

UDC 78.071.2:929Гармонік(436)(09)

[https://doi.org10.31652/3041-1017-2025\(5-1\)-05](https://doi.org10.31652/3041-1017-2025(5-1)-05)

PRINCIPLES OF FORMATION OF GENRE-STYLE COMPETENCE OF FUTURE TEACHERS OF MUSIC AND CHOREOGRAPHY

Olena Vereshchahina-Biliavska¹ , Olena Pototska² , Jarosław Chaciński³ 

¹ Vinnytsia Mykhailo Kotsiubynskyi State Pedagogical University, Vinnytsia, Ukraine

² Dnipro academy of music, Dnipro, Ukraine

³ Pomeranian University in Slupsk, Slupsk, Poland

Abstract

After the Second World War, Vienna became one of the centres of the historically oriented performance movement. Austrian musicians, inspired by the creative work of German artists of the first half of the twentieth century, demonstrated their own vision of authentic performance of early music. One of the most famous interpreters of baroque music in the second half of the twentieth and early twenty-first centuries was Nikolaus Harnoncourt, who founded the Concentus Musicus Vienna. In the early 1950s, the ensemble was at the stage of forming its own approach to early music and compiling its concert repertoire. N. Harnoncourt formed his own vision of performing baroque music on the basis of research into ancient music itself, studying the performance traditions of the time and ancient instruments. Concentus Musicus Vienna, as a collective of like-minded people, became a receptacle for the embodiment of all of Harnoncourt's interpretive ideas.

The article analyses the cultural influences on the formation of N. Harnoncourt's concept of historically oriented performance, in particular the activities of F. Jode, W. Hansel, R. Hayden, and G. Leonhardt. The role of J. Martin in shaping the worldview and performance style of N. Harnoncourt and Concentus Musicus Vienna is determined.

The principles of selecting musicians in the Concentus Musicus Vienna, the peculiarities of forming the repertoire, the specifics of interpreting ancient music, and N. Harnoncourt's research activities are characterised. The musician considered music to be a principle of speech, which was directly reflected in his interpretations.

As a result of identifying the peculiarities of the creative activity of Concentus Musicus Vienna under the direction of N. Harnoncourt in the first twenty years of its existence, it was stated that the collective made revolutionary innovations in sound and musical style, which is entirely derived from the old music itself and the corresponding instruments. One of the great merits of Concentus Musicus Vienna was the revival of the music of forgotten Austrian artists, including Johann Heinrich Schmelzer, Johann Joseph Fuchs, Heinrich Ignaz von Biber, and others. The theoretical substantiation of the principles and approaches to the performance of early music has allowed for the creation of convincing interpretations of it. N. Harnoncourt's principled position in the interpretation of early music was to see a piece of music in the context of the peculiarities of all art forms of the time of its creation.

One of the achievements of the Concentus Musicus Vienna under the leadership of N. Harnoncourt was the formation of a new type of performer, who appears as a researcher, philosopher, art critic and virtuoso musician. The focus on a person who, through his knowledge, professional skills and unconditional desire, found a new presentation of early music and formed an ensemble that followed him in every respect is a huge difference between Concentus Musicus Vienna and other ensembles. Concentus' way of performing early music was unprecedented and fundamentally new of genre-style correspondence involves the accumulation of genre-style practice by the student of education.

Keywords: Nikolaus Harnoncourt, Concentus Musicus Vienna, historically oriented performance, authentic performance, ancient instruments, baroque.

Постановка наукової проблеми.

Зародившись на початку XX ст. у Німеччині, зокрема у Мюнхені¹, рух автентичного виконавства старовинної музики своє друге дихання отримав після Другої світової війни вже в Австрії, а саме у Відні. Принципи підходу до історично орієнтованого виконавства у віденських музикантів були відмінними від мюнхенських митців, з особливостями творчості яких вони й не були добре обізнаними. Проте саме німецькі митці дали могутній поштовх у справі пошуків автентичного виконання старовинної музики, який підхопили австрійські музиканти. Надалі впродовж другої половини XX століття історично орієнтоване виконавство набувало все більше послідовників, досліджувалося музикознавцями та виконавцями, популяризувалося серед публіки, сформувавшись на початку XXI ст. у самостійний напрям виконавського мистецтва та музично-теоретичної науки. Ці дві галузі автентичного виконавства від самого початку були нерозривними, позаяк реставрація особливостей виконання старовинної музики потребувала і реконструкції старовинних інструментів, і вивчення особливостей інтерпретацій, і різнобічного дослідження партитур і теоретичних праць XVII – XVIII століть.

В Україні інтерес до виконання давньої музики призвів до заснування низки колективів, які популяризують автентичне виконавство. Одним з найстаріших вітчизняних колективів є Ансамбль давньої музики під керівництвом Костянтина Чечені, музиканти якого, окрім реставрації української барокової музики, виготовляють репліки старовинних інструментів та займаються науково-дослідною роботою. Основу репертуару Київського ансамблю старовинної музики «Dolce Barocco» та Ансамблю давньої музики «Terra Barocca» Львівської національної філармонії імені Мирослава Скорика складають твори європейських композиторів XVI – XVIII століть.

Восени 2024 р. у Львові відбувся вже XXI Фестиваль Давньої Музики, що засвідчує стійкий інтерес музикантів і слухачів до музики доби Середньовіччя, Відродження та бароко.

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

З розвитком концертної діяльності ансамблів старовинної музики в Україні вітчизняні виконавці та музикознавці також розпочинають дослідження особливостей її інтерпретації. Найбільшу увагу концентровано на проблемах автентичного виконання барокової музики, що засвідчують статті Л. Артюхової [1], Р. Глазунова та О. Устименко-Косоріч [3], В. Охманюка [6], О. Табуліної [9], К. Томницького [10], Н. Яропуд [11] та ін. Проблематика дисертації І. Коденко зосереджена навколо загальних проблем історичного виконавства останньої третини XX – початку XXI століття» [4], а в одному з підрозділів дослідження О. Потоцької розглядається специфіка фортепіанного виконання музики доби бароко [7]. Проте вивчення ролі окремих особистостей у становленні і розвитку автентичного виконавства на сьогодні ще не стало предметом широкого наукового інтересу. У цій галузі досліджень автентичного виконавства виділяємо статті І. Коденко, яка аналізує концепції відтворення старовинної музики Вандою Ландовською [5], та О. Потоцької, яка звертається до початку історично орієнтованого виконавства, характеризуючи діяльність музикантів Німецької асоціації старовинної музики (Vereinigung für alte Musik) [8].

У 2002 році в Україні було опубліковано монографію Н. Гарнокурта «Музика як мова звуків. Шлях до нового розуміння музики» у перекладі Заслуженого діяча мистецтв України, піаніста й органіста Георгія Куркова [2]. Видання стало чи не першим українським перекладом праці відомого австрійського диригента, дослідника давньої музики, засновника ансамблю барокової музики Concentus Musicus Wien.

¹ Німецька асоціація старовинної музики (Vereinigung für alte Musik) у Мюнхені під керівництвом Крістіана Деберейнера (1874 – 1961) понад десять років виступала активним популяризатором автентичного виконавства, але через два роки після початку Першої світової війни припинила своє існування. Про діяльність Асоціації див. О. Потоцька «Становлення принципів історично орієнтованого виконавства в європейській музичній практиці початку XX століття (на прикладі діяльності Vereinigung für alte Musik)». Музикознавча думка Дніпропетровщини. Вип. XXVII. С. 167 – 184.

Монографія у значній мірі спрямувала науковий інтерес українських музикознавців до проблем виконавства старовинної музики. Іншими дослідженнями Н. Гарнонкурта, які ще не перекладені українською, є праці, присвячені інтерпретації творів В. А. Моцарта, Й. С. Баха і К. Монтеверді, а також культурологічному, музикознавчому і виконавському осмисленню барокової музики. Проте творча діяльність самого австрійського музиканта та заснованого ним *Concentus Musicus Wien* не є достатньо відомою в Україні та потребує вивчення і популяризації.

Мета статті – охарактеризувати особливості підходу Н. Гарнонкурта та заснованого ним *Concentus Musicus Vienna* до інтерпретації старовинної музики та визначити їх роль у розвитку історично орієнтованого виконавства в Австрії 1950-х – 1970-х рр. Поставлена мета потребує також загальної характеристики соціокультурного середовища, в якому розгорталася діяльність Н. Гарнонкурта та *Concentus Musicus Vienna*.

Виклад основного матеріалу. Ніколаус Гарнонкурт (Nikolaus Harnoncourt, 1929 – 2016) – видатний австрійський хоровий, оперний та симфонічний диригент, який 1953 року заснував ансамбль барокової музики *Concentus Musicus Wien*, де виступав також і в ролі виконавця на бароковій віолончелі та віолі да гамба. Як музикознавець-дослідник, Н. Гарнонкурт вивчав давню музику, зокрема традиції барокового виконавства, автентичні барокові інструменти та їх використання у XX ст. та ін. Після завершення музичної освіти у Віденській музичній академії, музикант тривалий час був віолончелістом у Віденському симфонічному оркестрі (1952 – 1969) під орудою Г. фон Караяна. Впродовж життя митець також працював викладачем у Музичному університеті *Mozarteum* (м. Зальцбург, Австрія), Королівської академії мистецтв (м. Стокгольм, Швеція), Вищої школи музики (м. Кельн, Німеччина).

Concentus Musicus Wien було засновано у 1953 р., майже одразу після закінчення Н. Гарнонкуртом Віденського університету музики й виконавського мистецтва. Тоді молодий віолончеліст працював у Віденському симфонічному оркестрі (*Wiener Symphoniker*) під керівництвом Герберта фон Караяна. Музиканти *Concentus Musicus Wien* виконували барокову музику на старовинних інструментах,

оренованих у музеях, а також досліджували партитури XVI – XVIII століть. Ними було відроджено музику авторів, які у XX ст. були вже забутими. У роботі з *Concentus Musicus Wien* Н. Гарнонкуртом було обґрунтовано принцип «історично інформованої інтерпретації», ідеї якої були закладені ще до початку Другої світової війни [18, с.171].

Інтерес молодих музикантів до старовинної музики у значній мірі був інспірований довоєнним і повоєнним австро-німецьким музичним середовищем. Саме у цей час за автентичне виконавство виступали німецька Гільдія музикантів (*Musikantengilde*) на чолі з Фріцем Йодом (Fritz Jöde) та австрійський *Finkensteiner Bund*, яким керував Вальтер Гензель (Walther Hensel). Перед Другою світовою війною старовинна музика була популярною у репертуарі хорових колективів, а ось спроби гри на історичних інструментах були лише поодинокими.

Дітер Гуткнехт (Dieter Gutknecht) вказує, що ідеї автентичного виконавства в Австрії поширював музикант німецького походження Рейнгольд Гейден (Reinhold Heyden), на становлення якого вплинув Ф. Йод. Р. Гейден, як і інші виконавці, ще у наприкінці 1920-х – 1930-х рр. вважав за необхідне використання історичних інструментів, що здатне краще реалізувати відповідний характер старовинної музики [15, с.323]. Спочатку інтерес виконавців було зосереджено на лютні, а згодом – на віолі да гамба. Проте австрійські музиканти ще довгий час не зверталися до професійного дослідження старовинної музики.

У 1950-х роках саме Відень стає одним з важливих центрів історично орієнтованого виконавства, значною мірою завдяки діяльності музикознавця, експериментатора та виконавця Йозефа Мертіна (Josef Mertin, 1904 – 1998). Він проявив себе у різноманітних галузях: як викладач у Віденській музичній академії (з 1932 року), диригент *Collegium musicum* (1920 – 1960-х рр.), а по закінченню війни він викладав на кафедрі церковної музики, був органним майстром і диригентом. В усіх галузях творчої діяльності Й. Мертін орієнтувався на автентичне виконання старовинної музики [12, с.70]. У 1945 р. він виступив засновником *Collegium musicum Mertin* при Віденській музичній академії, з якою він виконував музику від Середньовіччя до класики. Цей ансамбль і

наукові погляди Й. Мертіна, безумовно, мали найбільший вплив на створення осередків старовинної музики у Відні [17, с.73]. Ними стали ансамбль Ізольди Альгрімм (Isolde Ahlgrimm), яка збрала власну колекцію історичних інструментів; колективи під керівництвом Юліуса Пітера (Julius Peter) та Курта Рапфа (Kurt Rapp) та ін. Тому на час свого навчання у Віденському університеті музики й виконавського мистецтва Н. Гарнонкурт вже мав певний досвід у сфері старовинної музики, адже вказані музиканти, зокрема і Й. Мертін, були його викладачами.

Концерти старовинної музики, організовані Й. Мертіном, були для музикантів зразком і прикладом для наслідування. Викладач також прищепив Н. Гарнонкурту інтерес до вивчення музики Й. С. Баха. Вже у зрілому віці засновник *Concentus Musicus Vienna* розповідав про багатомісячне вивчення під керівництвом Й. Мертіна Мистецтва фуги Й.С. Баха BWV 1080. Н. Гарнонкурт з іншими студентами спочатку грали Мистецтво фуги як струнний квартет, а згодом звернулися в музеї та церкви для оренди старовинних інструментів, допоки не прийшли до квартету віол да гамба. Надалі на старовинних інструментах вони почали виконувати музику Середньовіччя (Перотін), франко-фламандських (Дюфаї, Дебре) та італійських (Монтеверді) композиторів [12, с.74 – 75].

Чотири музиканти – Аліса Гоффельнер (пізніше дружина Н. Гарнонкурта), Едуард Мелкус, Альфред Альтенбургер і Ніколаус Харнонкурт – назвали свій колектив Віденським квартетом віол да гамба (*Wiener Gamben-Quartett*). Отже, вже до часу заснування *Concentus Musicus Vienna* Н. Харнонкурт мав досвід виконання старовинної музики на автентичних інструментах. І. Райнер зазначає, що «впевненість Мертіна в значущості історичних інструментів була високою», але це не спонукало його вимагати тільки їх для виконання старовинної музики [19, с.280]. Робота в гамба-квартеті вперше привела молодих музикантів до нової якості звучання

історичних інструментів, але згодом їхні творчі шляхи розійшлися².

У часі навчання Н. Гарнонкурт співпрацював також з клавесиністом та органістом Густавом Леонгардтом (Gustav Leonhardt, 1928 – 2012), який прибув до Віденської академії восени 1950 року. Спочатку Г. Леонгардт, разом зі скрипачами Марі Леонхардт і Ларсом Фріденом грали у *Collegium Musicum* Й. Мертіна. М. Мертл вказує, що Г. Леонгардт додав у звучання *Collegium Musicum* ковток свіжого повітря та іронічно-критичні відтінки [17, с. 83]. Зазначимо, що ці музиканти володіли знаннями з історичної виконавської практики, які вони здобули в *Schola Cantorum Basiliensis*, тому й змогли створити у виконанні *Collegium Musicum* зовсім іншу основу, що походить від знань та умінь, отриманих у найпередовішому на той час навчальному закладі.

Коли Г. Леонгардт у 1952 р. отримав посаду викладача гри на клавесині у Віденський академії, Н. Гарнонкурт починає виконувати з ним та Л. Фріденом барокові тріо. Музиканти отримали доступ до колекції інструментів Музею історії мистецтва, тож тепер могли виконувати старовинну музику на відповідних інструментах. Таким чином, безумовно, завдяки Г. Леонгардту, Н. Гарнонкурт познайомився зі звучанням історичних інструментів. Музикування тріо з митцями, обізнаними в історичній виконавській практиці, стало для молодого Н. Харнонкурта значним поштовхом до інтенсифікації гри на старих інструментах. Водночас він розпочинає вивчення старовинних праць з історії і теорії виконавства та здійснює спроби їх філософського осмислення. У тогочасному Відні панували думки, що старовинну музику варто виконувати максимально безособово, дистанціюючись від емоційної романтичної музики та особливостей її інтерпретації. Н. Гарнонкурт у своїй концепції та виконанні старовинної музики прагнув відійти від такого застарілого духу виконання ранньої музики, вважаючи його занадто нудним.

²А. Хоффельнер продовжила навчання у Парижі у Жака Тібо та Жана Фурньє, опановуючи звичайний, а не історичний, скрипковий репертуар. Е. Мелкус обійняв посаду концертмейстера в Бад-Гаштайні, а в 1952 році Н. Гарнонкурт отримав постійну посаду у Віденському симфонічному оркестрі.

М. Мертл приводить міркування музиканта щодо виконання тріо-сонат А. Кореллі, де він вказує, що вони з Г. Леонгардтом спробували знайти новий підхід, порівнявши їх «з образотворчим мистецтвом італійського бароко: якщо ви думаєте про пристрасні скульптури Берніні, музика того ж часу повинна була бути такою ж пристрасною! Ми були стурбовані стилем гри, а також звуками» [17, с. 75]. У такому підході дослідники вбачають ознаки нового бачення шляхів відродження старовинної музики. Музичний твір розглядається в контексті особливостей усіх видів мистецтва часу його створення, тому й музика є частиною художнього розуміння часу. Таке усвідомлення потребує нового типу музиканта, який має навчитися бачити й розуміти музику у зв'язку з живописом, скульптурою, поезією, а також філософією, до якої мають бути адекватно додані суто внутрішні музичні навички. Для Н. Гарнонкурта музика постає вираженням її часу. Саме тому дозволимо собі стверджувати, що для музиканта надзвичайно важливим було застосування антропологічного підходу та методів герменевтичного аналізу музики, при якому історичні аспекти музичного твору посідають важливе місце. Доцільність антропологічного підходу неодноразово було обґрунтовано у працях сучасних музикознавців, зокрема О. Верещагіної-Білявської, О. Черкашиної, Ю. Москвичової та ін. [20], а необхідність застосування герменевтичного аналізу розкрито у статті Т. Грінченко, О. Якимчук, О. Верещагіної-Білявської та ін. [13], які наголошують на вираженні у музичному творі соціокультурних особливостей його часу. Тож підхід Н. Гарнонкурта, застосований у середині XX століття, виявився виправданим і таким, що допомагає усвідомити і розкрити зміст музики, адекватно задуму композитора та його історичної ситуації.

Саме таку концепцію було покладено за основу інтерпретацій у *Concentus Musicus Vienna*, який Н. Харнонкурт заснував у 1953 році у співпраці з ентузіастами Віденського симфонічного оркестру. Варто зазначити, що ансамбль виконував не лише старовинну музику: значну частину репертуару складали твори сучасних композиторів. Такий підхід був типовим для багатьох колективів того часу, які уникали лише виконання романтичної музики, а

у музиці старовинній і сучасній вбачали деяку спільність – раціональність мислення.

Н. Харнонкурт згадував, що *Concentus Musicus* формувалася впродовж декількох років: спочатку це було тріо-четверо музикантів та приблизно один чи два музиканти приєднувалися щороку. Репетиції без концертних виступів тривали майже п'ять років, до 1957 року, доки ансамбль не виріс до десяти осіб. Ансамбль, що сформувався таким чином, залишався незмінним роками. Його виконавці прискіпливо перевіряли та відслідковували, чи підійде новий кандидат з позицій особистих якостей та музичних навичок [17, с. 75]. Така «ансамблева політика», звичайно, мала ту перевагу, що, з одного боку, це сприяло формуванню великого почуття єдності, а з іншого – типового власного музичного почуття та стилю. Такі основні вимоги та умови були великою перевагою *Concentus Musicus* перед колективами, в яких виконавський склад постійно змінювався.

Тривалий репетиційний період без концертних виступів дозволив музикантам ґрунтовно ознайомитися з історичними інструментами, скоординувати взаємодію і – найголовніше – сформувати власний репертуар з новою перспективою інтерпретації. «Нам потрібно було знайти інструмент для кожного музиканта, якого ми додали. Ми знаходили цінні інструменти в різних місцях і грали практично лише на оригіналах, деякі з яких ми позичили або придбали за дуже складних обставин» – розповідав Н. Гарнонкурт. «Якщо у нас не було інструменту, ми навіть не шукали музиканта. Ансамбль створювався в дивному балансі між долученням музикантів і музичних інструментів» [Там само].

Н. Гарнонкурт проводив і великі дослідницькі пошуки, адже багато видань старовинної музики були зіпсовані або не відповідали бажаному репертуару. Щоб розробити оригінальну концертну програму, він розшукував рукописні партитури у бібліотеках, самостійно перекладаючи їх на сучасну нотну грамоту. Музиканту-досліднику пощастило, адже у віденських бібліотеках *Musikverein* і Національній бібліотеці зберігалася величезна кількість матеріалів, які десятиліттями чекали на своє повторне відкриття. Копіюючи та аранжуючи, Н. Гарнонкурт зміг усвідомити суттєві особливості структури творів, а також

композиційні наміри та історичну стилістику. Така підготовча робота виявилася надзвичайно корисною для практичного виконавства.

Д. Гуткнехт зазначає, що від самого початку у *Concentus Musicus Vienna* панувала робоча атмосфера, яку в літературі описували як «демократія та гармонія» – базове ставлення, яке повинно мало безпосередній вплив на музичний результат [15, с. 333]. Це стало можливим завдяки постійному складу колективу і тому, що кожен музикант був повністю відданий своїй справі. Усі учасники мали великий особистий інтерес у взаємодії та існуванні такого ансамблю.

До початку першого публічного виступу у 1957 році у *Concentus Musicus Vienna* вдалося створити ідеальний склад артистів, в якому усі дослухалися один до одного і були відкриті до експерименту. Спочатку Н. Гарнонкурт грав на віолончелі чи альті, тому ансамбль працював без диригента. Проте колектив, безсумнівно, перебував під його керівництвом завдяки величезній перевазі, яку музикант отримав завдяки читанню, колекціонуванню та копіюванню музики. Поступово й фундаментально було сформовано стиль і характер музикування.

У результаті такого підходу до роботи колективу можемо прийти до висновку, що в *Concentus Musicus Vienna* були створені надзвичайно сприятливі, практично ідеальні умови для формування ансамблю. Жоден колектив ніколи не розвивався таким чином, щоб зосередитися впродовж такого тривалого часу на розробці програми, на формуванні адекватного підходу до старовинної музики та її інструментів і стилів.

Неофіційна поява практично усіх музикантів *Concentus Musicus Vienna* на сцені відбулася у 1954 році під час виконання опери Клаудіо Монтеверді «Орфей» під орудою П. Хіндеміта. Німецькому композитору потрібні були старовинні інструменти, частиною яких володіли колективи, але Н. Гарнонкурт наполіг, щоб на цих інструментах грали артисти саме його колективу. З цієї постановки розпочалося захоплення австрійського музиканта творами К. Монтеверді. Н. Гарнонкурт описав свої враження наступним чином: «Потім була перша репетиція – і це було як удар блискавки. Це була музика, яка проникла мені під шкіру! Він був для мене абсолютно новим. Не просто твір, а Монтеверді взагалі – унікальний досвід!

Стилістичні особливості, ці характерні звороти фрази закарбувалися в моїй пам'яті, усі вони походять з цього виступу» [17, с. 126]. Твори К. Монтеверді стали тим репертуаром, до якого він звертався впродовж багатьох років.

Після роботи з П. Хіндемітом продовжився репетиційний період, доки в 1957 році не було сформовано першу концертну програму та обрано назву ансамблю. Прем'єра *Concentus Musicus Vienna* відбулася на офіційній церемонії на честь завершення реставрації Шварценберзького палацу, пошкодженого у часі війни. Для першого концерту було обрано твори Георга Муффата, Джованні Габріелі, Вільяма Брейда, Орlando Гіббонса, Йоганна Генріха Шмельцера та Генрі Перселла. Старовинні інструменти у старовинній відреставрованій залі палацу звучали «природніше», ніж у сучасній концертній залі, створюючи надзвичайну барокову атмосферу. Варто зауважити, що у програмі першого концерту не було творів, які можна було б назвати особливо ефектними. Низька гучність, яка вимагає зосередженого прослуховування, безсумнівно, викликала труднощі як незвичайна особливість для слухачів концерту.

До програми другого концерту долучили твори Й. Гайдна, таким чином означивши широту репертуару. Концерти малий такий резонанс, що їх повторили декілька разів. Музична критика також продемонструвала схвальну реакцію і на сам репертуар, і на виконавський рівень колективу.

Зміст репертуару визначався ще й фактором відсутності у першому складі *Concentus Musicus Vienna* духових інструментів. Автентичний гобой з'явився в ансамблі на початку 1960-х років за сприяння Г.Е. Хеша. Ганс Еберхард Хеш (Hans Eberhard Hoesch, 1891–1972) був одним з піонерів відродження давньої музики в Німеччині, колекціонером рідкісних барокових партитур, старовинних музичних інструментів та одним із засновників першого камерного оркестру старовинної музики в Німеччині (*Kabler Kammermusik*, 1930), музиканти якого грали виключно на автентичних інструментах³. Німецький сподвижник давньої музики після знайомства з виконанням ансамблю Н. Гарнонкурта запросив його з дружиною до себе у Хаген, де вони отримали можливість грати на всіх інструментах, якими володів Г. Е. Хеш. Зі своєї колекції збирач подарував родині

Харнонкуртів віолу да гамба та скрипку Jacobus Stainers з відповідними смичками, а також креслення старовинних духових інструментів, за якими було зроблено репліки. До своєї смерті в 1972 році Х.Е. Хеш продовжував щедро підтримувати музикантів, усвідомлюючи, що Concentus Musicus Vienna під творчим керівництвом Н. Гарнонкурта є одним з кращих колективів історично орієнтованого виконавства.

Загалом, впродовж 1957 – 1962 рр. Concentus Musicus Vienna провів 35 концертів і мав у своєму здобутку до двадцяти різних програм. Склад колективу збільшився, а інструменти, включно з духовими, були майже повністю укомплектовані, що зробило Concentus Musicus Vienna схожим на типовий бароковий придворний оркестр. Основне ядро музикантів залишалося незмінним, а поповнення новими учасниками відбувалося за рахунок артистів Віденського симфонічного оркестру. Перевага полягала у тому, що Н. Гарнонкурт добре знав їх технічні можливості та культурні орієнтири, адже сам до 1969 року працював віолончелістом цього оркестру.

У ці перші п'ять років концертної діяльності було закладено естетичні основи та завойовано аудиторію, яка визнала особливості відтворення старовинної музики Concentus Musicus Vienna. Концерти найчастіше відбувалися у згаданому вже палаці Шварценберг і склалися переважно з творів від нідерландського періоду до кінця XVIII століття. Наприклад, була складена програма, яка знайомила публіку з музикою двору Максиміліана I та папського двору в Авіньйоні, тобто композиціями XV – XVI століть. З музики XVII ст. в репертуарі переважали твори для різних альтових інструментів, зокрема фантазії Г. Перселла. Виконувалися також твори французьких композиторів Франсуа Куперена, Жана-Філіпа Рамо та ін.

Особливу увагу у формуванні репертуару було зосереджено на відродженні музики австрійських композиторів. Саме у концертах Concentus Musicus Vienna слухач відкрив для себе твори Йогана Генріха Шмельцера (1623 – 1680), Йогана Йозефа Фукса (1660 – 1741) та Генріха Ігнаца фон Бібера (1644 – 1704). У багатьох схвальних рецензіях вказувалося, що така «ретроспективна тенденція» дозволяє слухачам почуватися «в безпеці» і вірити, що вони знайшли в ній відчуття ідеального світу в непевний повоєнний час [14, с.339]. Звичайно, що було й певне нерозуміння, адже у концертах звучала музика, яка для багатьох віденців була незвичною. Навіть декілька творів Й. Гайдна з репертуару колективу були настільки «екзотичними» (баритонні тріо), озвучені такими незвичайними способами (Концерт для фортепіано з оркестром Фа мажор з клавесином) або настільки детально відтворені у написаних Н. Гарнонкуртом програмних текстах (Струнний квартет ор. 64, 3), що потребували окремого пояснення. Щодо цих творів Й. Гайдна Н. Гарнонкурт детально розповідав про різницю між інструментами, які використовувалися за часів композитора, та сучасними, тим самим пояснюючи, що звучання історичних інструментів є суттєвим чинником у розумінні музики першого віденського класика.

На початок 1960-х рр. Concentus Musicus Vienna отримав загальнонаціональну славу і розпочав виступи у Mozart Hall – концертній залі в стилі модерн на 700 місць. Це був певний ризик, адже така велика концертна зала не могла відтворити камерну атмосферу барокового музикування, притаманну палацу Шварценберг. Просторова зміна, роз'єднання музики і простору дійсно не відповідали ситуації, для якої була написана музика. Проте це стало новим початком і можливістю перевірити, чи може музика далеких епох втримати виразність навіть у неконгруентних просторах.

³ Г.Е. Хеш був успішним бізнесменом, володів паперовою фабрикою у невеличкому містечку Хаген, тому мав можливість створити власну майстерню для зберігання інструментів та відкрив невеликий концертний зал у своєму будинку для публічних виступів. Заснований ним Kabele Kammermusik мав успіх у публіки. Проте незгода з політикою нацистів Німеччини змусила Г.Е. Хеша у 1936 р. залишити роботу в колективі, який згодом отримав реєстрацію в Reichsmusikkammer (RMK) і працював під нацистським гаслами.

Загалом можемо стверджувати, що виступи у Mozart Hall стали експериментом з інтеграції старовинної музики в загальну концертну атмосферу, її залучення до загального концертного життя. До музики старовинної змогло долучитися набагато ширше коло слухачів, аніж в палаці Шварценберг. У першому концерті в новій атмосфері Н. Гарнонкурт представив віденській публіці британського контртенора Альфреда Деллера (Alfred Deller, 1912 – 1979), з яким уже мав певний концертний досвід. Для великої програми зі співаком були обрані вокальні твори Джона Доуленда (1563 – 1626) та Вільяма Берда (1543 – 1623), а також інструментальні композиції [16, с. 86].

Наступного сезону 1962 – 1963 рр. у серії концертів були виконані Бранденбурзькі концерти Й.С. Баха. Для цього Conventus Musicus Vienna повинен був збільшити свій склад. Проблему Н. Гарнонкурт вбачав не лише у відсутності автентичних інструментів чи їх реплік, але у тому, що новим виконавцям треба було виробити новий стиль гри, який, на думку керівника, відповідав би музиці Й.С. Баха. Та і ці труднощі колективу вдалося здолати. Виконання усіх Бранденбурзьких концертів Й.С. Баха було зафіксовано фірмою грампластини.

Як бачимо, Н. Гарнонкурт мав власне ставлення до виконавства, якого він дотримувався впродовж усього свого музичного життя. Навіть на початку існування Conventus Musicus Vienna його цікавило не лише повне використання історичних інструментів та переконливість звучання, відповідність стилю, але й злагодженість колективу. Музикант допускав використання сучасних інструментів за умови, якщо звучання і стиль виконання буде відповідати стилю епохи музики, що виконується.

Від самого початку він сформулював власний погляд на музичну інтерпретацію – музика як принцип мовлення – який став основою його музикування, хоча ретельне дотримання використання історичних інструментів будь-якою ціною не обов'язково має бути необхідною умовою. Значення кожного музичного твору різних епох має бути на першому плані. І завжди важливо подати їх у живій, переконливій формі, використовуючи чи то старовинні інструменти, чи то сучасні. Це «кредо» він уже сформулював у програмному тексті концерту «Мистецтво фуги» 1950 року: «Я

вважаю, що музика завжди була для мене мовою [...] Я усвідомив мову в музиці дуже рано, можливо, ще в п'ятнадцять років, коли вперше прочитав, наскільки важливою для Бетховена була риторика» [цит. за 17, с.80].

Коли на початку 1970-х рр. були розгорнуті жваві дискусії щодо можливостей використання сучасних інструментів при виконанні старої музики, Н. Гарнонкурт дотримувався обережної позиції: «Я абсолютно не хочу тут виступати за «історичні» концерти, колесо історії неможливо повернути назад. Нам, очевидно, потрібна музика минулих часів, звукове оформлення є і залишається другорядним. Для мене оригінальний звуковий образ цікавий тим, що він мені здається найкращим із багатьох доступних мені варіантів для представлення тієї чи іншої музики сьогодні. Подібно до того, як я вважаю оркестр Преторіуса непридатним для виконання Ріхарда Штрауса, я вважаю оркестр Ріхарда Штрауса непридатним для виконання Монтеверді. До речі, оскільки було так багато розмов про старі та менш старі інструменти, я хотів би закінчити, розставивши пріоритети у правильному порядку: спочатку йде музика (робота композитора), потім йде інтерпретація (репрезентація та артикуляція) і, нарешті, з'являється оптимальне звучання» [цит. за 15, с. 344].

На початок 1970-х рр. Conventus Musicus Vienna здійснив 27 записів, до яких увійшли не лише інструментальні, але й вокально-інструментальні твори, зокрема «Страсті по Іоанну» Й.С. Баха та ін. «Страсті» були представлені з ретельним відтворенням умов виконання у 1724 році. Для цього, крім солістів, були залучені Віденський хор хлопчиків і Віденський хор. До платівки Н. Гарнонкурт написав вичерпне пояснення історії Страстей загалом та їх записів зокрема. Музична критика констатувала, що колективу завжди вдається відтворити звуковий образ старої музики, з усією ретельністю відновити фразування та темп, які були звичними на той час.

У результаті виявлення особливостей творчої діяльності Conventus Musicus Vienna під керівництвом Н. Гарнонкурта у перше двадцятиріччя його існування, можемо прийти до низки **висновків**.

По-перше, вже з перших років свого існування Conventus Musicus Vienna здійснив революційні інновації у звучанні та музичному стилі, який

повністю походить від самої старої музики та відповідних інструментів. М. Мертл називає появу ансамблю «акустичною психограмою» його засновника [17], маркуючи прагнення Н. Гарнокурта максимально точно втілити його власні уявлення про звучання старовинної музики.

По-друге, створена Н. Гарнокуртом колекція інструментів дозволила максимально відтворити автентичне звучання старовинної музики.

По-третє, Н. Гарнокурт здійснив велетенську дослідницьку роботу, завдяки якій було віднайдено низку забутих творів австрійських композиторів XVII століття.

По-четверте, від самого початку роботи над старовинною музикою засновник колективу теоретично обґрунтовував принципи і підходи до її виконання, апелюючи до фактів, які були фундаментальними для інтерпретації музичних творів старовини. Загалом, можемо впевнено стверджувати, що саме він рухав усім музичним розвитком у Concentus Musicus Vienna.

По-п'яте, принциповою позицією Н. Гарнокурта в інтерпретації старовинної музики є бачення музичного твору в контексті особливостей усіх видів мистецтва часу його створення. Такий підхід потребував нового типу музиканта, який вміє мислити контекстно,

сприймаючи конкретний твір як втілення ідей усіх видів мистецтва свого часу. Тому й Н. Гарнокурт сформував і новий підхід до укомплектування колективу, який складався не просто з музикантів-віртуозів, але, що чи не найголовніше, з одностудійців. Щоб сформувати ансамбль таким чином, треба було володіти значною силою переконання, адже свої ідеї потрібно було переконливо викласти, водночас враховуючи технічний та естетичний потенціал кожного артиста ансамблю. Орієнтація на людину, яка завдяки своїм знанням, професійним навичкам і безумовному бажанню знайшла нове представлення старовинної музики та сформувала ансамбль, який наслідував його в усіх відношеннях, є величезною відмінністю Concentus Musicus Vienna від інших колективів. Спосіб виконання старої музики у Concentus був безпрецедентним і принципово новим.

У статті було розглянуто лише перший етап творчої діяльності Concentus Musicus Vienna у часі формування її керівником головних підходів до автентичного виконання старої музики. Особливості роботи ансамблю наступних періодів аж до часу відходу Н. Гарнокурта від керування колективом у 2016 р. та сучасного етапу концертної діяльності Concentus Musicus Vienna надалі потребує свого окремого вивчення.

Список використаних джерел

1. Артюхова, Л. (2022). Реконструкція технологічних моделей автентичного типу виконання вокальних творів доби Бароко. Актуальні питання гуманітарних наук. Вип 56. Том 1. С. 32-39.
2. Гарнокурт, Н. (2002). Музика як мова звуків. Шлях до нового розуміння музики / [пер. Г. Куркова]. Суми: Собор. 184 с.
3. Глазунов, О., Устименко-Косоріч, О. (2024). Італійське скрипкове мистецтво барокової доби: питання стилю та інтерпретації (на прикладі творчості Ф. Джемініані та П. Локателлі). Музикознавча думка Дніпропетровщини. Вип. 26. С.471-485.
4. Коденко, І. (2021) Історичне виконавство як тенденція музичного мистецтва останньої третини XX – початку XXI століття: дис. ...канд. мист. Харків. 2021. 24 с.
5. Коденко, І. І. (2019). Концепції відтворення старовинної музики у творчості Ванди Ландовської. Аспекти історичного музикознавства. Вип. XVII. Харків: Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. С. 261-279.
6. Охманюк, В. (2020) Особливості інтерпретації барокової музики у баянному виконавстві. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. № 3. С. 208-213.
7. Потоцька, О. В. (2012) Стильова типологія фортепіанно-виконавської інтерпретації: автореф. ... канд. мист. Одеса. 19 с.
8. Потоцька, О. (2024). Становлення принципів історично орієнтованого виконавства в європейській музичній практиці початку XX століття (на прикладі діяльності Vereinigung für alte Musik). Музикознавча думка Дніпропетровщини. Вип. XXVII. С. 167 – 181.
9. Табуліна, О. Б. (2021). Голосове вібрато в інтерпретації вокальної музики доби бароко. Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць. Вип. 40. С. 178-183.

10. Томницький, К. (2021). Автентичний підхід у викладанні виконання музики бароко. *Λ Ο Γ Ο Σ* : зб. наук. праць. Boston, USA. С. 113-116.
11. Яропуд, Н. (2023). Виконавська стилістика бароко у подвійних концертах Антоніо Вівальді в умовах сучасного віолончельного виконавства. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип. 67. Том 2. С. 188-195.
12. Grassl, M. (2009) . Gleichklänge. Nikolaus Harnoncourt, der Concentus Musicus und der Wiener Kontext der Nachkriegszeit. Ereignis Klangrede. Nikolaus Harnoncourt als Dirigent und Musikdenker. Freiburg. S. 59-80.
13. Hrinchenko T., Yakymchuk O., Vereshchagina-Bilyavska O., Burska O., Liva N. (2020) Hermeneutic Analysis as a Basis of Forming a Musician's Artistic Experience. Vol. 36. Edición Especial Nro. 27. Maracaibo - Venezuela. P.538-557
14. Gutknecht, D. (2003). Musik als Bild: allegorische Verbildlichungen im 17. Jahrhundert. Rombach: Freiburg im Breisgau.
15. Gutknecht, D. (2015). Die Wiederkehr des Vergangenen. II: Entwicklung ab dem Zweiten Weltkrieg. Schott Music GmbH & Co. KG.
16. Mertin, J.(1997). Musica practica. Ausgewählte Schriften zur Musik (1935-1991). Wien.
17. Mertl, M. (2004). Nikolaus Harnoncourt. Vom Denken des Herzens. Salzburg.
18. Mayer-Hirzberger, A. (2009). Mit unseren Gamben tun wir feste mit. Alte Musik<als neues Repertoire in der österreichischen Jugendmusikbewegung zur Zeit der Ersten Republik. Alte Musik in Österreich. Wien. S. 171-186.
19. Rainer, I. (2009). Josef Mertin (1904-1998) und die historische Musikpraxis. Anmerkungen zu einer Theorie der Aufführung. Alte Musik in Österreich. Wien. S. 277-294.
20. Vereshchahina-Biliavska, O. Y., Cherkashyna, O. V., Moskvichova, Y. O., Yakymchuk, O. M., & Lys, O. V. (2021). Anthropological view on the history of musical art. *Linguistics and Culture Review*, 5(S2), 2021. P. 108-120.

References

1. Artiukhova, L. (2022). Rekonstruktsiia tekhnolohichnykh modelei avtentychnoho typu vykonannia vokalnykh tvoriv Doby Baroko [Reconstruction of technological models of the authentic type of performance of vocal works of the Baroque Era]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*. Vyp 56. Tom 1. S. 32-39 [in Ukrainian].
2. Harnonkurt, N. (2002). Muzyka yak mova zvukiv. Shliakh do novoho rozuminnia muzyky [Music as a language of sounds. The way to a new understanding of music] / [per. H. Kurkova]. Sumy: Sobor. 184 s. [in Ukrainian].
3. Hlazunov O., Ustymenko-Kosorich O. (2024). Italiiske skrypkove mystetstvo barokovoi doby: pytannia styliu ta interpretatsii (na prykladi tvorchosti F. Dzheminiani ta P. Lokatelli) [Italian violin art of the Baroque period: questions of style and interpretation (on the example of the works of F. Geminiani and P. Locatelli)]. *Muzykoznavcha dumka Dnipropetrovshchyny*. Vyp. 26. S.471-485 [in Ukrainian].
4. Kodenko, I. (2021). Istorychne vykonavstvo yak tendentsiia muzychnoho mystetstva ostannoï tretyny XX - pochatku XXI stolittia [Historical performance as a trend in musical art of the last third of the 20th - beginning of the 21st century]: dys. ...kand. myst. Kharkiv. 24 s. [in Ukrainian].
5. Kodenko, I. I. (2019). Kontseptsii vidtvorennia starovynnoi muzyky u tvorchosti Vandy Landovskoi. [Concepts of reproduction of ancient music in the work of Vanda Landovska]. *Aspekty istorychnoho muzykoznavstva*. Vyp. KhVII. Kharkiv: Kharkivskiy natsionalnyi universytet mystetstv imeni I. P. Kotliarevskoho. S. 261-279 [in Ukrainian].
6. Okhmaniuk, V. (2020). Osoblyvosti interpretatsii barokovoi muzyky u baiannomu vykonavstvi [Peculiarities of interpretation of baroque music in accordion performance]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv*. № 3. S. 208-213 [in Ukrainian].
7. Pototska, O. V. (2012). Stylova typolohiia fortepianno-vykonavskoi interpretatsii [Stylistic typology of piano performance interpretation]: avtoref.. ... kand. myst. Odesa. 19 s. [in Ukrainian].
8. Pototska, O. V. (2024). Stanovlennia pryntsypiv istorychno oriietovanoho vykonavstva v yevropeiskii muzychnii praktytsi pochatku KhKh stolittia (na prykladi diialnosti Vereinigung für alte Musik) [Formation of the principles of historically oriented performance in the European musical practice of the beginning of the 20th century (on the example of the activities of the Vereinigung für alte Musik)]. *Muzykoznavcha dumka Dnipropetrovshchyny*. Vyp. KhKhVII. S. 167 - 181[in Ukrainian].

9. Tabulina, O. B. (2021). Holosove vibrato v interpretatsii vokalnoi muzyky doby baroko [Vocal vibrato in the interpretation of vocal music of the Baroque era]. *Mystetstvoznachchi zapysky: zb. nauk. prats. Vyp. 40. S. 178–183* [in Ukrainian].
10. Tomnytskyi, K. (2021). Avtentychnyi pidkhid u vykladanni vykonannia muzyky baroko [An authentic approach in teaching performance of baroque music.]. *ΛΟΗΟ Σ: zb. nauk. nrats. Boston, USA. [in Ukrainian]*.
11. Yaropud, N. (2023). Vykonavska stylistyka baroko u podviinykh kontsertakh Antonio Vivaldi v umovakh suchasnoho violonchelnoho vykonavstva [Baroque performance style in Antonio Vivaldi's double concertos in the context of modern cello performance]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk. Vyp. 67. Tom 2. S. 188–195* [in Ukrainian].
12. Grassl, M. (2009) . Gleichklänge. Nikolaus Harnoncourt, der Concentus Musicus und der Wiener Kontext der Nachkriegszeit. Ereignis Klangrede. Nikolaus Harnoncourt als Dirigent und Musikdenker. Freiburg. S. 59–80. [in Germany].
13. Hrinchenko T., Yakymchuk O., Vereshchagina-Bilyavska O., Burska O., Liva N. (2020) Hermeneutic Analysis as a Basis of Forming a Musician's Artistic Experience. Vol. 36. Edición Especial Nro. 27. Maracaibo – Venezuela. P.538-557. [in English].
14. Gutknecht, D. (2003). Musik als Bild: allegorische Verbildlichungen im 17. Jahrhundert. Rombach: Freiburg im Breisgau. [in Germany].
15. Gutknecht, D. (2015). Die Wiederkehr des Vergangenen. II: Entwicklung ab dem Zweiten Weltkrieg. Schott Music GmbH & Co. KG. [in Germany].
16. Mertin, J.(1997). Musica practica. Ausgewählte Schriften zur Musik (1935–1991). Wien. [in Germany].
17. Mertl, M. (2004). Nikolaus Harnoncourt. Vom Denken des Herzens. Salzburg. [in Germany].
18. Mayer-Hirzberger, A. (2009). Mit unseren Gamben tun wir feste mit. Alte Musik als neues Repertoire in der österreichischen Jugendmusikbewegung zur Zeit der Ersten Republik. Alte Musik in Österreich. Wien. S. 171–186. [in Germany].
19. Rainer, I. (2009). Josef Mertin (1904–1998) und die historische Musikpraxis. Anmerkungen zu einer Theorie der Aufführung. Alte Musik in Österreich. Wien. S. 277–294. [in Germany].
20. Vereshchahina-Biliavska, O. Y., Cherkashyna, O. V., Moskvichova, Y. O., Yakymchuk, O. M., & Lys, O. V. (2021). Anthropological view on the history of musical art. *Linguistics and Culture Review*, 5(S2), 2021. P. 108–120. [in English].

Про автора

Олена Верещагіна-Білявська, кандидат мистецтвознавства, доцент, Вінницький державний педагогічний університет імені Михайла Коцюбинського, м. Вінниця, Україна, e-mail: beverlena@gmail.com

Олена Потоцька кандидат мистецтвознавства, Дніпропетровська академія музики ім. М. Глінки, м. Дніпро, Україна. e-mail: elvik205@meta.ua

Ярослав Хачинський, доктор педагогічних наук, ад'юнкт, Поморський університет в Слупську, м. Слупськ, Польща, e-mail: jaroslaw.chacinski@up.edu.pl

About the Author

Olena Vereshchahina-Biliavska, PhD in Art History, Mykhailo Kotsiubynskyi State Pedagogical University, Vinnytsia, Ukraine, e-mail: beverlena@gmail.com

Olena Pototska, PhD in Arts History, Dnipro academy of music Dnipro, Ukraine, e-mail: elvik205@meta.ua

Jarosław Chaciński, Doctor of Science in Pedagogics, Assistant professor, Pomeranian University in Slupsk, Slupsk, Poland, E-mail: jaroslaw.chacinski@up.edu.pl

УДК 378.016:78.07.

[https://doi.org10.31652/3041-1017-2025\(5-1\)-06](https://doi.org10.31652/3041-1017-2025(5-1)-06)

МЕТОДОЛОГІЯ СИНЕРГЕТИЧНОГО ПІДХОДУ ЯК ОСНОВА СПІВАЦЬКОГО РОЗВИТКУ СТУДЕНТІВ ФАКУЛЬТЕТІВ МИСТЕЦТВ

ЧЖАО ЮЙЛУН ¹ Український державний університет імені Михайла Драгоманова, м. Київ, Україна

Анотація

Стаття розкриває науково-теоретичні основи методології синергетичного підходу у контексті співацького розвитку студентів факультетів мистецтв. Автор формулює визначення поняття «співацький розвиток студентів факультетів мистецтв», а також теоретично обґрунтовує й визначає сутнісні характеристики, принципи та методологічні засади синергетичного підходу як базис для розроблення методики співацького розвитку студентів факультетів мистецтв, опора на який забезпечує максимальну результативність співацького розвитку в умовах постійної змінності соціально-суспільних процесів, а також відповідність змісту фахового вокального навчання сучасним викликам. Представлені в статті сутнісні характеристики методології синергетичного підходу втілюють зорієнтованість на встановлення й конкретизацію закономірних механізмів здатності складних систем до самоорганізації, на когнітивну активність щодо пізнання нових знань, а також на якісні варіативні перетворення складних систем від їх хаотичності до структурування, і функціонують згідно до мотиваційно-пізнавального, інноваційно-ціннісного та полілогічно-комунікативного напрямків вокального навчання. Серед принципів синергетичного підходу як основи співацького розвитку студентів факультетів мистецтв визначено принцип відкритості, що регулює динаміку впливів зовнішнього середовища, принцип самоорганізації, що забезпечується здатністю до самоструктуризації системи по відношенню до її складових, принцип атракторності та принцип біфуркаційності, що забезпечує нелінійність процесу співацького розвитку студентів факультетів мистецтв. Методологічні засади синергетичного підходу проектування стратегічних векторів співацького розвитку на основі використання педагогічно спланованих і спонтанних педагогічних впливів, розбудову поліваріантних траєкторій співацького розвитку; методичне забезпечення когерентності процесуальних компонентів співацького розвитку.

Ключові слова: синергетичний підхід, співацький розвиток, студенти факультетів мистецтв, методологічні засади, принципи, парадигма.