

ВІДТВОРЕННЯ ВИРАЗОВИХ ПРИЙОМІВ МАНДОЛІННОГО ІНСТРУМЕНТАЛІЗМУ В ТВОРАХ А.ВІВАЛЬДІ ТА В.А.МОЦАРТА

Метою цього дослідження є висвітлення композиційних і виконавсько-виразних особливостей творів А.Вівальді й В.Моцарта як тих, що живлять впливову неокласичну лінію музики ХХ сторіччя, а також модерн-авангард вказаного Новітнього часу в особах моцартіанців А. Шенберга і А.Веберна як представників Нововіденської школи й Нової музики минулого сторіччя й сучасності. **Методологічною** основою роботи є інтонаційний підхід школи Б.Асаф'єва в Україні із властивим йому лінгвістико-культурологічним аспектом трактування музикознавчого методу, з опорою на аналітико-структурний принцип і опорою на порівняльні стилістичні характеристики, герменевтично-інтерпретаційний ракурс музичної семіотики й подальших розробок того в працях І.Ляшенка, О.Сокола, О. Маркової, І.Зінків, у працях автора цього дослідження та ін. **Наукова новизна** роботи полягає в тому, що вперше в українському музикознавстві здійснено музикознавчий аналіз творів для мандоліни А.Вівальді й Моцарта – в контексті розуміння спорідненості цього інструмента й шляхетської домри українського творчого вжитку. **Висновки.** В проаналізованому Концерті для мандоліни А. Вівальді виділяється уникнення ракурс мелодики оперного типу чи речитативно-драматичного характеру, що нерідко трапляється в його скрипкових Концертах. Мандолінний тематизм більше тяжіє до узагальненості (і навіть до архетиповості) риторичних складових тем. Камерний колорит звучання мандоліни у творах В.Моцарта зближує його з камерно-салонним типом музикування ренесансної доби. Моцартівський досвід використання мандоліни намічає шлях еволюції цього інструмента й домри, як його українського аналога, у ХХ ст. й сучасності. Останнє виразилося в характерній образній тенденції творчості: поєднання ліричної індивідуалізації та колористики звукообразності.

Ключові слова: виразні прийоми мандолінної гри; інструменталізм домри і мандоліни; стиль мандолінної виразності звучання в музиці бароко; стиль мандолінного звучання у віденських класиків; музичний стиль.

Олійник Олександр Леонідович, заслуженный артист Украины, кандидат искусствоведения, и.о. ректора Одесской национальной музыкальной академии имени А.В.Неждановой

Запечатление выразительных приемов мандолинного инструментализма в произведениях А.Вивальди и В.Моцарта

Целью данного исследования является освещение композиционных и исполнительски-выразительных особенностей произведений А.Вивальди и В.Моцарта как тех, которые питают влиятельную неоклассическую линию музыки ХХ века, также модерн-авангард указанного объема Новейшего времени в лице моцартианцев А.Шенберга и А.Веберна как представителей Нововенской школы и Новой музыки минувшего века и современности. **Методологической** основой работы является интонационный подход школы Б.Асаф'єва в Украине с присущим ему лингвистико-культурологическим аспектом трактовки музыкально-ведческого метода, с опорой на аналитико-структурный принцип и опорой на сравнительные стилистические характеристики, герменевтично-интерпретационный ракурс музыкальной семиотики и дальнейших разработок его в трудах И.Ляшенко, А.Сокола, Е. Марковой, И.Зинкив, в работах автора данного исследования и др. **Научная новизна** работы проявляется в том, что впервые в украинском музыковедении осуществлен музыковедческий анализ произведений для мандоліны А.Вивальди и Моцарта – в контексте понимания родственности этого инструмента и аристократической домры украинского творческого обихода. **Выводы.** В проанализированном Концерте для мандоліны А. Вивальди выделяется избегание в тематизме мандоліны мелодики оперного типа или речитативно-драматичного характера, что нередко встречается в его скрипичных Концертах. Мандолінный тематизм более тяготеет к обобщенности (и даже к архетипичности) риторических слагаемых тем. Камерный колорит звучания мандоліны в произведениях В.Моцарта сближает его с камерно-салонным типом музицирования ренесансной поры. Моцартовский опыт использования мандоліны намечает путь эволюции этого инструмента и домры, как его украинского аналога, в ХХ ст. и в современности. Последнее выразилось в характерной образной тенденции: объединение лирической индивидуализации и колористики звукообразности.

Ключевые слова: выразительные приемы мандолинной игры; инструментализм домры и мандоліны; стиль мандолинной выразительности звучания в музыке барокко; стиль мандолинного звучания у венских классиков; музыкальный стиль.

Oliynyk Alexander, Well-earned actor of the Ukraine, Candidate in Art Studies, PP rector of the Odessa national music academy name A. V. Nezhdanova

Clearing of the expressive acceptance mandoline to instrumental type in works of A.Vivaldi and W.Mozart

The Purpose given studies is an illumination composition and performance-expressive particularities of the works of A.Vivaldi and W.Mozart as that, which supply the influential neoclassical line musics XX century, also style of modern-vanguard of the specified volume of the most Latest time on behalf of followers A.Schänberg and A.Webern as representatives New Wien schools and New music of the past age and contemporaneity. **Methodology** of the work is intonation approach of the school B.Asafiev in Ukraine with inherent him linguistics- culturology aspect of the interpretation musicology method, with handhold on analyst-structured principle and handhold on comparative stylistic features, hermeneutics-interpretation of the foreshortening of the music semiotics " intonation dictionary of the epoch" on Asafiev and further developments in work A.Sokol, E. Markova and others. **Scientific novelty** of the work reveals itself in that for the first time in Ukrainian musicology is realized musicology analysis of the works for mandolin A.Vivaldi and Mozart - in context of the understanding ties of blood this instrument and aristocratic domra to ukrainian creative everyday life. **The Findings.** In analyzed Concerto for mandolin A. Vivaldi stands out absence in тематизме mandolins of the melodies of the operatic type or of the recitative-dramatic character that quite often meets in his Violin Concertos. Mandoline themes more gravitate to generalization (and even to archetypes) rhetorical composed that. The chamber coloring of sounding mandolin in works W.Mozart approaches him with the chamber-salon type of musical play of renaissance times. Mozart experience of the use the mandolin marks the way to evolutions of this instrument and domra, as his Ukrainian analog, in XX ct. and in contemporaneity. The last was expressed in typical figurative trend: association to lyrical personalization and coloring type in phone picture.

Key words: expressive acceptance mandolin plays; instrumental art of domra and mandolins; style of mandolin expressiveness in sounding to music baroque; style mandolin sounding beside Viennese classicist; music style.

Актуальність теми дослідження визначається спорідненістю виразних можливостей італійської мандоліни й української домри, які в час Новітньої історії ХХ-ХХІ ст. впевнено входять в концертно-симфонічний творчий обіг. Відтоді досвід концертизації-симфонізації мандоліни, здійснений у Західній Європі в епоху бароко й класицизму, пролонгований у минулому столітті в симфонічно-театральну сферу у творах А. Веберна, І. Стравінського, утворює важливу складову творчого досвіду сьогодення у виконавському плані і як базис творчих здобутків українських митців.

Відповідні теоретичні накопичення, описи творчих акцій містяться в публікаціях різного рівня, зокрема в працях А. Фамінцина, М. Імханицького, Т. Ненашевої, В. Платонова, Т. Федоткіної та ін. Становить неабиякий інтерес робота Т. Вольської [4], яка порівнює шляхи історично й культурно споріднених інструментів мандоліни й домри. Але в українському музикознавчому обігу покищо відсутні наукові розробки стосовно мандолінного концертного й оперного буття, в якому зосереджені цінні виразні показники, затребувані сьогоденним інструментальним, зокрема й домровим, вжитком.

Метою цього дослідження є висвітлення композиційних і виконавсько-виразних особливостей творів А. Вівальді і В. Моцарта як тих, що живлять впливову неокласичну лінію музики ХХ сторіччя, стимулюючи також модерн-авангард вказаного Новітнього часу в особах моцартіанців А. Шенберга й А. Веберна як представників Нововіденьської школи й Нової музики минулого сторіччя й сучасності. Методологічною основою роботи є інтонаційний підхід школи Б. Асаф'єва [2] в Україні із властивим йому лінгвістико-культурологічним аспектом трактування музикознавчого методу, з опорою на аналітико-структурний принцип й опорою на порівняльні стилістичні характеристики, герменевтично-інтерпретаційний ракурс музичної семіотики й подальших розробок того в працях І. Ляшенка, О. Сокола [14], О. Маркової [9], І. Зінків [6], в працях автора цього дослідження [13] та ін.

Основний текст. Мандоліна й домра, музичні атрибути Італії й України, європейського Сходу у цілому, належать до єдиної групи струнно-щипкових інструментів, а також подібні й умовами суспільного побутування: в певному сенсі й мандоліну, й домру можна трактувати як салонний інструмент. Історично їхня суттєва функція в суспільному бутті починається з доби Ренесансу, оскільки вони прикрашали, звуково гармонізували простір «палаццо» чи «терему», які, окрім свого суто побутового призначення, мали свідчити як про статус роду, до якого належала особа, що грала на цьому інструменті, так і про культурну позицію актуального власника. Тому тембральна палітра цих інструментів – не надто гучних, з делікатним, тремтливим звучанням – була відповідною тій атмосфері «вченого дозвілля» [3, 37-48], яка творила художньо-звукові ідеали доби Ренесансу.

А ці останні сконцентровувалися на прецезійному динамічному нюансуванні, на вишуканості виконавства, чим, поміж іншими характеристикам, відрізняється естетика співу в мадригалі і в ранній опері, зобов'язаній художньо-образному світу мадригалів в їх «пограниччі» (характерне ренесансне «двоємир'я») - в шануванні Віри й Культури [3] церковної строгої *замилуваності* й життєво-побутового *естетизму*. Естетика приглушеного звуку з тонкими диференційованими нюансами й витонченістю виразу *ошляхетнених* емоцій була притаманна такому інструментальному виконавству. Та історична хода концертно-оперної індивідуалізації тембрів захоплює в Західній Європі мандоліну, яка стає концертувальним інструментом, а також «вбирається» вишуканим «побутовим життєписом» оперної вистави і театралізованого салонного мистецтва.

У західноєвропейському вжитку «золотий вік» мандоліни припадає на ХVІІІ ст., коли для цього інструмента писали такі майстри, як Антоніо Вівальді (концерт для мандоліни й оркестру, концерти для двох мандолін і оркестру), згодом – віденські класики В. Моцарт і Л. Бетховен (2 сонатини, Адажіо й Анданте з варіаціями для мандоліни й фортепіано [8, 32]). Домра залишалася часткою шляхетського побуту в Україні, як це констатував уродженець Луганщини В. Даль: «Домра відома в багатьох слов'янських племен. В Малолоросії є превілеєю дворянського роду...» [5, 465]. Концертизація домри складає ознаку ХХ сторіччя й сучасності, що засвідчує цінність засвоєння творчого досвіду концертизації-симфонізації мандоліни в ХVІІІ ст.

Виділяється для аналізу Концерт для мандоліни, струнних і basso continuo C-dur Антоніо Вівальді (RV 435), який після тривалого часу забуття знов увійшов до репертуару сучасних виконавців, особливо тих, які спеціалізуються у давній музиці та в автентичній манері виконання зразків барокового стилю.

Як і інші Концерти А. Вівальді, вказаний твір для мандоліни з камерним оркестром складається з трьох частин, з типовим темповим контрастом частин, притаманним практично всім інструментальним циклам: Allegro – Largo – Allegro (C-dur – c-moll – C-dur). В основі тематизму всіх частин лежать типові для барокової музично-виразової системи загалом та стилю Вівальді зокрема афектовані, експресивно насичені звороти, котрі нерідко базуються на поширених риторичних фігурах. Серед них найчастіше застосовуються фігури, що вказують на напрям і спосіб руху – *circulatio*, *anabasis*, *catabasis*, що зрозуміло, зважаючи на природу барокового концертування. Але й експресивні фігури – *passus duriusculus*, *saltus duriusculus*, *exclamatio*, *interrogatio* - активно впроваджуються в інструментальний тематизм концерту, і в цьому сенсі Вівальді не лише чутливо переосмислює елементи «музичного словника епохи», але й значно випереджує свій час.

Рондальна будова першої та третьої частин насичена *моторикою безупинного розгортання*, в партії соліста привертають увагу численні репетиційні утворення та улюблені композитором (і гостро критиковані його сучасниками) тривалі секвенції. Оригінальність трактування інструмента полягає і в тому, що тремоло як один із основних способів виконання з'являється вкрай рідко, натомість базовою формулою постає мелодизована фігурація на акордових звуках та гамоподібні рухи. Співвідношення оркестру й соло побудоване на ефекті «еха», причому переключки *solī – tutti* включають в себе як точне, так і варіантно змінене повторення фраз, тобто саме «відлуння» набуває динамічного, змінного характеру. Так само винахідливо використані ефекти наростання – спадання, що природно виконуються сучасними музикантами із застосуванням динамічних нюансів *crescendo-diminuendo*, хоча в бароковій добі ці позначки ще не вводились композиторами в нотний текст, оскільки за традицією того часу кожен виконавець сам імпровізував зміни динамічної палітри. Другий епізод рондо, викладений в мінорному ладі, відтіняє загальний піднесений емоційний тонус частини, надає йому ліричної замріяності, але не порушує радісного просвітленого настрою.

II частина Концерту – *Largo c-moll* – побудована на остинатній ритмічній пунктирній фігурі, яка в повільному темпі набуває зосередженого, а навіть траурного характеру (виникають аналогії з бахівським пасіонним «ритмом буття»). Варіантні проведення початкової теми становлять основний принцип розвитку цієї частини Концерту. Сама ж тема цікава зіставленням щільної акордової оркестрової тканини, на тлі якої особливо гостро сприймається вишукана мелодія соло на мандоліні. Співвіднесення *solī – tutti* тут суттєво відрізняється від першої частини й має метою показати типовий для барокової естетики контраст не тільки художніх образів як таких, але й способу їх розташування в часі й просторі.

III частина, фінал Концерту, знову поринає в радісний тонус уславлення, але з підкресленим тріольним групуванням мелодичної лінії провідних тем. В них переважає танцювальна пластичність, природна для фіналів інструментальних форм, похідних від ранньобарокової сонати, яка, з одного боку, подає позитивне завершення усього процесу розвитку, з іншого ж – перекидає арку до першої частини активністю руху й репрезентацією різних варіантів тем (єдине в різноманітному) [12, 193-194].

Щодо сучасного інтерпретаційного дискурсу, то маємо численні записи виконання цього Концерту, зокрема італійськими, російськими та словацькими музикантами. Вельми цікаву виконавську концепцію пропонує італійський колектив – оркестр *Musici di San Marco* із солістом Альберто Ліцціо (2011), що трактує цикл в надзвичайно стисненому хронотопі, підкреслюючи енергетику безупинного руху (загальний обсяг виконання – 8 хвилин). Натомість версія Концерту з заміною мандоліни на гітару, здійснена Йозефом Шапкою та Словацьким камерним оркестром (2015), триває майже 13 хвилин. Така різниця в тривалості циклу зумовлена іншими смисловими акцентами, які розставляють виконавці, основну увагу приділяючи вслуховуванню в розмаїття зміни вихідних тем, прослуховуючи всі паузи та фермати.

Особливе місце серед виконань Концерту Вівальді посідає інтерпретація італійця Фабіо Бьонре («*Europe Galante*», 2011, ≈ 10 хвилин), у якого гармонійно врівноважені мелодична природа партії соліста, особливо яскраво експонована в II ч., та танцювальний граціозний характер фіналу з вишуканими ферматами. Відвертою симфонізацією-діалогізацією трактування виділяється версія Ленінградського камерного оркестру з солістом Емілем Шейнманом.

Підсумком аналізу інтерпретацій мандолінного Концерту А.Вівальді стало усвідомлення принципово іншого підходу композитора до мелодичної природи тематизму, призначеного для мандоліни, у порівнянні зі скрипковими партіями концертів того ж автора (останні відзначені патетичними «промовами» мелодичних зворотів, що походять від характерних мовленнєвих «кодів»). Крім того, специфіка співвідношення соліст – оркестр зсунуті на користь облітності: у мандолінному Концерті соліст не так експонує свою віртуозну перевагу над оркестровим супроводом, як вступає з ним у рівноправний і *компенсативний* діалог. Мандолінний Концерт А.Вівальді виділяється особливого роду диференційованою палітрою динамічних відтінків (тяжючи більш до тихої гучності), виразових прийомів відповідно до камерних умов музикування у формах «ученого дозвілля».

У творах віденських класиків теж можемо знайти звернення до особливого тембру мандоліни. Вона й тут спрямована передусім на відтворення атмосфери камерно-побутового музикування, успадкованого від попередніх епох (головно від Ренесансу й бароко) у мистецтві. Звертаючи увагу на використання мандоліни в творчості В.А.Моцарта та його сучасників, Г.Аберт пише: «...він сам (В.А.Моцарт - О.О.) вже писав пісні для мандоліни; в опері вона добре була знайома йому через Паізіелло та Гретрі» [1, 84].

У відомих і доведених за авторством (тобто вміщених у покажчик Кьохеля) творах В.А. Моцарта мандоліна фігурує *тричі*: у його піснях «Прийди, мила цитра», «Задовolenня» і в канцонеті-серенаді Дон Жуана в однойменній опері. Г. Аберт схильний пов'язувати тембр мандоліни з тим, що «... це саме популярні пісні, призначені для використання в розважальних цілях» [1, 324].

Але той же Г. Аберт констатує, що «... в цих двох зовні вкрай скромних піснях (як у будові й повній волі від умовності, так і в неповторному вигляді кожної з них) *виявляє себе майстер* (курсив О.О.)» [1, 324]. І далі музикознавець уточнює, що перша з названих пісень «...належить до тієї ж сфери щирої радості сприйняття природи, що й знаменита «*Mailed*» («Травнева пісня»; KV 596), тоді як

«Zufriedenheit» уже містить ті звабні чуттєві риси, які пізніше будуть властиві серенаді з мандоліною в «Дон Жуані» [1].

Але мандоліна в В. Моцарта – не тільки «побутова деталь», використана для створення достовірності місця й часу подій; у характеристиці Дон Жуана: зазначений номер («Серенада») посідає досить важливе місце, демонструючи лицарський подвиг любові через надзвичайно цікавого й символічного для оточення В. Моцарта персонажа. У роботі Ю. Кантарович-Хаїт [7] справедливо зазначена актуальність для В. А. Моцарта значення *історичної особи* Дон Жуана, якому поставлений пам'ятник в Регенсбурзі за військовий подвиг. Варто зауважити, що пам'ятник поставлено в місті, пов'язаному спільністю релігійно-культурних традицій з батьківщиною великого композитора, містом Зальцбургом.

Історичний Дон Жуан, незаконнонароджений, але визнаний батьком, королем Іспанії, німецько-австрійського походження по матері, мав неабиякий дар полководця, а його найбільший військовий подвиг - це протистояння мусульманському флоту в іспанських портах. Ця, тепер уже остаточно забута героїчна сторінка життєпису Дон Жуана могла бути відомою геніальному композиторові, зважаючи на те, що неодноразово, в багатьох сольних номерах та сценах опери експонується його *лицарський* образ [11, 14 – 21].

У Серенаді Дон Жуана наявність мандоліни в акомпанементі любовній пісні-гімну відповідає побутово-історичним реаліям, оскільки в аристократичних колах цей інструмент цілком природно використовувався для супроводу любовних освідчень.

Г. Аберт, підкреслюючи природність узагальнених В.Моцартом рис серенади в її побутовій вірогідності, одночасно підкреслює зв'язок цього номера з Терцетом (Дон Жуан, Лепорелло, Ельвіра) № 16 [1, 85] як оригінальність виразової системи цього номера: «Пісню такої п'яної чуттєвої виразності взагалі міг співати тільки він. Подібність звучання з терцетом свідчить, однак, лише про те, що Дон Жуан ще занурений у ту ж саму сферу почуттів» [1, 86].

Моцартівська символічна багатозначність виявляється тут не лише в музичному мовленні, а й в особливому смисловому навантаженні певних тембрових характеристик як виразових деталей, що їх В. Медушевський розглядає як вторинні за специфікою в музичному мистецтві [10, 5-11]. Цей підхід визначив, як бачимо, вельми вишукане використання інструментарію типу мандоліни в його *великих операх*. Нагадаємо принагідно, що у зв'язку з вищенаведеною цитатою Г. Аберта мандоліна нерідко впроваджувалася в опери-buffa, зокрема, й у твори Паїзіелло й Гретрі.

Моцартівські ремінісценції в творчості композиторів наступних епох зустрічаються вельми часто й набувають різних змістово-асоціативних конотацій, зокрема до них звертались Ф. Шопен, П. Чайковський, М. Рeger. На початку ХХ ст. сприйнятливість моцартівської традиції – опосередковано, виражену насамперед камерністю й витонченістю музичного висловлювання, прецизійністю кожної виразової деталі – демонструє, з одного боку, імпресіоністичний звукопис К. Дебюссі, з іншого, у дещо відмінний спосіб, спадщина нововіденців А. Шенберга і А. Веберна. Зрештою, вони вдавались і до цитування тем В. Моцарта, й до переймання його характерних виразових прийомів. Це спостереження стосується, окрім інших сфер, також і трактування тембрів струнно-щипкових інструментів, зокрема мандоліни.

Автор дослідження про моцартіанство в клавірно-фортепіанній сфері Цао Шифунь справедливо відзначав: «Моцартіанство в творчості Дебюссі не зафіксоване якимись тематичними запозиченнями, однак воно витікає з усієї сукупності трактування піанізму в цього композитора, що полемічно загострював свою опозицію оркестральності бетховенської та постбетховенської музики» [15, 139].

Вищезитований автор досліджень моцартіанства у ХІХ і ХХ ст. особливо виділяв значущість і роль спадкоємності щодо стилю В.А. Моцарта в А.Веберна: «Моцартіанство опромінює фортепіанні мініатюри А. Веберна, вишуканий пуантилізм котрого доводить до абсолюту ту «перлисту» відточеність кожного окремого звука, що характеризує «діамантовий» клавірний ідеал (тогочасної – О.О.) фортепіанної техніки, який являє собою своєрідну заповідь клавесинізму для фортепіано моцартівського виконавства» [15, 146].

Дозволимо собі потрактувати представлений історичний дискурс – від бароко, попри класицизм до художньо-стильових напрямків ХХ ст. – як лінію, що започатковується в Ренесансі. Як неодноразово підкреслювалося вище, саме *неоренесансні* тенденції в мистецтві кінця ХІХ-ХХ ст. відкрили шлях лютневим інструментам в академічну сферу, де вони становили особливий прошарок камерно-рефлексивного музикування в художній практиці ХVІІІ-ХІХ ст., загалом більше схильній до відкритого, яскравого, експресивного висловлювання. У добу культу віртуозності й естетичних ідеалів повного, об'ємного звучання, коли на перший план художнього буття вийшли стилі *монументального мистецтва бароко та класицизму*, скромна камерність лютневих звучань стала асоціюватися з малими формами, що стали відтак вираженням художньої «незначності», скромності переживання. Бідермайер і романтизм розкріпачили мініатюру як принцип, але реально висунули концепцію «новелістичності циклу мініатюр», сукупна тривалість звучання яких не поступалася (а то й перевершувала) обсяг великих форм.

Як уже відзначалося вище, твори авторів ХХ ст. були аж ніяк не першим випадком упродовження в культуру постренесансної Європи класичного інструментарію минулих епох, а відтак по-

вернення традиції виконання на струнних щипкових. Але модернова доба стимулювала появу нових художніх відкриттів у тембральній площині цієї інструментальної групи. В цьому колі слід особливу увагу звернути на творчість композитора, який у ХХ сторіччі одним із перших звернув увагу на оригінальність і виразну сутність тембру мандоліни, що стало прикметним для епохи радикального художньо-естетичного зламу. Йдеться про одного з представників нововіденської школи А. Веберна, який сконцентрував у своїх опусах чи не всі найважливіші інновації композиторської техніки ХХ ст.

Наукова новизна роботи проявляється в тому, що вперше в українському музикознавстві здійснено музикознавчий аналіз творів для мандоліни А.Вівальді й В.Моцарта – в контексті розуміння спорідненості цього інструменту і шляхетної домри українського творчого вжитку.

Висновки. Мандоліна, яку розмаїто, з урахуванням її багатих образно-емоційних та виразових можливостей використовували композитори минулого й сучасності – від А. Вівальді до М. Скорика – за своєю природою виявляє близькість до домри, особливо щодо риторично-мовленнєвої виразовості притаманним обом інструментам прийомів. В проаналізованому Концерті для мандоліни А. Вівальді звертає на себе увагу те, що представник італійського бароко в тематизмі мандоліни уникає мелодики оперного типу чи речитативно-драматичного характеру, що нерідко трапляється в його скрипкових концертах. Мандолінний тематизм більше тяжіє до узагальненості (і навіть до архетиповості) риторичних елементів. Камерний колорит звучання мандоліни у творах В. Моцарта також зближує звуковий образ цього інструментарію з камерно-салонним типом музикування ренесансної доби.

Подібний багатогранний «образ інструмента» демонструє музика композиторів ХХ сторіччя А.Веберна, І. Стравінського, М. Скорика, В. Власова, які знаходять різні історичні прототипи для використання особливої природи звучання мандоліни у своїх художніх концепціях. Моцартівський досвід використання мандоліни в піснях та в сцені з опери «Дон Жуан» як інструмента, що дивовижно проникливо кореспондує з виразом інтимних почуттів, а водночас кількома штрихами окреслює звукове тло дії, в певному сенсі передбачає майбутній шлях еволюції як цього інструмента, так і його українського аналога у ХХ ст. й сучасності – домри, що виразилось у такій характерній тенденції творчості для згаданих інструментів, як поєднання ліричної рефлексії та колористично-звукообразжальних елементів.

Література

1. Аберт Г. В. А. Моцарт. Часть вторая, книга вторая [пер.с нем., коммент. К.К. Саквы]. М.: Музыка, 1985. 568 с.
2. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Кн. 1, 2. Москва-Ленинград: Музыка, 1971. 379 с.
3. Баткин Л. Итальянские гуманисты: стиль жизни и стиль мышления. Москва: Наука, 1978. 199 с.
4. Вольская Т. Мир щипковых инструментов, домра и мандолина: о месте народных инструментов в современном мире. Народник. 2006. № 11. С. 14–16.
5. Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4-х томах. Т. 1. Москва: Русский язык, 1979. 699 с.
6. Зінків І. Бандура як історичний феномен: монографія. Київ: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2013. 448 с.: іл.
7. Кантарович Ю. Символика клавіру у виконанні камерно-вокальних творів В. Моцарта: автореф. дис. ... канд. мист.: спец. 17.00.03 - музичне мистецтво. Одеська нац. муз. академія ім. А.В. Нежданової. Одеса, 2007. 156 с.
8. Мандолина [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <https://ru.wikipedia.org/wiki/Мандолина>. – Название с экрана
9. Маркова Е. Интонационная концепция истории музыки: доктор.дисс. Спец.17.00.03 – муз. искусство. Нац. музыкальная академия им. П.И. Чайковского. Киев, 1991. 263 с.
10. Медушевский В. Онтологические основы интерпретации музыки. Интерпретация музыкального произведения в контексте культуры: сб. статей. Москва, 1984. Вып.129. С. 5–11.
11. Миф о Дон Жуане. Сост. В. Багно. С. Петербург, Terra Fantastica, Corvus, 2000. 623 с.
12. Музыкальная энциклопедия: в 6-ти томах. Гл. ред. Ю. Келдыш. Т.5 Москва: Сов. энциклопедия, 1981. 528 с.
13. Олійник О.Л. Риторичні підстави виконавчої майстерності домриста. Дисертація на здобуття вчен.ступеня канд.мистецтвозн. Спеціальність 17.00.03 – муз. мистецтво. Львів. нац. муз. академія ім. М.В. Лисенка. Львів, 2016. 183 с.
14. Сокол О. Виконавські ремарки: образ світу і музичний стиль. Одеса: Астропринт, 2014. 276 с.
15. Цао Шифунь. Моцартианство как стилевая парадигма фортепианного творчества XIX-XX веков: дисс... канд искусств.: 17.00.03. Одесса, 2014. 156 с.

References

1. Abert H. W. A. Mozart (1985). A part second, book second [transl. with german, commentary K.K. Sakva]. Moscow, Muzyka [in Russian].
2. Asafiev B. (1971) Music form as a process. Moscow-Leningrad: Muzyka. [in Russian]
3. Batkin L. (1978). Italian humanists: the style of life and style of thinking. Moscow, Nauka [in Russian]
4. Volskaja T. (2006) The world pizzicato instrument, domra, and mandolin: about place the public instrument in the modern world. *Narodnik*, 2006 № 11. P. 14–16 [in Russian].
5. Dal V. (1979) The intelligent dictionary alive Great-Russian language: in 4 volumes. V. 1. Moscow, Russkij jazyk. [in Russian].
6. Zinkiv I. (2013) Bandura as history phenomenon: a monograph. Kyiv, Institute of musicology, folklore, and ethnography to National academy of the sciences of the name M. T. Rylskij [in Ukrainian].
7. Kantarovich Ju. (2007). The symbolism of clavier in a performance of chamber-vocal works of W.Mozart. Abstract to theses on competition of the candidate in art studies. Odessa nation .mus.academy name A.V.Nezhdanova. Spec. 17.00.03 - mus.art. Odessa [in Ukrainian]
8. Mandoline [Electronic resource] A mode of access: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Мандолина>. – Название с экрана
9. Markova E. (1991) Intonation concept to histories of the music. Doctor thesis. Spec.17.00.03-mus.art. National academy of the music of the name P.I. Chaikovskij. Kyiv [in Ukrainian]
10. Medushevskij V. (1984) Ontology bases to interpretation of music. *Interpretation of music work in the context of culture. Collection article*. Moscow, iss.129. P. 5–11. [in Russian].
11. Myth about Don Juan (2000). Compiler V.Bagno. SW.-Peterburg, Terra Fantastica, Corvus [in Russian].
12. Musical encyclopedia in 6 vol. (1981) Editor-in-chief Yu. Kjeldysh. V. Moscow, Sov.encyklopedija [in Russian].

13. Olijnyk A. (2016) Ritorichie bases performance skill of domrist. The Thesis on competition of the candidate in art studies. Spec. 17.00.03 - mus.art. Lviv.nation.mus.akademy name M.V.Lysenko. Lviv [in Ukrainian].
14. Sokol A. (2014) Performance notes: image of the world and music style. Odessa, Astroprint [in Ukrainian].
15. Cao Shiphung (2014). Mozart type in the art as a style paradigm of piano creative activity XIX-XX century. The Thesis on competition of the candidate in art studies. Spec. 17.00.03 - mus.art. Odessa nation.mus.academy name A.V.Nezhdanova. Odessa [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 07.09.2018 р.

УДК 7.01

Оляніна Світлана Валеріївна
кандидат архітектури, доцент,
доцент кафедри графіки
Видавничо-поліграфічного інституту НТУУ
«Київський політехнічний інститут
ім. І. Сікорського»
ORCID 0000-0002-0628-146X
s.olianina@ukr.net

УКРАЇНСЬКИЙ ІКОНОСТАС: ВІД ФУНКЦІОНАЛЬНОЇ КОНСТРУКЦІЇ ДО АРХІТЕКТУРНОЇ РАМИ

Мета дослідження: виявити чинники, що вплинули на процес трансформації середньовічного тяблового іконостаса на іконостас – архітектурну раму, якою він стає на межі XVI–XVII ст. **Методологія** дослідження спирається на компаративний та іконологічний методи, які дозволяють виявити правила побудови, комбінацій і взаємодії між структурними елементами архітектурно-декоративної рами українських іконостасів XVII ст., визначити ідеологічні джерела формування такої образної системи і встановити її смисли. **Наукова новизна** роботи пов'язана з розширенням уявлень про процес розвитку українського іконостаса. Серед основних джерел, які вплинули на формування його нового вигляду на межі XVI–XVII ст., визначені грецька традиція організації вівтарних огорож і латинська традиція обрамлення релігійного образу, яка з'явилася в західноєвропейському мистецтві доби Ренесансу. **Висновки.** Створення нової концепції українського іконостаса на стику двох традицій було реакцією на суспільно-політичний контекст доби. Введення в український іконостас обрамлень і перетворення його на початку XVII ст. на архітектурну раму, дає підставу розглядати цю трансформацію як ідеологічний проект. Нова конструкція українського іконостаса, завдяки введенню аркатури в верхньому ярусі й розмаїттю декоруванню всіх поверхонь, відсилала до аналогічної організації іконостасів Балкан, і, особливо, іконостасів Афона. В умовах становлення греко-католицької Церкви така конструкція іконостаса була візуальним маркером конфесійної ідентичності православного українського храму. Водночас одним із завдань збільшення просторової глибини іконостаса могло бути бажання посилити емоційне враження від його нового архітектурного образу. Використання монументальних об'ємних конструкцій для впливу на свідомість вірян – прийом, що широко використовувався католицьким мистецтвом того часу.

Ключові слова: іконостас; архітектурна рама; аркатура; смисл.

Оляніна Светлана Валериевна, кандидат архитектуры, доцент, доцент кафедры графики Издательско-полиграфического института НТУУ «Киевский политехнический институт им. И. Сикорского»

Український іконостас: от функціональної конструкції к архітектурній рамі

Цель исследования: выявить факторы, повлиявшие на процесс трансформации средневекового тяблового иконостаса в иконостас – архитектурную раму, которой он становится на границе XVI–XVII веков. **Методология** исследования опирается на компаративный и иконологический методы, которые позволяют выявить правила построения, комбинаций и взаимоотношений между структурными элементами архитектурно-декоративной рамы украинских иконостасов XVII ст., определить идеологические источники формирования такой образной системы и установить ее смыслы. **Научная новизна** работы связана с расширением представлений о процессе развития украинского иконостаса. Среди основных источников, которые оказали влияние на формирование его нового облика на границе XVI–XVII веков, определены греческая традиция организации алтарных преград и латинская традиция обрамления религиозного образа, которая появилась в западноевропейском искусстве эпохи Ренессанса. **Выводы.** Создание новой концепции украинского иконостаса на стыке двух традиций было реакцией на общественно-политический контекст эпохи. Введение в украинский иконостас обрамлений и превращение его в начале XVII в. в архитектурную раму, дает основание рассматривать эту трансформацию как идеологический проект. Новая конструкция украинского иконостаса, благодаря введению аркатуры в верхнем ярусе и обильному декорированию всех поверхностей, отсылала к аналогичному устройству иконостасов Балкан, и, особенно иконостасам Афона. В условиях становления греко-католической Церкви такая конструкция иконостаса была визуальным маркером конфессиональной идентичности православного украинского храма. При этом одной из целей одновременного увеличения пространственной глубины иконостаса могло быть желание усилить эмоциональное впечатление от его нового архитектурного образа. Использование монументальных объемных конструкций для влияния на сознание верующих – прием, широко использовавшийся католическим искусством того времени.

Ключевые слова: иконостас; архитектурная рама; аркатура; смысл.

Oliana Svitlana, Ph.D. in Architecture, Associate Professor of Graphic Arts Department, Publishing and Printing Institute NTUU «Kyiv Polytechnic Institute»

Ukrainian iconostasis: from a functional construction to an architectural frame

The purpose of the article is to determine the process of transformation of the medieval iconostasis with wall-to-wall horizontal beams as main structural/supporting elements to the new type – iconostasis as an architectural frame – which it becomes on the border of the 16–17th century. **The research methodology** is based on the iconological and comparative methods, which allow identifying the rules of construction, combinations, and relationships between the structural elements of the architectural frame of the XVII century Ukrainian iconostasis, to determine the ideological sources of the formation of such model of the iconostasis and disclose its meanings. **The scientific novelty** of the work is connected with the expansion of knowledge about the development of the Ukrainian iconostasis. Among the main sources that influenced the formation of the new image of the Ukrainian iconostasis were the Greek tradi-