплуа ліричного сопрано в аналізованих вокальних утвореннях.

Висновки. Виділені в аналіз вокальні фрагменти з кантати й опери К. Орфа демонструють гімнічну й аріозну основу пісенності, представлені, згідно із назвою, у «*Carmina Burana*» («Беуронські пісні»), тоді як номер з партії Розумниці з однойменної опери виходить з аріозного базису, але містить ознаки й пісні (колискової), і заклинання з гімнічними виходами. Наявність прихованої поліфонії в мелодиці підкреслює аріозне тло вираження, у якому характер ніжності й сумирності відповідає можливостям тембру-амплуа ліричного сопрано.

### Література

1. Ван Мінцзе. Лірична семантика жіночих образів в оперній творчості (Г. Доніцетті, Ш. Гуно, М. Римський-Корсаков, Дж. Пуччіні): дис... канд

мист.: 17.00.03 / Одеська національна музична академія ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2020. 179 с.

2. Кулієва А. Вокальні національні традиції та проблема перехідних тонів : автореф. дис. ... канд. мистецтв.: 17.00.03 / НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2001. 19 с.

3. Маркова Е. Интонационность музыкального искусства. Київ : Музична Україна, 1990. 182 с.

4. Мирзоян Е. Искусство хорового и сольного вокала: единство генезиса и эволюционное взаимодействие в творчестве выдающихся композиторов и певцов : дис. ... канд. исск.: 17.00.03 / ОНМА ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2017. 174 с.

5. Сун Жуйшань. Духовний виток аріозних і пісенних форм в Європі і в Китаї. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтва*. 2020. № 2. С. 253–259.

6. Harvard concise dictionary of music. Complidit by Don Michael Randel. The Belknapmpress of Harvard University Press. Cambridge, Massachusetts, London, England, 1978. 577 p.

### References

1. Van, Ming Cze. (2020). The lyrical semantics of feminine image in operatic creative activity of G. Donicetti, C. Gounod, N. Rimskiy-Korsakov, J. Puccini. Thesis for a Candidate of Science Degree in Art Studies (PhD): 17.00.03. National Music Academy named after A. V. Nezhdanova, Odessa [in Ukraine].

2. Kulijeva, A. (2001). Vocal national traditions and the problem of transitional tones. Autoref. candid. diss.: 17.00.03, P. I. Tchaikovsky National Musical Academy of Ukrainian. Kyiv [in Ukrainian].

3. Markova, E. (1990). Intonation type of music art. Kyiv: Muzychna Ukrajinna [in Russian].

4. Mirzoyan, E. (2017). The art of choral and solo of vocal: unity of the genesis and evolutionistic interaction in creative activity of prominent composers and singers. Dissertation for the degree of PhD of Arts 17.00.03. Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music, Odessa [in Russian].

5. Song, Rui Shan. (2020). He spiritual origin of aria and song forms in Europe and in China. *Bulletin of the National Academy of Management Personnel of Culture and Art*, 23, 253–259 [in Ukrainian].

6. Harvard concise dictionary of music. (1978). Complidit by Don Michael Randel. The Belknapmpress of Harvard University Press. Cambridge, Massachusetts, London, England [in English].

*Стаття надійшла до редакції 07.10.2022  
Отримано після доопрацювання 09.11.2022  
Прийнято до друку 18.11.2022*