

творчої особистості Кароля Шимановського, Пйотра Еугеніуша та інших польських композиторів.

Влодзімеж Позняк та Станіслав Голяховський належали до непересічних діячів музичної культури Польщі першої половини ХХ століття. Їхні постаті вирізняються серед інших культурно-громадських діячів своєю невтомною працею та постійним нагромадженням ідей. Творчість Влодзімежа Позняка та Станіслава Голяховського відіграла важливу роль у національному музичному розвої, а постійна мистецька діяльність сприяли розвитку та піднесенню музичної культури Польщі.

ЛІТЕРАТУРА

1. Drobner M. Prof. Stanisław Golachowski / M. Drobner // Muzyka. – № 2. – 1951. – S. 49–50.
2. Gładysz M. Włodzimierz Poźniak jako folklorysta / M. Gładysz. – Etnogr. Pol, T. 12. – Krakow, 1968. – S. 145–152.
3. Golachowski S. Karol Szymanowski / S. Golachowski // Czytelnik. – Łódź, 1948. – 80 s.
4. Frączkiewicz A. Włodzimierz Poźniak (1904–1967) / A. Frączkiewicz. – Muzyka. – №1. – 1967. – S. 6–7.
5. Lachowicz S. Włodzimierz Poźniak / S. Lachowicz. – [Nekr.] Tyg. Powsz. – №8. – Krakow, 1967. – S. 4.
6. Parzyński J. Włodzimierz Poźniak 1904–1967 / J. Parzyński. – Ruch Muzyczny. – №7. – Krakow, 1967. – S. 5–6.
7. Pior W. Włodzimierz Poźniak / W. Pior. – Złota księga Wydziału Historycznego ; [red. Julian Dybiec]. – Krakow, 2000. – S. 462–463.
8. Poźniak W. Zdzisław Jachimecki jako krytyk muzyczny i teatralny / W. Poźniak // Pamiętnik Teatralny : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce teatru, № 4 (8), 1953. – S. 238–246.

УДК 78.03.072.2

В. Ю. БАТАНОВ

УНІВЕРСАЛІЗМ МУЗИЧНОГО ПРОФЕСІОНАЛІЗМУ В ХХ СТОРІЧЧІ Й ДІЯЛЬНІСТЬ ЮНА ІСАНГА

У статті виявлено специфіку професійного універсалізму музиканта з Кореї Ісанга Юна, для якого фаховий статус сформувався на стику політичної роботи та музичних занять як таких. Політична idea fixe I. Юна – об'єднання Північної та Південної Кореї під егідою інтернаціоналізму – надихнула його на створення першого в історії високохудожнього симбіозу європейського і східного музичного театру.

Ключові слова: універсалізм музичного професіоналізму ХХ сторіччя, ренесансний тип особистості, мислительний стереотип Захід–Схід, опера як жанр, музичний тембр.

В. Ю. БАТАНОВ

УНІВЕРСАЛІЗМ МУЗИКАЛЬНОГО ПРОФЕСІОНАЛІЗМА В ХХ ВЕКЕ И ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ЮНА ИСАНГА

В статье выявляется специфика профессионального универсализма музыканта из Кореи Исанга Юна, для которого профессиональный статус сложился на пересечении политической работы и музыкальных занятий как таковых. Политическая idea fixe II. Юна – объединение Северной и Южной Кореи под эгидой интернационализма – вдохновила его на создание первого в истории высокохудожественного симбиоза европейского и восточного музыкального театра.

Ключевые слова: универсальность музыкального профессионализма XX века, ренессансный тип личности, мыслительный стереотип Запад–Восток, опера как жанр, музыкальный тембр.

V. Y. BATANOV

**THE UNIVERSATILITY OF THE MUSIC PROFESSIONALISM XX CENTURY
AND ACTIVITY ISANG YUNG**

Given article is dedicated to discovery of specifics professional universality of musician from Korea Isang Young, for which universality professional formed on crossing the artistic systems of the Far East and Europe, on the one hand, but, with another, on interaction his active patriotic political work and music field as such.

In work P. Valéry, denoted phenomenon Leonardo da Vinci as far back as end XIX centuries is noted was new versatility of the creative manifestation, noted past age: union of the spheres to activity, incompatible representatives in consciousness of the epoch of the romanticism. For musician this was found in combination not only plural artistic-creative skills, former greeted in XIX century (the composer-performer-publicist), but also in output in theorist-experimental, menegmente and others spheres, the impossible as composed manifestations creator-musician on previous history stage.

In the centre of the analysis in article – three operas of Isang Yung on libretto of H. Kunz have defined his glory and essence his artistic contribution to world art: «Dream of Liu-Tung», 1965, «Love of spirits», 1971, «Sim Tjong», 1972. Also known and written nearly simultaneously with the first «Widow of Moth» (1965), the main acting person who is shown Lao-czy itself.

Two first from named compositions are made on chinese Buddhistical source, the third – on korean legend. The plot canvas of data composition by significant opposition to european concept of the music drama, in riverbed which formed the history of the operatic genre, but matched up with theatrics of the lithurgical drama, with мучепуеї of the european Renaissance, relationship with which recognizable in early european opera. The ideas intellectual-religious sense turned out to be in the centre of the compositions Isang Yung, which have generated the opera-mysretry of V. Kavalieri «Belief about Heart and Body» (1600) and have got the continuation in such «not-opera – an opera» XX century as «Tale about persisting person» of S. Prokofiev and «Saint François d'Assisi» O. Messiaen.

The Compositions of Isang Yung many are obliged keenness's-responsiveness of H. Kunz, translatable morally-philosophical intellectualism of Far East in riverbed operatic, all, libretto. A in than is concluded essence this «translation», shows the analysis of a plot-dramaturgy lines in specified operas of the korean Master. Best composition of Isang Yung became the opera «Sim Tjong», 1972, opera is made on libretto H. Kunz the manner of «korean legend in two acts with Prologue and intermission». The writtenned opera to opening of the Olympic games of München in 1972, demonstrates national-korean cut chinese daoism, which mystic moments open the Early Christian trends if european wordl-outlook. In centre event is presented love of daughter to father (the plot of the type «Mermaid» Pushkin-Dargomyzhskij on the contrary), for the sake of care for which she abandons fro love of Park and in curing which dashes seaborne, but the world «not-peoples» restores the moral balance, broken worldly put, generated cruel decision of father. Music filling on nature of the timbre approaches to east music phenomenon, demonstrating dynamic change noisy-loud and underlined chamber scenes then heterophonie-seriale technology defines contact with european artistic vanguard.

XX century has returned the right a composer on joining of the capacious creative sphere – with states-socialorganized, specifics which so splendid demonstrate C. Orff, Z. Kodály, E. Villa-Lobos, D. Kabalevskij and others. Music universality, in reproduction renaissance measurements of unity in activity for Personality music-artistic and political-organizing component has defined reflective alliance West-Orient in operatic refraction. Political idea fixe Isang Yun – an association North and South Korea under the aegis of communist understood by him internationalism – has moved

him on creation first in histories of the music of the artistic high symbiosis european and east music theatre.

Key words: *versatility of the music professionalism XX century, renaissance type to personalities, reflective stereotype West - Orient, opera as genre, music timbre.*

Події минулого сторіччя дають можливість проаналізувати їх у різноаспектному соціокультурному вимірі. А це дозволяє з висоти перших десятиліть ХХІ століття зрозуміти специфіку інтеграційних тенденцій минулої епохи, ознаменованої соціально-політичними катаклізмами, а також величними проривами у творчій сфері. Останні визначені специфікою минулого століття як століття науково-технічної революції й відкриттів психологічної глибинності ідеальної складової людської сутності. У праці П. Валері, присвяченій феномену Леонардо да Вінчі [4], ще наприкінці ХІХ століття відзначена була нова універсальність творчого прояву, що відрізняла його від періоду романтизму: єднання сфер діяльності, несумісних у свідомості представників минулої епохи, але солідарної із поліфункціоналізмом діяльнісних установок ренесансної Особистості.

Проблему нового універсалізму ХХ сторіччя, яка певною мірою висвітлена в праці П. Валері [4], частково порушували й інші вчені. Деякі спостереження з цього питання можна зустріти в працях, присвячених носіям нового універсалізму. Цю проблему в основному порушують музиканти, для яких музично-творча практика нерідко поєднана із науково-теоретичними, педагогічно-організаційними, менеджментськими та іншими розробками. Серед них імена Е. Вілли-Лобоса, К. Орфа, П. Хіндемита, С. Кусевицького та ін., що представлені в працях О. Леонтьєвої, Т. Левой, П. Пічугіна та ін. На жаль, відомості в україномовній та російській літературі, в інтернет-описах про Юна Ісанга доволі лаконічні. У пропонованій статті ми опираємося на довідкові характеристики, що знаходяться в німецькомовних виданнях [9; 10; 11].

Мета статті – виявити специфіку професійного універсалізму музиканта з Кореї Юна Ісанга, для якого цей універсалізм склався на перетині художніх систем Далекого Сходу і Європи, з одного боку, а з іншого – на взаємодії його активної політичної роботи й музичної творчості.

Феномен Леонардо да Вінчі, визначений Полем Валері як модель нового універсалізму творчої самореалізації, запропонованої ХХ століттям, у своїх підходах спрямований на усвідомлення зіставлення цього сторіччя з попередніми – ХVІІ та ХVІІІ, в яких підготовка музиканта не обмежувалася музичними заняттями. Це було пов'язано з тим, що в перших італійських консерваторіях, закритих прогресивною громадськістю на початку ХІХ століття [2, с. 83] через їхнє несприйняття церковних канонів, перелік обов'язкових навчальних дисциплін за обсягом набагато перевищував наступні вимоги музичної професійної підготовки [2, с. 40–53].

Така багатовекторність підготовки дозволяла поєднувати багатогранні музичні вміння – з активною державною діяльністю (про це засвідчено в біографіях Ж.-Б. Люллі, Ф. Фарініеллі). У ХІХ столітті політична активність Дж. Россіні виявилася зовсім незатребуваною, що й спричинило злам його творчої біографії в 1829 році у пік його композиторської слави. Виходи з політики Ф. Шопена, Г. Берліоза, Ф. Ліста та інших був демонстративним, але не вплинув на ріст їхнього творчого зростання.

ХХ століття повернуло право композиторам на поєднання продуктивної творчої діяльності з державно-соціально-громадською, специфіку якої достатньою мірою демонструють К. Орф, З. Кодай, Е. Вілла-Лобос, Д. Кабалевський та ін. Але якою б значною не була ця суміщеність форм-родів діяльності в рамках європейської системи, її не можна порівняти з тією, що породили суспільства Далекого Сходу в ХХ столітті. Останні завдяки тиску світової соціальної інтеграції були втягнені в активні стосунки з Європою, але при цьому ні в якому разі не захистили власну культурну традицію. У такому разі для музикантів у ХХ столітті стало звичним поєднання не тільки множинних художньо-творчих умінь, що були визнаними і в ХІХ столітті (композитор-виконавець-публіцист), а й у інших сферах діяльності (теоретико-експериментальній, науково-дослідницькій, педагогічно-організаційній та ін.). Нарешті, такого роду творче поєднання не притаманне у західно-східних традиціях для творця-музиканта.

Життєва діяльність Юна Ісанга стала показником його долучення до національної корейської традиції. Хоча він також тяжів до японської та європейської художньо-культурних традицій. Юн Ісанг народився в родині поета Юна Ких'єнга в 1917 році. З 1933 року він вивчав у Японії основи європейської музики, а на початку Другої світової війни став активним учасником антияпонського опору. В 1943 році Юн потрапив у полон [12]. Саме музична діяльність засвідчувала для Юна Ісанга його соціально-політичну орієнтацію на «Схід–Захід».

Після розгрому Японії на хвилі патріотичного піднесення Юн Ісанг був запрошений працювати вчителем загальноосвітньої школи та викладачем університету в Сеулі. У 1955 році він став лауреатом Державної премії, що дало йому можливість поїхати в Європу для знайомства з мистецтвом авангарду. У 1955 році Юн Ісанг жив у Парижі, а в 1956–1959 роках – у Берліні, де став учнем Б. Блахера [9, с. 902]. Після подорожі багатьма містами і селами ФРН із 1964 року він став вчителем композиції в Берлінській вищій школі музики. Тут Юн Ісанг знаходить однодумця, письменника й перекладача д-ра Х. Кунца, надзвичайно розумного співробітника, який бачив нову Німеччину в об'єднанні її західної і східної земель. Юн Ісанг в 1963 році відвідав Північну Корею [12], що викликало невдоволення влади Південної Кореї.

Після першої успішної постановки в музичному театрі опери Юна Ісанга «Сон Ліу Тунга», створеної на основі вчення Лао-цзи про Тай-ці в 1967 році представники таємної розвідувальної служби Південної Кореї викрадають його під час перебування в Західному Берліні. Опісля він опинився у в'язниці за звинуваченням у шпигунстві на користь Північної Кореї. Прогресивні сили світу два роки боролися за звільнення Юна Ісанга з тюрми, і лише в 1969 його було звільнено. Він повернувся в Європу, де його твори приймали з незмінним успіхом. Крім активної творчої діяльності, він працював викладачем у Берлінській музичній школі (хоча німецькою мовою володів погано). Юн виступав за об'єднання Південної та Північної Кореї, сповідував китайське вчення про буддизм. Помер Юн Ісанг у 1995 році [9, с. 902].

Три опери Юна Ісанга на лібрето Х. Кунца стали підґрунтям для введення його імені в історію світового музичного мистецтва: «Сон Ліу-Тунга» (1965), «Кохання духів» (1971), «Сім Тьонг» (1972). Також відома й опера «Вдова Метелика», написана майже одночасно з першою «Сон Ліу-Тунга» в 1965 році, головною дійовою особою якої є сам Лао-цзи [11, с. 1497].

Перша і друга опери створені на основі китайських буддистських джерел, третя – на основі корейської легенди. Сюжетна канва у вищезазначених творах побудована на протиставленні європейських концепцій музичної драматургії, у руслі якої сформувався оперний жанр. Але вона все ж таки споріднена з театральністю літургійної драматургії, а також з містерією європейського Ренесансу. До речі, ці зв'язки можна побачити в ранній європейській опері. В основу творів Юна Ісанга закладена ідея інтелектуально-релігійного спрямування, яка у свій час стала підставою для народження опери-містерії В. Кавальєрі «Вистава про Душу і Тіло» (1600) й отримала продовження в таких «неоперах-операх» ХХ століття, як «Повість про справжню людину» С. Прокоф'єва, «Під палким сонцем кохання» Л. Ноно та «Святий Франциск Асизький» О. Мессіана.

Твори Юна Ісанга позначені чуйністю-чутливістю Х. Кунца, що спрямовував морально-філософський інтелектуалізм Далекого Сходу в рамки оперного лібрето. А в чому ж полягає суть цього «спрямування», показує аналіз сюжетно-драматургічних поєднань і темброво-фактурних зіставлень у вищезазначених операх корейського Майстра.

Опера Юна Ісанга «Сон Ліу-Тунга», що принесла світову славу композиторові в 1965 році, написана на основі оповідей про життя студента, ім'я якого винесене в заголовок твору. Він захотів під керівництвом мудреця-пустельника досягнути вчення Тай-ці, до цього досягнувши успіхів у сфері торгівлі. Учителю у гіпнотичному сні повідомляє в чотирьох картинах-образах, пережитих учнем ніби в реальному світі, всю мудрість життя. Це є розуміння того, що таке Пристрасть, Зрада, Любов, Ненависть, Доля, Порятунок, Смерть [9, с. 902]. Як бачимо, категорії життя (Пристрасть–Зрада, Любов–Ненависть, Вирок–Порятунок) сприймаються як антиподи їхніх складових, тоді як Смерть – всеосяжна й не асоціюється зі Злом.

Вийшовши із гіпнотичного трансу, вдячний учень отримує з рук Мудреця священну Книгу, можливо, написану самим Лао-цзи, в якій подані відомості про пантеїстичне розуміння Природи,

Духовності Китаю й світу в цілому. Ідея поєднання полярних якостей стає основним організуючим принципом як сюжетних колізій, так і засобів музичної виразності, в яких екзотика східнокитайської описовості увібрала в себе концептуальні засади європейської опери-притчі. Остання отримала визнання завдяки творчості І. Стравінського, Б. Бріттена, Х. Хенце та ін. через постійне спирання на містерійно-літургійні засади ранньої європейської опери.

Зауважимо, що побудова вищезазначених чотирьох картин Сну частково підпорядкована принципу цінь-чень-чжуан-хе (зав'язка-експозиція-кульмінація-розв'язка) [6, с. 5], що логічно зіставляється з драматургією чотирирядкової китайської класичної поезії, якій також властиве «крещендуюче» наростання [8, с. 207]. Головна якісна характеристика вищезазначених «сцен життя» – їхня відверта алегоричність й ідеологізоване трактування сценічних подій. В основному тут домінує лірико-епічний принцип драматургічного розгортання сюжету, в якому зав'язка має піднесено-лапасторальний характер, а розв'язка глибокофілософський (у дискурсі Вчитель–Учень), зокрема в моментах «тихих» кульмінацій на початку й у кінці твору.

Виходячи із вищесказаного, можна спостерегти характерні ознаки театрального дійства, які відрізняються від європейського «міметичним» розвитком, завдяки якому найбільш важливі фрагменти позначені насиченням фактури й багатством подій. В опері «Сон Ліу-Тунга» Юна Ісанга все навпаки: найбільш суттєво насичені – перша й остання сцени, які позбавлені усяких конфліктів, хоча змістове навантаження домінує над усім, що відбувається протягом усього твору.

Показовою в цьому плані є опера Юна Ісанга «Кохання духів» (1971), в основу якої також покладено китайське літературне джерело, в якому зацентована увага на пошуках нової музичної мови, що покликана поєднати азійську і європейську традиції. За основу цього твору взято сюжет новели «Відродження», що написана поетом XVII століття Пу Сунг-Ліном і перекладена з глибоким розумінням її ідеї та образної системи німецькою мовою М. Бубером. Х. Кунц описував своє впровадження в музичний театр цей шедевр, в якому задекларований китайський інтелектуалізм, наступним чином: «квінтесенцією змісту є думка про змінність суцього. Народження можна назвати смертю, смерть – народженням. Перше пов'язане з чистим інтелектом і чистим інстинктом, друге перетворюється в утопію, в результаті якої створюється багатогранність життя» [9, с. 902].

Зміст цієї опери інформує про багату таємничими натяками історію Лисиць, породжених Демоном, земна любов яких до чоловіків неминуче приносить їм смерть. Показовою в опері є її двохактна структура, де в першому акті показано, як юному вченому, що не вірить у духів, подаровано радість інтимного спілкування, що в кінцевому результаті призводить до жертвопринесення, що є спокутою за його невірність. А в другому акті показано повноту бажання, що в кінцевому результаті призводить до смерті.

У першій дії молодий вчений Пан Хон-сан, сирітське дитинство якого було позначене постійним самовдосконаленням без усяких самообмежень, стає дразливим для Демона Сон-Лонга, оскільки він не вірить у світ духів. У вигляді мандарина Чанга Сон-Лонг приходять до Пан Хон-сана, пропонує йому Лисиць, яким наказує усіяко догоджати молодому вченому так, щоби він відмовився від своїх занять. Чарівні Служительки щиро порозумілися з молодим вченим, адже таке порозуміння для них має глибокий сенс бути причетними до Високого, але вони не усвідомлюють, що готують Пан Хон-сану до смерті.

Друга дія розповідає про намагання Демона спокусити Пана Хон-сана. Спокусник цього разу з'явився перед ним в образі ченця-жебрака для того, щоби попросити богиню Хсі Ванг-Му зробити Лисиць духами Ах-Хсю й Лян-Кунг-жінками. І це на радість Лисиць стається, однак приносить Пан Хон-сану миттєву смерть, тому що кохання з духами є заборонене [11, с. 1498].

Ця історія має фаустіанські аналогії. У ній вчена аскеза героя витлумачена як перемога буттєво-життєвих стосунків з жінками, зініційованими демонічним втручанням над здоровим способом життя. А функцію «спокушеної Маргарити» виконують створіння, що самоудосконалюються, спокушаючи юного героя інтимними стосунками. Таке тлумачення сюжету опери Юна Ісанга відповідає в цілому наступному пасіонарному подієвому тлумаченню: підготовки жертви та саме жертвопринесення. У китайській (далекосхідній) легендарній традиції більш безпосередньо і «безболісно» сприймається повнота життя і смерті,

в даному разі християнська ідея спокутування смерті як апогею страждання відходить на другий план. Пасіонарні альянзи задекларовані в дійовій особі Оповідача. Її роль виконує жіноча особа – Шаманка (вона написана для альтя), тоді як лже-учитель Демон Сон-Лонг представлений басовим голосом. І знову об'єднуючий фактор повноти життя приводить до розуміння смерті як закономірного прояву безкінечного.

Найкращим твором Юна Ісанга стала опера «Сім Тьонг» (1972), написана на лібрето Х. Кунца, в основу якої покладено «корейську легенду у двох діях, прологом та антрактом» [10, с. 360]. Композитор написав оперу на честь відкриття олімпійських ігор, які відбулися в німецькому місті Мюнхені в 1972 році [9, с. 902]. У цій опері показано національний корейський зріз китайського даосизму, містичні елементи якого пробуджують ранньохристиянські тенденції європейського світоглядання [11, с. 1498–1499].

У пролозі героїня Сім Тьонг представлена у вигляді янгола, що з'являється як небесний дарунок бездітній парі сліпого вченого Сіма і його дружині Лі, які дякують богам за довгоочікувану благодать. Але ціною цього дарунка стає смерть матері при народженні дочки. Залишившись з дитиною, Сім звертається до сусідки Паенгдок за допомогою, але вона думає тільки про свою вигоду й не поспішає прийти на поміч.

У першій дії головна героїня Сім Тьонг показана доброю й гарною дівчиною, яка заради утримування батька жебракує. А також заради нього відмовляє юнакові Парку одружитися з нею. Чернець-Жебрак, що прийшов до Сіма, просить дати йому обіцянку, щоби він дав на храм 300 мішків рису, за що він обіцяє повернути зір сліпому. Коли батько розповів дочці про дану ним обіцянку, Сім Тьонг, не роздумуючи, помирає заради моряків, які зобов'язуються приносити щороку жертву Королеві-Драконіві, щоби його задобрити. І задля цього Сім Тьонг тоне в морі.

В антракті показана сцена перетворення Сім Тьонг в одну з п'яти наречених Короля-Дракона, яка просить повелителя, щоби він подарував батькові зір й можливість одружитися з Паенгдок. А коли інші наречені підходять до Сім Тьонг, вона просить допомоги у своєї небесної матері Ок-Тьїн, яка звільняє її від Дракона й відправляє її у квітці лотоса в море.

У другій дії опери розповідається про те, як моряки приносять Імператорові чарівну квітку й розповідають йому про її віднайдення. А в цю квітку, як виявилось, перевтілилася Сім Тьонг. Її краса полонила юного Імператора, силует якої з'явився йому у сні. Він бере шлюб із нею. І вже як Імператриця Сім Тьонг наказує привести до палацу її батька, в якого Паенгдок відібрала все його багатство, що подарував йому чоловік Сім Тьонг на її прохання. Імператор був глибоко розчулений розповіддю Сіма про те, що дочка пожертвувала життям заради того, що її батько знову став зрячим. Опісля Сім Тьонг постала перед Сімом в іпостасі Імператриці. Сім благословляє дітей і, покаючись за прийняту ним жертву дочки, помирає.

Як бачимо, в епіцентр подій цього сюжету покладено любов дочки до батька (сюжет подібний до «Русалки» Пушкіна-Даргомижського, але розгортається у зворотному напрямі), заради якого вона відмовляється від кохання Парка й кидається в море. А світ «нелюдський» відновлює моральну рівновагу, порушену життєвою суєтою, складовою якої є й жорстока поведінка батька Сіма. У тембровому відношенні музичне втілення солідаризується зі східним мелодичним феноменом, демонструючи динамічну «терасність» зміни галасливо-гучних і виразно камерних сцен, тоді як гетерофонно-серіальна техніка визначає спорідненість із європейською авангардно-художньою сферою.

Серед широкого вокального розмаїття в опері домінують низькі чоловічі голоси: Сім – баритон, Імператор – баритон, Чернець-Жебрак – бас, Дракон-Король – 5 (!) басів, Власник корабля – бас, Капітан – баритон, партію Дракона-Короля виконують одночасно п'ять басів й лише епізодичну роль Парка виконує теноровий голос. Сопранові голоси властиві головній героїні Сім Тьонг, а також Матері (земної – Лі, небесної – Ок-Тьїн) і п'ятьом Нареченим Дракона-Короля. І все це жінки, що є ідеальним втіленням жіночості. І тільки епізодична роль злої Сусідки адресована альтовій партії, що в тембровому відношенні відрізняється від тембру ідеальних сопрано.

Такого роду зіставлення голосів нагадують темброві пріоритети окремих партій в опері «Руслан і Людмила» М. Глінки, у якій міфологічно-билинне тло сценічних подій побудоване на

антитезі «чоловіче-жіноче», відмовляючись, а то й ігноруючи (маємо на увазі в опері «Руслан і Людмила») тенорові партії. У контексті даосистських орієнтацій на вчення Тай-ці Юн Ісанг свідомо користується прийнятими ним компенсативними зіставленнями «чоловічого-жіночого», «небесного-земного», яке й визначило музично-темброве перелицювання міфологеми дихотомічного втілення світової єдності.

Музичний універсалізм як спосіб ренесансних підходів до діяльнісної оцінки Особистості характеризується поєднанням музично-художньої й політично-організаційної складових, які визначили мисленнєвий альянс «Захід-Схід» в оперному мистецтві. Політична *idea fixe* Юна Ісанга – це воз'єднання Північної і Південної Кореї на основі засвоєної ним ідеї комуністичного інтернаціоналізму, що базувався на китайських джерелах, а відповідно на сюжетах з його філософським тлумаченням опер. Як результат – створення першого в історії музичного мистецтва високохудожнього симбіозу європейського та східного музичного театру в тих проявах, що випередили аналогічні новації оперного театру Тан Дуна.

ЛІТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс / Борис Асафьев. – М.-Л. : Музыка, 1971. – 379 с.
2. Барбье П История кастратов / Пьер Барбье. – С.-Петербург : Изд. Ив. Лимбаха, 2006. – 303с.
3. Барт Р. Система моды. Статьи по семиотике культуры / Роллан Барт ; [пер.с франц. вступ.ст. и сост. С. Н. Зенкина]. – М. : издат. им. Сабашниковых, 2003. – 512 с.
4. Валери П. Введение в систему Лонардо да Винчи / Поль Валери // Об искусстве, сборник / [П. Валери, предисловие А.А. Козлова]. – 2-е изд. – М., 1993. – С. 25–55.
5. Лосев А. Проблема символа и реалистическое искусство / Алексей Лосев. – М. : Искусство, 1976. – 367 с.
6. Ма Вей. Концепція форми в музиці Китаю і Європи: аспекти композиції та виконавства. Автореф. дис. на здобуття наук ступ. канд. мистецтвознавства 17.00.03 / Ма Вей. – Одеса, 2004. – 17 с.
7. Мартынов В. Конец времени композиторов / Владимир Мартынов. – М. : Рус.путь, 2002. – 295 с.
8. Холопова В. Музыка как вид искусства / Валентина Холопова. – М. : научно-творч. центр «Консерватория», 1994. – 260 с.
9. Pahlen K. Das neue Opernlexikon / Kurt Pahlen. – München : Seehamer Verlag, 2000. – 1023 s.
10. Roessler A., Hohl S. Der große Opernführer. Werke, Komponisten, Interpreten, Opernhäuser / Curt A.Roessler, Siegmар Hohl. – Güterslohn/München : Edition Bassar II ann, 2000. – 608 s.
11. Wagner H. Das große Handbuch der Oper. Fünfte, stark erweiterte, Neuausgabe / Heinz Wagner. – Kösel, Krugzell : Florian Noetzel Verlag, 2011. – 1776 s.

УДК 787.61

Є. Г. МОШАК

МЕТОДИЧНІ АСПЕКТИ СУЧАСНОГО ДЖАЗОВОГО ГІТАРНОГО ВИКОНАВСТВА

У статті досліджено питання формування виконавської майстерності та професійної культури джазового гітариста. Позначено спеціальні методичні аспекти сучасного джазового гітарного виконавства, які сприяють комплексному формуванню виконавської культури: теоретичні уявлення про стиль, розвиток «інтонаційного словника» й техніки імпровізації, розвиток «музичного інтелекту».

Ключові слова: джазова гітара, методика, виконавство, джазова імпровізація.