

Key words: noisy, wind, stringed musical instruments of the Slavs, the Middle Ages, a wooden trumpet, pysanka-rattles, lyre-shaped harps, triangular psaltery.

UDC 780.6+904

**PROBLEMS OF RECONSTRUCTION AND THE SIGNIFICANCE OF SLAVIC MUSICAL INSTRUMENTS
IN THE SPIRITUAL CULTURE OF MEDIEVAL EUROPE**

Zinkiv Iryna – Doctor of Art History, Professor,
Lviv National Music Academy named after M.V. Lysenko, Lviv

The aim of the paper is to introduce new archaeological and iconographic sources into scientific circulation and rethink existing theories, as well as to separate the medieval Slavic musical-instrumental stratum from the synchronously existing instrumentation of other ethnic groups of medieval Europe.

Research methodology. The article uses the method of distinguishing the Slavic «musical-instrumental substrate» from the same type of foreign-ethnic instruments of Central, Southern and Eastern Europe.

Results. The analysis of various types of percussion noise, wind and string instruments that belonged to the single Slavic massif on the territory of medieval Europe allowed to reconstruct the missing links of the all-Slavic instrumental culture. The applied method of isolating the Slavic «musical-instrumental substrate» from the same type of foreign-ethnic instruments of ethnic groups of Southern, Central and Eastern Europe led to the following conclusions.

Noise percussion instruments – egg-shaped rattles (pysanky-kalataltsia), which were made in the lands of the Eastern (Kyiv State), Western (Poland) and Southern (Bulgaria) Slavs, had an important sacred meaning in their spiritual culture and were connected with the cult birth and revival of life, fertility, agrarian magic. As objects of import, they were spread not only through the lands of the Slavic world, but also as personal amulets were taken with merchants to the non-Slavic countries of Northern and Central Europe, the Caucasus and the Crimea. The manufacturing technology and ornaments of egg-shaped rattles from the territory of Poland testify not only to the influence of the traditions of their manufacture in the Kyivan State, but also to the existence of local and territorial differences in their production. The discovery of a long wooden pipe in the lands inhabited by the Slavs in Eastern Germany (Löddig-See near Parhim), which was known only from Slavic iconographic sources, provided an opportunity to investigate the method of its manufacture. It is still used in the folk practice of making wooden pipes and horns, in particular in Polissia and the Carpathians.

The missing link between the earliest written mention of lyre-shaped guslas (T. Simokatta, 6th century) and their depiction on chronologically synchronous iconographic sources originating from Greece (Velesino, beginning of 7th century) was established. The invariance of the form was observed on historically later archaeological finds of lyre-shaped gusels of the 11th – 13th centuries. from the territory of Ukraine (Zvenyhorod), Poland (Gdansk) and Russia (Novgorod). Written, iconographic and archaeological examples of this variety of stringed instruments testify that this type existed among the Slavs for five centuries, had a sacred meaning and was an attribute of pagan rituals.

For almost a millennium, there were zither-like instruments (psalteries) of a triangular shape with a vertical way of holding of Eastern and Western Slavs. They were mentioned by Isidore of Seville (VI century), later by Arab authors (X–XI centuries). Their images are known from East Slavic iconography of the XI – XIII centuries.

Novelty. New musical instruments from archaeological excavations in the territory of settlement of the medieval Slavs have been introduced into scientific circulation.

Key words: Middle Ages, noise, wind, stringed musical instruments of the Slavs, wooden trumpet, egg-shaped rattles, lyre-shaped gusli, triangular psaltery.

Надійшла до редакції 17.02.2024 р.

УДК [78.7.034] (410.1)

**ПОСТАТЬ ЖЕРМЕН ТАЙФЕР : ЖАНРОВО-СТИЛІСТИЧНА СПЕЦИФІКА
ТА КУЛЬТУРНО-ЕСТЕТИЧНА ПАРАДИГМА ТВОРЧОСТІ КОМПОЗИТОРА**

Шевченко Лілія – доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри спеціального фортепіано,
заслужений діяч мистецтв України, декан фортепіанно-теоретичного факультету,
Одеська національна музична академія ім. А.В. Нежданової, м. Одеса

<https://orcid.org/0000-0001-8602-9573>

DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.v48i.748>

lilia.my.forte@gmail.com

Визначено особливості французької культури кінця XIX – початку XX ст. з акцентом на тенденцію оновлення та відродження художньої культури Франції, а також унікальність французького музичного стилю. Дана характеристика творчості французького композитора Ж. Тайфер у контексті жанрово-стильової специфіки, а також культурно-естетичної цінності творів композитора. Уточнено роль Ж. Тайфер у культовій групі «Шістки». Приділено увагу індивідуальному музичному стилю Ж. Тайфер, який містив риси неокласицизму, імпресіонізму, а також елементи серійної техніки. Наголошено, що Ж. Тайфер не властиві

феміністські погляди, проте вона відстоювала права жінки на творчість. Наведено аналіз фортепіанного концерту з оркестром Ж. Тайфер. Проаналізовано цикл «Шість пісень» Ж. Тайфер, де розкривається естетика її творчості, блискучий композиційний стиль, іронія, яка передбачала епоху постмодерну.

Ключові слова: французька культура, французький музичний стиль, творчість Ж. Тайфер, фортепіанний концерт, вокальний цикл, неокласицизм, імпресіонізм, модерн, серійна техніка, фемінізм.

Постановка проблеми. На рубежу XIX–XX ст., напередодні Першої світової війни, французька музична культура набуває «другого дихання», проте остаточно не відкидає німецької та італійської традиції. Моріс Жозеф Равель писав: «Для французьких композиторів було б небезпечно систематично ігнорувати твори своїх зарубіжних колег і утворювати таким чином своєрідний національний гурток: наше музичне мистецтво, настільки багате нині, незабаром виродилося б, замикаючись у банальних формулах» [4; 201]. Сам М. Равель був захоплений творчістю В. Моцарта та віденською музичною культурою [4].

Французькі музичні та художні течії поєднував новаторський підхід та сміливі експерименти. На початку XX ст. шість французьких композиторів створили творчий колектив «Les Six» (Шістка), до складу якої входили Франсуа Пуленк, Луї Дюрей, Артур Онеггер, Даріус Мійо, Жорж Орік і Жермен Тайфер, чії твори за рекордно короткий термін стають іконою французької композиції.

Жермен Тайфер (1892-1983 рр.) стала єдиною жінкою-учасницею знаменитої «Шістки». Композитор була добре відома в музикознавчому середовищі, перш за все, як єдина жінка групи «Les Six». Творчість успішної та плідної композиторки XX ст. досі не набула широкої популярності, залишається маловивченою у вітчизняному сегменті музичної культури, що робить дослідження її музичної спадщини, жанрової стилістики, естетичної наповненості творів актуальною та своєчасною.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Роберт Шапіро займався дослідженням творчої діяльності групи французьких композиторів, відомої як «Шістка», яку в 1920 роки називали іконоборцями. Окремою монографією в 1994 р. була опублікована книга Р. Шапіро «Біографія Ж. Тайфер», присвячена життю та творчості жінці-композитору, яка залишила після себе велику музичну спадщину. Незважаючи на цей факт Ж. Тайфер залишається напрочуд загадковою фігурою, чия творчість рідко підсвічувалася в біографічних дослідженнях. Значний внесок у наукові розробки творчості Ж. Тайфер зробили й інші зарубіжні вчені: Л. Меган, Л. Хамер, С. Потер, Дж. Вільямс. У вітчизняному музикознавчому сегменті творчість Ж. Тайфер – маловивчена. Найчастіше її ім'я згадують виключно у контексті діяльності «Шістки».

Метою цього дослідження є переоцінка ролі Ж. Тайфер у музичній культурі XX ст. та виявлення специфічних особливостей її творчості з акцентом на національні, жанрово-стилістичні та культурно-естетичні основи спадщини композитора.

Виклад основного матеріалу. Протягом кількох століть сміливі комбінації звуків та тембрів стають візитною карткою французьких композиторів. Так, вже в другій пол. XVIII ст. у французькій музиці основна увага приділялася немусичним переживанням за допомогою музики,

зосередженню на яскравих, але з елементами християнської моралі, враженні. Одним із найвиразніших зразків французької музики є «Фантастична симфонія» Берліоза, свого роду, драма без слів, яка, фактично, передбачає появу психоделічної музики. Починаючи з кінця XIX ст., художні прийоми французьких композиторів і художників та їх прагнення відобразити рухливий світ, що швидко змінюється, збігаються. У своєму одноактному балеті «Дафніс і Хлоя» М. Равель використовував тембральні фарби, створював різноманітні звукові шари.

К. Дебюссі, мабуть, краще за інших композиторів, утілював французьку стилістику у свою творчість, яка розкривається крізь призму чуттєвої гармонії та прозорості, візуалізації образів. «Є тільки одне правило, і це моє задоволення» – писав він, створюючи свої найкращі композиції [8].

Франція на рубежу XIX–XX ст. – це нова епоха, пошук інших смислів, оновлення та відродження художньої культури. Так, у живопису кубісти відмовляються від символічних мрій, у літературі футуристи стають виразниками провокаційного новаторства. Французький музичний стиль часто описують як барвистий, легкий, прозорий, чуттєвий, ясний та елегантний. Він також характеризується як візуальний та репрезентативний. Домінування такого стилю може пояснюватись кількома факторами: активною взаємодією французької культури та культурами інших європейських народів (зокрема – з італійською та німецькою культурами), менталітетом та культурою французів, а також специфічним звучанням французької мови, що корінням сягає латині. Французька мова – виразна та емоційна. Подібно до італійської та іспанської, вона має безліч тонічних акцентів, проте без акцентування кожної з голосних. Французька музика – горизонтальна, меншою мірою структурована, в ній відсутній регулярний пульс. На противагу французькій – німецька музика тісно пов'язана з протестантською традицією; у неї є стійке відчуття пульсу, що є ключовою особливістю німецького музичного стилю [14].

Жермен Тайфер уособлювала відродження «французької» музики XX ст. Тайфер вважається однією з найбільших французьких жінок-композиторів. Однак, така оцінка сформувалася лише у XXI ст. завдяки

гендерній революції кінця ХХ – поч. ХХІ ст. Жермен Тайфер (1892-1983 рр.) здобула музичну освіту всупереч волі своєї сім'ї. Її ранні роки були відзначені наполегливою боротьбою з батьком за можливість бути залученою до музики. Батько майбутнього композитора вважав музику негідним заняттям, а «жінку, яка вивчає музичну теорію, прирівнювалася до вуличної повії» – пише музикознавець Р. Шапіро у своїй історичній праці «Шістка: французькі композитори та їхні наставники Жан Кокто та Ерік Саті» [13]. «Вона так і не пробачила батькові його непохитне ставлення до її художніх дарів – музики та образотворчого мистецтва. Кажуть, озлоблена, вона сприйняла його смерть (1916 р.) як, свого роду, полегшення», – стверджував Р. Шапіро, детально вивчивши біографію композитора [13; 47-48].

У 1912 р. Ж. Тайфер почала грати на фортепіано та вивчати теорію музики у Шарля Кекліна та Моріса Равеля в Паризькій консерваторії, де її вважали вундеркіндом із блискучою музичною пам'яттю. Ж. Тайфер стає володаркою різних премій у галузі контрапункту та гармонії. У 1918 р. на сцену були винесені перші композиції Ж. Тайфер, які оцінили найбільші солісти того часу: скрипаль Жак Тібо та піаніст Альфреда Корто. Музичний талант і композиційна майстерність Тайфер, зрештою, справили враження на Еріка Саті, який, почувши її енергійну, сміливу та оригінальну п'єсу для двох фортепіано «Jeux de plein air» (Ігри на відкритому повітрі), заявив: «Вона моя дочка» [9; 34]. Трохи пізніше, він запросив Ж. Тайфер приєднатися до групи під назвою «Nouveaux Jeunes» (групи – попередниці «Шістки»). У 1919 р., коли «Les Six» була офіційно заснована, Ж. Тайфер стає єдиною учасницею жіночої статі – досягнення, за яке її сьогодні найбільше цінують у Європі.

Композиторам «Шістки» були властиві анти романтичні погляди, прагнення простоти та неприйняття пафосу. Ідейним натхненником творчого колективу «Шістка» вважався літератор Жан Кокто, який писав: «Досить хмар, хвиль, акваріумів, модних парфумів та нічних ароматів; нам потрібна повсякденна музика... музика, у якій можна жити, як у домі» [8; 120]. Саме «повсякденна музика» знайшла своє відображення у творчості «Les Six». Композитори «Шістки» відкидали традиційні складні форми та високий стиль, прагнули простоти, писали музику з використанням американських, а також джазових мотивів і ритмів, циркові та ярмаркові п'єси.

Музика «Les Six» стала «протиотрутою» від постромантизму Г. Малера, Й. Штрауса та С. Франка. Твори «Шістки» були натхненні творчістю І. Стравінського, чий вплив відчувався майже всюди у Європі. Незважаючи на той факт, що кожен із шести композиторів «Шістки» мав свій власний «добре помітний музичний голос», їхня музика характеризувалася спільними рисами та точками дотику. Насамперед це були юнацька свіжість і безтурботність, яка так подобалася розпещеній паризькій публіці [15; 34].

Будучи учасником «Les Six», Ж. Тайфер зробила свій внесок у культову музично-театральну постановку Жана Кокто, ідейного натхненника цього творчого колективу, «Les Mariés de la Tour Eiffel» (1921 р.) – твір, де іронія поєднуються з ритмічно-правильним, заспокійливим та натхненним неокласичним стилем Ж. Тайфер.

Ж. Тайфер спілкувалася з видатними творцями свого часу. Вона була близьким другом Моріса Равеля та Еріка Саті, фавориткою Жана Кокто, знайома з американським композитором та піаністом Аароном Коплендом. До кола її друзів входили Ігор Стравінський, Пабло Пікассо, Жорж Брак, Гійом Аполлінер, Джордж Баланчин та Сергій Дягілев; вона тісно співпрацювала з Полем Клоделем та Полем Валері. Відомі диригенти Леопольд Стоковський, Віллем Менгельберг, Серж Кусевицький та Альфред Корто виконували її композиції. Під час перебування в Америці Ж. Тайфер потоваришувала з Чарлі Чапліном, який запропонував композиторці складати Саундтреки для Голлівуду [5].

Після перспективної ранньої кар'єри Ж. Тайфер на деякий час зникла з поля зору. Ж. Тайфер вийшла заміж за карикатуриста Ральфа Бартона у Нью-Йорку. З одного боку, її недовгий шлюб із художником журналу «The New Yorker» Ральфом Бартоном пішов на користь її статусу знаменитості. Так, 1925 р., у Нью-Йорку, Жермен виконала «Рапсодію Р. Бартон у стилі блюз» у чотири руки спільно з Джорджом Гершвіном. Однак, у міру розквіту її кар'єри, Ральф Бартон прагнув завадити її успіху. Непростий період у житті композиторки (нещасний шлюб і фінансові проблеми) призвів до розлучення. Жермен повернулася до Парижу і знову почала складати музику [3].

Ж. Тайфер була видатною композиторкою, яка писала у широкому діапазоні різних музичних жанрів. Вона залишила після себе чималу музичну спадщину, що відображає її багаторічну композиторську діяльність: оркестрові та оперні твори, камерну музику, Саундтреки до фільмів. Композиторка писала мініатюри та короткі п'єси, деякі з яких були навмисне спрощені; одночасно вона створювала монументальні твори. Її музика для опер і балетів, що запам'ятовується, доповнюється фортепіанними концертами, симфонічними творами, сольними фортепіанними п'єсами, музикою для невеликих ансамблів і понад 40 Саундтреками до фільмів.

Багато найкращих її творів з'явилися в 1920-х рр. До них входив Перший фортепіанний концерт, Концертно для арфи, балети «Маршан д'Уазо» та «Нова кіфера». За цими надзвичайно успішними творами, що отримали визнання критиків, пішли інші твори: Концерт для двох фортепіано, хору, саксофонів і оркестру, Концерт для скрипки з оркестром, комічна опера «Зулейна», а також кантата «Нарцис» для сопрано, баритона, жіночого хору та струнних, написана у співпраці з французьким поетом П. Валері. Однак, більшість цих творів були опубліковані посмертно, а значна кількість її творів досі невідома широкому загалу. Проте вона не зупинялася писати музику. Так, за кілька тижнів до своєї смерті в 1983 р. прем'єра її останньої роботи «Concerto de la fidelité pour coloratura soprano» для оркестру відбулася в Паризькій опері [11; 401-403].

Згодом сформувався індивідуальний музичний стиль Ж. Тайфер. Композитор воліла писати в життєствердному, а іноді, і в гумористичному стилі – таким чином вона намагалася втекти від проблем. У стилі Ж. Тайфер, безсумнівно, вгадуються неокласичні тенденції та її техніка серіалізму. У той же час Ж. Тайфер ніколи не відмовлялася від естетики імпресіонізму. Її композиції включають виразні динамічні позначення, а фразування відрізняється стислою, ясністю і дотепністю.

Ж. Тайфер була твердо переконана, що композиції не вистачає артистизму, якщо слухач не може визначити стиль композитора після перших трьох тактів. «Я пишу музику, тому що вона мене бавить», – стверджувала Ж. Тайфер, тим самим підтверджуючи свій духовно-творчий зв'язок із талановитим Жаном Кокто, який бачив сенс музики в її повсякденності [12; 55]. «Я знаю, що, вигадана мною музика – не є великою, але це музика, яку іноді порівнюють із творами «маленьких метрів» XVIII століття. І я пишаюсь цим» [12; 84].

Здобувши популярність і успіх Жермен Тайфер стає легкою здобиччю для критиків, які залишали поблажливі коментарі лише тому, що вона була жінкою. Критики зосереджувалися на її зовнішності чи жіночих характеристиках її стилю. 1927 р. британський письменник Сесіл Грей написав статтю, яка з'явилася в популярному «Огляді 1927 року». «Про мадемуазель Жермен Тайфер... сер, жіночий твір схожий на собаку, яка ходить на задніх лапах [12; 263-265]. Як стверджує дослідник творчості Ж. Тайфер, Роберт Шапіро, сама Тайфер воліла називатися «композитором», а не «жінкою-композитором» із кліше, що додаються до цього словосполучення: чарівність, вишуканість і чудовість [12; 261-263]. Ж. Тайфер ніколи не належала до феміністок, але їй доводилося боротися зі стереотипами ХХ ст. Так, на критику жіночності її музики в інтерв'ю «New York Times» Ж. Тайфер заявила: «Яка різниця, ким написана музика? Головне, щоб це була музика. Якщо моя музика справляє враження жіночої, це нормально. Я ніколи не запитувала себе, чи жіночі мої твори, чи ні» [7]. Балет Ж. Тайфер «Маршан д'Уазо» пісенний цикл «Шість французьких пісень», а також фортепіанний концерт з оркестром посідають центральне місце у творчості Тайфер. У 1923 р. Жермен Тайфер завершила роботу над своїм першим балетом «Маршан д'Уазо». Цікаво, що низка сучасних критиків інтерпретували твір як неокласичний феміністський балет.

Фортепіанний концерт (Concerto pour piano), написаний Жермен Тайфер, який успішно виконав Альфред Корто у Філадельфії у 1925 р., є перлиною фортепіанного репертуару ХХ ст. та найбільше співвідноситься з французькою музичною естетикою. Цей твір, створений на замовлення княгині Жюль де Поліньяк, прем'єр-міністра Франції, відображав суть французького менталітету, синтезував класичні та сучасні традиції (контрапункт, танцювальні ритми в стилі бароко, інтригуючі гармонії та блюзові інтонації) [10].

Перша частина ритмічно асоціюється з Бранденбурзьким концертом № 3 І. Баха – стрімким, часом невблаганним. Твір Ж. Тайфер значною мірою контрапунктичний, що є типовим для неокласичних творів, проте він не здається фактурно перевантаженим. Багато в чому це пов'язано з інструментальним вибором Ж. Тайфер – 12 інструментів, ыз широким уявленням ряду духових інструментів, що припускають тембральну різноманітність. Використання орнаментів, яскраві динамічні контрасти у стилі бароко додавали чарівності першій частині концерту та демонстрували блискучу віртуозність Ж. Тайфера.

Друга частина контрастує з першою. Тут теж присутнє відчуття ритмічної невблаганності, великою мірою похоронної, а не танцювальної дії. Третя частина є кульмінаційною, передаючи танцювальний дух першої частини, асоціюється з танцювальними сюїтами Баха завдяки використанню геміолі.

У червні 1929 р. Тайфер склала цикл «Шість французьких пісень» (Six chansons françaises), в яких зчитується розчарування шлюбом і домінуючою патріархальною ієрархією [6].

- I. «Non, la fidelite...» (Ні, вірність...)
- II. «Souvent un air de vérité» (Чисте повітря істини)
- III. «Mon mari m'a diffamée» (Мій чоловік мене зганьбив)
- IV. «Vrai Dieu, qui me confortera» (Істинний Бог, який мене втішить)
- V. «On a dit mal de mon ami» (Про моє кохане говорили погано)
- VI. «Les trois presents» (Три подарунки).

Зупинившись на старовинних текстах різних авторів, різноманітних ліричних сюжетах і стилях, Ж. Тайфер спрощує або маскує свою критику патріархального устрою гумором чи метафорою, балансує між своїм особистим трагічним досвідом сімейного життя та досвідом автора пісні [6].

Вибрані Ж. Тайфер тексти шести пісень відображають триста років французької літературної історії та традиції: Три тексти: «Mon mari m'a diffamé», «Vrai Dieu, qui m' y confortera» та «On a dit mal de mon ami» належать до XV ст. Тексти першої та другої пісень «Non, la fidelite...» та «Souvent» un air de vérité», XVIII ст., написав Габріель Шарль де Латеньян (1697-1779 pp.) та французький письменник, філософ Вольтер (1694–1778 pp.). Текст останньої пісні «Les trois Presents» написаний Жаном Франсуа в XVII ст. Усі три автори були плідними письменниками, а Габріель Шарль де Латеньян також прийняв священний сан. Визначити, за яким принципом Ж. Тайфер відбирала вірші, неможливо, проте відомо, що ці шість віршів було опубліковано у одному збірнику, виданому у 1910 р. [2].

Головні героїні пісень – жінки, які опиняються у складних сімейних ситуаціях. Жіночі образи – сильні персонажі, з яких, здається, сама композитор черпає енергію. Композиційний стиль твору приховує завуальоване феміністське послання. Пісням не вистачає єдності у лінії оповіді, що часто є ключовою характеристикою поетичного чи музичного циклу. Однак, Ж. Тайфер вдається досягти цілісності за рахунок безперервності іншої лінії – роздуми про шлюб і невірність, борг і пристрасть, які скріплюють усі шість творів. Ж. Тайфер досягає циклічної єдності завдяки стилістиці та тональним взаєминам між першою та останньою піснею (до мажор та ля мінор), що несе драматизм [1]. Стримана неокласична естетика музичних композицій Ж. Тайфер поглиблює іронічну відстороненість текстів. Неокласицизм Ж. Тайфер, за своєю суттю, не емоційний, він поєднується з м'якою жіночою чуттєвістю, що формує глибоке розуміння суті французького шансону. Класична лінія простежується у простоті та природності фактури мелодії та акомпанементу, у передбачуваності фразування та гармонії.

Пісні будуються на основі чотиритактових фраз, присутні також дисонанси, що виникають у результаті розширення акордів, тонічні та домінантні гармонії з паралельними, хроматичними ходами. У всіх шести піснях проявляється тонкість композиційної техніки Ж. Тайфер: те, що здається простим, насправді є складним.

Таким чином, музика Ж. Тайфер відбивала французьку художню традицію та вишуканий французький колорит. Чарівність її творів, мабуть, найкраще характеризує знаменита оцінка її творчості Жана Кокто, який порівнював Ж. Тайфер зі знаменитою французькою художницею Марі Лорансен. З іншого боку, Ж. Тайфер увібрала в себе найкращі європейські музичні традиції, помножені на її власний відсторонено-іронічний, строгий та знеособлений стиль.

Висновки. Творчий колектив «Шістка» («Les Six») стояв на позиціях збереження національної ідентичності, вільної від тевтонського репертуару XIX ст. Твори композиторів розглядалася як альтернатива німецьким, чия культура була відкинута французами. Композитори групи «Шістка» намагалися викоринити «піднесений чи безплідний» вплив попереднього французького покоління композиторів: романтизм Сезара Франка та найбільш відомого представника його школи – Венсана д'Енді.

Музична творчість Ж. Тайфер часто розглядається виключно у контексті діяльності французької «Шістки». Ранню творчість Ж. Тайфер порівнювали з музичним стилем Габріеля Форе, блиск і бархатистість, гнучкість фрази і прозорість звучання поєднувалися з абсолютною точністю туше. Фірмовий індивідуальний стиль Ж. Тайфер сформувався у 1920-ті роки, період, коли вона стає повноцінним учасником групи «Les Six».

Стиль Жермен Тайфер – чіткий, ясний, типовий для неокласиків (назад у часи Баха). Однак, у деяких творах (Фортепіанний концерт, балет «Маршан д'Уазо») Ж. Тайфер використовує техніку бароко. Її неокласицизм повернув композицію, стриманість та ясність, вказав шлях «пізньому» Ігорю Стравінському та Франсісу Пуленку.

Із одного боку, її музика не чуттєва, а скоріше безпристрасна, в ній багато контрапунктичної суворості та ритму вічного двигуна. З іншого – твори Ж. Тайфер свідомо іронічні. Таким чином, вона передбачила епоху постмодерну, де іронія посідає центральне місце. «Постмодерністська іронія» Ж. Тайфер знеособлює та об'єктивізує музичні форми, створюючи емоційну дистанцію між музикою та слухачем. Найбільш популярний цикл «Шість пісень» Ж. Тайфер відображають естетику її творчості. Пісням властива блискуча композиційна техніка, дотепність та іронія, програмність, проте зчитується суперечність між поезією та музичним настроєм і викладом.

Поза сумнівом, Ж. Тайфер збагатила музичну культуру Франції, зокрема, і Європи, загалом, інакше, переосмислила усталені музичні форми та структури, культурні й естетичні цінності своєї епохи крізь призму об'єктивізації музичних стилів, іронічного підходу, ідіоми минулого та сучасного.

Перспективи подальшого дослідження проблеми лежать у галузі вивчення жанрово-стилістичних особливостей концертних та оперних творів Ж. Тайфер.

Список використаної літератури

1. Cusick S. Epilogue: Francesca Among Women, a '600 Gynocentricin. *Musical Voices of Early Modern Women : Many-Headed Melodies*. Routledge, 2005. P. 425-443.
2. Fauser A. La Guerre en dentelles: Women and the Prix de Rome in French Cultural Politics. *Journal of American musicological society*, 1998. Vol. 51, Issue 1. P. 83-129.
3. Hamer L. *Female Composers, Conductors, Performers: Musiciennes of Interwar France, 1919-1939*. London : Taylor & Francis, 2018. 234 p.
4. Hartopp G. *Paris, a Concise Musical History*. Vernon Press : Vernon Art and Science Incorporated, 2017. 384 p.
5. Heel K. L. *Germaine Tailleferre beyond les six: gynocentrism and Le Marchand D'Oiseaux and the six chansons françaises*. A Dissertation submitted to the Department of music and the committee on Graduate studies of Stanford University for the Degree of Doctor of Philosophy, 2011. 317 p.
6. Heel K. L. Trauma and Recovery in Germaine Tailleferre's Six Chansons françaises (1929). *Women and Music : A Journal of Gender and Culture*, 2011. No. 15. P. 28-69.
7. Jumonville N. *Henry Steele Commager: Midcentury Liberalism and the History of the Present*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2003. P. 301.
8. Kelly B. L. *French Music, Culture, and National Identity, 1870-1939*. University of Rochester Press, 2008. Vol. 54. 260 p.
9. Megan L. *Germaine Tailleferre's Obscure Contributions to Harp Literature*. Faculty of the Jacobs School of Music in partial fulfillment of the requirements for the degree Doctor of Music, Indiana University, 2014. 54 p.
10. Roeder M. Th. *A History of the Concerto, Portland, Oregon: Amadeus Press, 1994. 352 p.*
11. Oja C. J. *Making Music Modern: New York in the 1920 s*. Oxford : Oxford University Press, 2000. P. 401-403.
12. Shapiro R. *Germaine Tailleferre. A Bio-Bibliography*. London, Bloomsbury : Bloomsbury Academic, 1994. 280 p.
13. Shapiro R. *Les Six: The French Composers and Their Mentors Jean Cocteau and Erik Satie (Peter Owen Modern Classic)*. London : Publishers Peter Owen, 2011. 478 p.
14. Potter C. *French Music Since Berlioz*. London: Taylor & Francis, 2017. 388 p.
15. Williams J. S. *Jean Cocteau*. Manchester : Manchester University Press, 2006. 240 p.

References

1. Cusick S. Epilogue: Francesca Among Women, a '600 Gynocentricin. *Musical Voices of Early Modern Women : Many-Headed Melodies*. Routledge, 2005. P. 425-443.
2. Fauser A. La Guerre en dentelles : Women and the Prix de Rome in French Cultural Politics. *Journal of American musicological society*, 1998. Vol. 51, Issue 1. P. 83-129.
3. Hamer L. *Female Composers, Conductors, Performers: Musiciennes of Interwar France, 1919-1939*. London : Taylor & Francis, 2018. 234 p.
4. Hartopp G. *Paris, a Concise Musical History*. Vernon Press: Vernon Art and Science Incorporated, 2017. 384 p.
5. Heel K. L. *Germaine Tailleferre beyond les six: gynocentrism and Le Marchand D'Oiseaux and the six chansons françaises*. A Dissertation submitted to the Department of music and the committee on Graduate studies of Stanford University for the Degree of Doctor of Philosophy, 2011. 317 p.
6. Heel K. L. Trauma and Recovery in Germaine Tailleferre's Six Chansons françaises (1929). *Women and Music: A Journal of Gender and Culture*, 2011. No. 15. P. 28-69.
7. Jumonville N. *Henry Steele Commager: Midcentury Liberalism and the History of the Present*. Chapel Hill : University of North Carolina Press, 2003. P. 301.
8. Kelly B. L. *French Music, Culture, and National Identity, 1870-1939*. University of Rochester Press, 2008. Vol. 54. 260 p.
9. Megan L. *Germaine Tailleferre's Obscure Contributions to Harp Literature*. Faculty of the Jacobs School of Music in partial fulfillment of the requirements for the degree Doctor of Music, Indiana University, 2014. 54 p.
10. Roeder M. Th. *A History of the Concerto, Portland, Oregon: Amadeus Press, 1994. 352 p.*
11. Oja C. J. *Making Music Modern: New York in the 1920s*. Oxford: Oxford University Press, 2000. P. 401-403.
12. Shapiro R. *Germaine Tailleferre. A Bio-Bibliography*. London, Bloomsbury : Bloomsbury Academic, 1994. 280 p.
13. Shapiro R. *Les Six: The French Composers and Their Mentors Jean Cocteau and Erik Satie (Peter Owen Modern Classic)*. London: Publishers Peter Owen, 2011. 478 p.
14. Potter C. *French Music Since Berlioz*. London: Taylor & Francis, 2017. 388 p.
15. Williams J. S. *Jean Cocteau*. Manchester: Manchester University Press, 2006. 240 p.

THE CHARACTER OF GERMAINE TAILLEFERRE: GENRE-STYLE SPECIFICITY AND THE CULTURAL-AESTHETIC PARADIGM OF THE COMPOSER'S CREATIVITY

Shevchenko Lilia – doctor of Art Criticism, Professor, Honored Artist of Ukraine
The Odesa National Academy of Music named after A. N. Nezhdanova, Odesa

The features of French culture of the late XIX and early XX centuries are outlined, with an emphasis on the trend of renewal and revival of the culture of France, as well as the uniqueness of the French musical style. The work of the French composer G. Tailleferre is characterized in the context of genre and style specifics, as well as the cultural and aesthetic value of the composer's works. The role of G. Tailleferre in the cult group «Les Six» has been clarified.

Attention is paid to the individual musical style of G. Tailleferre, which contained features of neoclassicism, impressionism, as well as elements of serial technique. It is noted that G. Tailleferre did not have feminist views, but she defended the rights of women to creativity. An analysis of the piano concert with the orchestra by G. Tailleferre is presented. The cycle «Six Songs» by G. Tailleferre is analyzed, where the aesthetics of her work, brilliant compositional style, and irony that anticipated postmodernism are revealed.

Key words: French culture of the late 19 th – first half of the 20 th century, French musical style, work of G. Tailleferre, piano concerto, vocal cycle, neoclassicism, impressionism, modernism, serial technology, feminism.

UDC [78.7.034] (410.1)

THE CHARACTER OF GERMAINE TAILLEFERRE: GENRE-STYLE SPECIFICITY AND THE CULTURAL-AESTHETIC PARADIGM OF THE COMPOSER'S CREATIVITY

Shevchenko Lilia – doctor of Art Criticism, Professor, Honored Artist of Ukraine
The Odesa National Academy of Music named after A. N. Nezhdanova, Odesa

The purpose of this study is to reassess the role of G. Tailleferre in the musical culture of the twentieth century, to identify the specific features of her work with an emphasis on the national, genre-stylistic and cultural-aesthetic foundations of the composer's heritage. *Research methodology.* Materials of research are studied by logical, historical, chronological, problemchronological, and musical analysis method. *The practical significance.* The research materials can be used in lectures and seminars on the history of modern foreign musical culture in secondary and higher educational institution. *Results.* It is emphasized that the group «Les Six» stood in the position of preserving national identity, free from the Teutonic repertoire of the 19 th century. The composers of the «Les Six» tried to eradicate the sublime or sterile influence of the previous French generation of composers.

It is noted that the musical activity of G. Tailleferre is often considered exclusively in the context of the activities of the French «Les Six». G. Tailleferre's signature individual style was formed in the 1920 s, during the period when she became a full-fledged member of the «Les Six» group. The early work of G. Tailleferre had common features with the style of Gabriel Fauré.

It is marked, that G. Tailleferre's style is clear, clear, typical of neoclassics. However, in some works (Piano Concerto, ballet «Marchand d'Oiseau») G. Tailleferre uses the Baroque technique. Her neoclassicism restored the composition to restraint and clarity, and showed the way to the «late» Igor Stravinsky and Francis Poulenc. In addition, the works of G. Tailleferre are deliberately ironic.

The cycle «Six Songs» by G. Tailleferre reflects the aesthetics of her work. The songs combine beauty, brilliant compositional technique, wit and irony, but there is a contradiction between poetry and musical mood.

It is reported that G. Tailleferre enriched the musical culture of France, rethought established musical forms and structures, cultural and aesthetic values of her era through the prism of objectification of musical styles, idioms of the past and present.

Key words: French culture, French musical style, work of G. Tailleferre, piano concerto, vocal cycle, neoclassicism, impressionism, modernism, serial technology, feminism.

Надійшла до редакції 5.05.2024 р.

УДК 786.2+781.42

ДУЕТНА ПОЛІФОНІЯ У ФАКТУРІ ФОРТЕПІАННИХ ТВОРІВ Ф. ШОПЕНА (НА ПРИКЛАДІ БАРКАРОЛИ, оп. 60)

Ань Лу – аспірантка кафедри джазу і популярної музики,
Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка, м. Львів
<https://orcid.org/0009-0002-1959-6361>
DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.v48i.749347743000@qq.com>

Досліджується дуетна поліфонія як одна з відмітних ознак фактури фортепіанних творів Ф. Шопена. Матеріалом аналізу обрано Баркаролу Fis-dur оп. 60. Цю п'єсу часто порівнюють із шопенівськими ноктюрнами, однак вона набагато перевищує ноктюрни за своїми масштабами і рівнем технічної складності. Образно-емоційний зв'язок Баркароли з ноктюрнами позначається на фактурній подібності між ними, тому в її надзвичайно розвиненій фактурі можна виявити виразні прояви ознак дуетної поліфонії. Виявлено, що для дуетної поліфонії характерно перетворення одного з акомпануючих голосів на мелодизований підголосок до основної теми. Це призводить до утворення інструментального дуету на тлі гармонічного супроводу. Зазвичай підголосок виникає несподівано, підхоплюючи «кинутий» тон, і починає емансипований розвиток, а іноді одразу заявляє про себе як про повноцінний фактурний компонент. Завдяки дуетній поліфонії відбувається урізноманітнення фортепіанної фактури, ущільнення провідного голосу і надання йому більшої виразності.

Ключові слова: музичне мистецтво доби романтизму, творчість Ф. Шопена, Баркарола, фортепіанна фактура, дуетна поліфонія.