Особливу увагу педагог приділяє стилістичній диференціації репертуару. Співак, на її переконання, не може виконувати музику різних епох однаковими вокальними засобами. Такий підхід формує мислячого виконавця, що безпосередньо корелює з естетичними принципами Одеської вокальної школи, орієнтованої на академічну дисципліну, тембральну культуру та сценічну виразність.

Важливою складовою педагогічної концепції є етичний вимір підготовки музиканта. Сільва Максименко розглядає мистецтво як форму моральної відповідальності митця перед суспільством. Формування громадянської позиції, здатності до свідомого вибору та культурної ідентичності становить невід'ємну частину її педагогічної системи. У її розумінні співак є носієм культурної ідентичності та моральної відповідальності.

Показовим є її принципове ставлення до одного з випускників, який, здобувши міжнародне визнання, публічно підтримав державу-агресора після початку повномасштабної війни Росії проти України. Незважаючи на його надзвичайний кар'єрний успіх, педагог зайняла чітку позицію, розглядаючи такий вибір як несумісний із цінностями української культурної традиції. Це засвідчує цілісність її педагогічної концепції, в якій мистецтво постає як простір етичного вибору.

Вплив педагогічної системи Сільви Максименко на формування сучасної Одеської вокальної школи простежується через професійні траєкторії її вихованців, які продовжили навчання, викладацьку та виконавську професійну діяльність в Одесі. Одеська школа від самого початку розвивалася як синтез італійської bel canto традиції, європейської вокальної техніки та українського національного мелодійного мислення. Саме ця органічна єдність технічної досконалості, тембрової культури та глибокої уваги до слова стала її визначальною рисою, а її синтетична традиція — вимоглива, глибока, духовно наповнена — стала ґрунтом, на якому зростали наступні покоління педагогів і виконавців. Серед учнів Сільви Максименко — солісти Одеського національного академічного театру опери та балету, викладачі Національної музичної академії ім. А. Нежданової, що репрезентують сучасний етап розвитку одеської традиції.

Таким чином, педагогічна система Сільви Максименко постає як цілісна методична модель, що поєднує технічну, стилістичну та етичну складові підготовки вокаліста. Її діяльність стала важливим чинником формування кадрового потенціалу сучасної Одеської вокальної школи, забезпечуючи міжрегіональну трансляцію академічної традиції.

Ю. Воскобойнікова

ХОРОВИЙ ЗВУКООБРАЗ СУДУ В ОРАТОРІЇ А. ОНЕГГЕРА «ЖАННА Д'АРК НА ВОГНИЩІ»

Yu. Voskoboinikova

THE CHORAL SOUND IMAGE OF THE COURT IN A. HONEGGER'S ORATORIO "JOAN OF ARC AT THE STAKE"

Сценічна ораторія «Жанна д'Арк на вогнищі» (Jeanne d'Arc au Bûcher, 1938) на текст Поля Клоделя — один з головних монументальних творів у спадку Артюра Онеггера. І хоча жанр твору не визначений власне автором, музикознавці схиляються до бачення його структури як пасіонної: твір написаний для солістів, читців, хорів та великого оркестру; партія Жанни не є вокальною і доручена актрисі

художнього слова. До жанру ораторії слухача також відсилає тематика страждань героїні, страченої як відьми і єретички, згодом прославленої як святої католицької та англіканської конфесій. Також наскрізною лінією твору є присутність такого персонажа, як-от брат Домінік, який, хоча і має дещо інші сюжетні функції, нагадує традиційного для ораторії Читця. І найбільше пасіонарним звучанням твір завдячує великій кількості євангельських алюзій, цитат і символів.

Ораторія складається з прологу та одинадцяти сцен, що, за задумом Поля Клоделя, являють собою флешбеки: Жанна прикута до стовпа упродовж усієї дії, і вся її попередня історія — суд, дитинство, коронація — постає як видіння її останніх хвилин. Автор тексту свідомо спирається на відомий психологічний феномен: ретроспективні спогади людей, що помирають. Проте якщо враховувати християнський зміст твору, то такою композицією П. Клодель (скоріш за все, несвідомо) наслідує традицію іконографічного викладення життєопису святого в т. зв. клеймах, коли головну ікону по контуру оточують менші за розміром зображення, відбиваючи різноманітні події та дива того, хто прославляється. Певну іконографічність також містить і зворотній виклад подій твору: вони починаються зі сцени страти і розгортаються в минуле, що нагадує зворотну перспективу в іконописі.

Як і в класичній ораторії, А. Онеггер використовує хор як колективний персонаж — голос народу, церкви, неба. Хор і солісти відтворюють голоси минулого Жанни — святих, суддів... Протягом усієї ораторії композитор використовує надзвичайно різноманітний музичний матеріал у хоровій партії, від середньовічних ладових тем до різко дисонантної сонористичної звукозображальної фактури та унісонно-декламаційного співу.

Специфіка хорового письма Онеггера в ораторії «Жанна д'Арк на вогнищі» особливо яскраво проявилася у IV частині, яка в алегоричній формі зображує несправедливий суд над Орлеанською Дівою.

Фактично сцена суду починається з коментаря брата Домініка з попередньої частини, де Жанна питає, чи дійсно «слуги Христові» вважають її єретичкою та відьмою. Він пояснює Жанні «Обраниця Божа, свята, це — не слуги Христові, це навіть не люди — звірі судитимуть тебе». Цим текстом обґрунтовано концепцію наступної гротескної частини «Жанна, яка віддана звірям». Автор тут апелює до прізвища реального судді Жанни д'Арк — П'єра Кошона — яке є співзвучним слову «свиня» у французькій мові.

Сцену розпочинають глашатай та пристав. Вони намагаються з'ясувати, хто очолить суд. Натовп, майстерно прописаний хоровим речитативом, вигукує «Тигр! Тигр!». Але Тигр, що символізує силу та шляхетність, бере самовідвід. Натовп пропонує обрати Лиса (хитрість) та Змію (мудрість) судити Жанну, але Лис відмовляється, позаяк хворий, а Змія ховається в нору. Бажаючим очолити суд виявляється Свинтус (тенор), присяжними стають барани, секретарем суду — Віслюк.

Загалом вся сцена пронизана атмосферою карнавалу (звуки натовпу, вигуки, діалоги), яка вирішена через звукообраз звіринця. З одного боку, композитор застосовує сольні речитативи та, навіть, невелике звуковисотно визначене аріозо Свинтуса. З іншого — значна частина хорової партії побудована на звуконаслідуванні криків баранів («бє-бє-бєєє…» на форшлагах), імітації віслюкових октавних вигуків («іа, іа…»), загального ґвалту та хрюкання на підтримку Свинтуса і його рішень.

Оркестр доповнює картину специфічним імітуванням звуків віслюка за допомогою хвиль Мартено (електромузичного інструмента), а сам текст хорової партії має присмак фарсу завдяки використанню Полем Клоделем т. зв. «макаронічної латини» — штучної мови, утвореної шляхом змішування слів латинської мови з рідною, коли іноземні слова набувають граматичних ознак місцевої мови. Використання «макаронічної латини» мало символічне значення зла, замаскованого під благочестя.

Загальна атмосфера сцени може бути охарактеризована як карнавальна. Тут багато ознак народно-театральної культури — поєднання співу та декламації, наявність діалогів, хор в образі колективних персоніфікацій. Деякі прийоми наближують естетику хорової фактури до масових сцен "turbae" (лат. «натовп») з бахівських пасіонів. Хорова фактура сповнена діалогів, вигуків, реакцій, перепитувань, повторів фрагментів тексту, які були озвучені провідними персонажами. Дуже лаконічними штрихами А. Онеггер малює байдужість натовпу до звинувачень Жанни та її долі взагалі. Наприклад, після запрошення підсудної, хор абсолютно не реагує на неї, продовжуючи обговорення Віслюка («Подивіться на ці величезні вуха!»). Лише завдяки одній короткій хоровій фразі гостро виявляється драматургічний контраст між драмою Жанни та карнавально-фарсовим судилищем. В останньому епізоді сцени суду хор так само завзято буде вигукувати «Смерть відьмі», як на початку цієї частини ораторії вигукував слова на підтримку Свинтуса, що знов-таки апелює до біблійної антитези між Входом Господнім в Єрусалим та його Ходою на Голгофу, коли ті самі люди, які вітали Месію тиждень тому, так само захоплено відправляли його на смерть.

Отже, хоровий звукообраз звірячого суду в ораторії А. Онеггера «Жанна д'Арк на вогнищі», з одного боку, апелює до архаїчних традицій (застосування хору як колективного персонажа, використання традиційних для ораторії форм коментування подій та ін.), з іншого — містить модерні звуконаслідувальні прийоми. Це сполучення дозволяє композитору через сарказм і фарс створити образ недолугого, незрілого та байдужого суспільства, не спроможного ані розрізнити правду від брехні, ані осягнути масштаб особистості Жанни д'Арк.

Т. Головко

ПРОСТЕ ОКТАВНЕ ДВОГОЛОССЯ ТЕРНОПІЛЬЩИНИ: ІСТОРІЯ СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЗВИТОК

T. Holovko

SIMPLE OCTAVE TWO-PART POLYPHONY OF THE TERNOPIL REGION: THE HISTORY OF ITS FORMATION AND DEVELOPMENT

В українській календарно-обрядовій та родинно-обрядовій пісенності, поряд з гетерофонією, зустрічається й інший вид простого багатоголосся — октавне двоголосся. Зіставлення такого способу двох голосів викликає інтерес у вчених, й тому є новаторським в українській етномузикознавчій науці. Зауважимо, що такий спів належить до ранніх видів гуртового виконавства. Він зазвичай виникає стихійно при спільному виконанні мелодії співаками різних вікових груп, кожна з яких намагається співати в зручнішому для себе регістрі. Адже різниця голосових регістрів у співаків різного віку й статі є важливим чинником розвитку народного багатоголосся, особливо там, де поширений мішаний гуртовий спів. До сьогодні