

Сергій Васильович Шип  
Му Сюецзяо

## Інтерпретація творів у стилі модерн як проблема підготовки майбутніх викладачів музичного мистецтва

УДК 78.03:781.68+378  
DOI <https://doi.org/10.24195/artstudies.2024-3.18>

Сергій Васильович Шип  
доктор мистецтвознавства, професор,  
професор кафедри музичного мистецтва  
і хореографії  
ДЗ «Південноукраїнський національний  
педагогічний університет  
імені К. Д. Ушинського»  
ORCID: 0000-0003-2569-4240

Му Сюецзяо  
магістрантка  
ДЗ «Південноукраїнський національний  
педагогічний університет  
імені К. Д. Ушинського»  
ORCID:0009-0001-2903-7400

*Спираючись на методологічні основи принципів художньої естетики та поетики, теорії художнього стилю та герменевтичного підходу, автори аналізують художній стиль модерну (ар-нуво, сецесії) з метою виявлення можливостей його засвоєння майбутніми викладачами музичного мистецтва в процесі їхньої інтерпретаційної діяльності. Встановлено існування двох принципово різних підходів до тлумачення терміна «модерн». Згідно з першим, модерн розуміється як стан європейського мистецтва епохи «кінця віку» («декадансу»), який представлений багатьма стильовими течіями, рухами й особистими манерами (прерафаеліти, символісти, імпресіоністи, тощо). Водночас деякі дослідники вважають модерн першим історичним етапом подальшої тривалої епохи модернізму. За іншим трактуванням, модерн – це стиль, який проявляється в різних видах мистецтва та характеризується комплексом формальних і змістовних індивідуально-типових властивостей. Ця точка зору має переконливе обґрунтування, коли йдеться про архітектуру, образотворче та прикладне мистецтво. Складніше визначити відповідні риси стилю модерн у музиці. Проте спроби окреслити формально-змістові особливості стилю модерн (сецесії) свідчать про наявність об'єктивних психологічних підстав для таких дослідницьких намірів. На думку авторів статті, модерн (сецесію) можна трактувати і як історичну категорію, і як специфічний стиль. Таке «стереоскопічне» й толерантне розуміння цього поняття має бути сформоване в майбутніх викладачів музичного мистецтва в процесі вищої педагогічної освіти.*

*Важливими виховними завданнями викладача музичного мистецтва є словесна та музично-виконавська інтерпретація художніх творів. Вирішуючи комплексне завдання інтерпретації творів модерну (сецесії), викладач може керуватися такими положеннями:*

- 1. Модерн (сецесія) твори спрямовані на пробудження в реципієнта яскравого гедоністичного переживання, відчуття задоволення від сприйняття й осягнення форми. Цей специфічний «формалізм» вимагає від виконавця особливої уваги до якості звучання музичної композиції, до всіх прекрасних деталей і властивостей форми.*
- 2. Твори в стилі модерн найчастіше легко сприймаються широким загалом. Водночас багато з них розраховані на аристократично вишуканого, досвідченого, кваліфікованого слухача, здатного зрозуміти символічні значення форми, які не лежать «на поверхні». Отже, художні артефакти модернізму вимагають від викладача-інтерпретатора знання великого тезаурусу культурних символів (міфологічних, релігійних, ідеологічних, літературних, мистецьких), уміння зрозуміти й пояснювати символічне значення словами та втілювати це розуміння в музичне виконання.*
- 3. Музична форма творів модерну (сецесії) вимагає від викладача-інтерпретатора особливої уваги до таких властивостей форми та змісту, як: а) чистота звукового матеріалу (тембр, динаміка, регістр, засоби артикуляції, колорит співзвуччя); б) виразна гнучкість, орнаментальність мелодичних ліній; в) чіткі й багаті динамічні, артикуляційні, темпові й темброві нюанси.*
- 4. Твори модерну (сецесії) часто бувають пов'язані з національними музичними традиціями, фольклором. У таких випадках коректним рішенням виконавця є підкреслення естетичних передумов звернення композитора до етнічно-національних елементів. Наприклад, можна використовувати автентичну манеру співу. Виправданим підходом до інтерпретації є демонстрація умовності стильового втілення етнічно-національного матеріалу.*
- 5. У виконанні сучасних творів, особливо вокальної музики, слід прагнути синергії всіх виразних засобів, їх поєднання в цілісному образі художнього акту. Йдеться про синергію музичної інтонації та акторських виразних засобів – просодії словесного мовлення, міміки, рухів тіла, одягу, зачіски, макіяжу. Виконавець має постати перед глядачами не в образі викладача, який демонструє навчальний матеріал, і не в образі артиста-виконавця, а в ролі представника творчої інтелігенції епохи декадансу, аристократа духу, вишуканого стиліста, майстра художньої містифікації.*

**Ключові слова:** художній стиль, модерн, сецесія, модернізм, засоби виразності, художньо-образний смисл, викладач музики, інтерпретація, герменевтика, музичне виконавство.

### Постановка проблеми і стан її дослідження.

Одним із найважливіших компонентів підготовки майбутніх викладачів музичного мистецтва в закладах вищої педагогічної освіти є оволодіння навичками, уміннями та культурою музичного вико-

навства. Формування музично-виконавської компетентності в процесі підготовки викладача мистецтва – це масштабна й багатогранна проблема. Одним з її аспектів є ґрунтовне теоретичне і практичне ознайомлення майбутніх освітян мистець-

кого напряму з художніми стилями. Таке завдання означено в нормативних документах і освітніх програмах, прийнятих в Україні, Китаї та багатьох країнах світу.

Так, наприклад, згідно з прийнятим в Україні «Стандартом вищої освіти» для спеціальності «Музичне мистецтво» до переліку спеціальних компетентностей входять: «Здатність здійснювати виконавську діяльність на базі професійних знань та навичок... Здатність створювати та реалізовувати власні художні концепції у виконавській діяльності, аргументовані знанням музичних стилів різних епох та володінням техніками, прийомами та виконавськими методиками» (Стандарт вищої освіти, 2020). Аналогічні вимоги до викладачів мистецтва висувуються в концептуальних текстах, на які орієнтуються педагогічні виші в КНР.

Закономірно, що завдання засвоєння художніх стилів майбутніми фахівцями музичної освіти протягом останніх трьох десятиліть перебуває у фокусі уваги багатьох дослідників. На важливість цього завдання наголошували у своїх дослідженнях Н. Ашихміна, Т. Бондаренко, Н. Гуральник, Н. Гребенюк, І. Гринчук, Є. Йоркіна, Л. Масол, В. Москаленко, Г. Ніколаї, О. Олексюк, О. Отич, Г. Падалка, О. Полатайко, О. Реброва, О. Ростовський, О. Рудницька, О. Шевнюк, О. Щербініна О. Щолокова та багато інших представників музично-педагогічної науки. Останнім часом цій проблемі присвятили увагу китайські спеціалісти, як-от Ву Гуолінг, Лянь Юнь, Лю Цяньцзянь, Сунь Пенфей, Чай Пенчен, Чень Цзицзянь, Чжан Їфун, Чжан Яньфен, Ши Дзюньбо та ін.

У західній музичній педагогіці стильовий підхід також набув великого значення. У другій половині ХХ ст. у музикантів-педагогів Європи і США стала поширюватися думка про недостатність обмеження освітньої практики матеріалом однієї національної культури та європейської класичної музики. Для багатьох провідних музикантів-педагогів стала очевидною необхідність розширення жанрово-стильової бази музичної освіти через додання в освітні програми жанрів і стилів національних культур Європи, традиційних культур Азії, Африки й Америки, джазу, рок-музики та поп-музики. Це уявлення було проявлено, наприклад, на великій конференції у Танглвуді (Tanglewood, Massachusetts) у 1967 році. Пізніше, у 1990 році, симпозіум для викладачів музики, проведений під егідою MENC (Music Educators National Conference) за участю представників етномузикології, визнав необхідність урізноманітнення художнього матеріалу, зокрема стилів і жанрів освітньої практики, і розпочав роботу зі створення необхідних програм, методів і форм навчання, навчальних матеріалів. Піонерами цього напряму в музичній педагогіці були П. Кемпбелл, Б. Лундквіст, В. Андерсон, В. Шмід, Б. Бертон, М. Гетце та ін.

Музиканти-педагоги у своїй роботі спираються на мистецтвознавчу традицію вивчення стилю як феномену художнього мислення, зокрема на праці Г. Адлера (Adler), Н. Герасимової-Персидської, Н. Горюхіної, К. Дальхауза (Dahlhaus), О. Зінкевич, О. Катрич, О. Козаренка, О. Коменди, І. Коханик, Ж. Лярю (LaRue), Л. Мейєра (Meyer), В. Москаленка, О. Сокола, Р. Паскалля (Pascall), І. Тукової, С. Тишка, С. Шипа, Я. Якубяка та ін.

Закономірно, що внаслідок і на основі значної дослідницької роботи, яка велася в Україні протягом останніх десятиліть і ведеться сьогодні, у багатьох вищих навчальних закладах музичної і музично-педагогічної освіти у практику підготовки здобувачів були впроваджені дисципліни, спеціально присвячені завданню засвоєнню майбутніми викладачами широкого кола художніх стилів. Прикладами подібних дисциплін є курси, розроблені В. Москаленком у Національній музичній академії України імені П. І. Чайковського («Стильові засади музично-виконавської творчості» для аспірантів), С. Шипом у Південноукраїнському національному педагогічному університеті імені К. Д. Ушинського («Історія художніх стилів») для магістрантів; О. Щербініною в Ніжинському державному університеті імені Миколи Гоголя та ін. Останній із названих курсів, упроваджений у практику навчання магістрантів, має назву «Основи пізнання музичного стилю». За характеристикою його розробниці, зміст курсу «...зорієнтований на осягнення стилю як культурного феномену, усвідомлення специфіки музичного стилю, опанування методу стильового аналізу, розвиток креативного мислення, формування досвіду імплементації музично-стильових уявлень у професійній діяльності» (Щербініна, 2006).

Означений напрям освітньої і науково-методичної роботи поки що, на жаль, не набув широкого розповсюдження в академічному середовищі. Він перебуває у становленні, тому вимагає інтенсивної розробки. Головними аспектами такої розробки є, на наш погляд, прояснення питань загальної теорії стилю (скажімо, питання національної та жанрової стилістики, полістилістики, еkleктики, технік стилізації тощо); проблеми стильових трендів у сучасній музиці; уявлення про різноманітність проявів категорії стилю в поезиці виконавського музичного мистецтва; місце та функція стильових понять і емпіричних стильових уявлень в методиці загальної і професійної музичної освіти та ін. Не можна не звернути уваги і на те, що в програмах підготовки майбутніх викладачів музичного мистецтва багато важливих для національної та світової культури художніх стилів не знайшли свого місця або представлені поверхово, а методи, умови, прийоми роботи засвоєння стильового різноманіття музики (особливо художньої спадщини минулого віку) залишаються майже зовсім не розробленими.

Так, наприклад, поки що не мають належного вирішення складні теоретичні та практичні питання, пов'язані із стильовими властивостями сучасної музики, з необхідністю та можливостями прилучення нових поколінь до її кращих зразків у процесі загальної та професійної освіти, зокрема в процесі підготовки майбутніх викладачів музичного мистецтва в педагогічних вишах. Відповідаючи на цей виклик теорії та практики мистецької освіти, ми звернулися до художнього *стилю модерн* з метою дослідження його властивостей і розробки відповідних методичних орієнтирів у практиці підготовки майбутніх викладачів музичного мистецтва до інтерпретації музичних творів цього стилю.

**Мета статті** – звернути увагу представників сфери мистецької освіти на стиль *модерн*, окреслити ознаки цього стилю й порушити проблему щодо можливостей його освоєння майбутніми викладачами музичного мистецтва в їх педагогічно-інтерпретаційній діяльності.

Методологічні засади дослідження: загальні положення естетики й поетики мистецтва, теорія художнього стилю; понятійний аналіз термінологічного апарату вивчення музичної культури минулого століття; герменевтичний підхід до художніх творів XIX–XX ст.

**Основний виклад.** Перше питання, яке належить розглянути насамперед, – що таке *стиль модерн*? Назва стилю походить від латинського слова *moderne* (*новий*). Від того ж самого латинського слова походить і слово *модернізм*, яке дуже широко вживається в філософській, естетичній, культурологічній філологічній, мистецтвознавчій літературі. Обидва слова функціонують як терміни, хоча щодо їх значень у вчених немає єдиної думки. *Модернізм* може означати цілу історичну епоху в розвитку людства, або певний історичний етап у змінах культури та мистецтва, або тенденцію в діяльності якоїсь групи людей тощо. Зазвичай *модернізм* трактується вченими як більш загальне поняття порівняно з *модерном*. Наприклад, Ю. Малишев вважав, що модернізм має універсальний і позачасовий характер, бо він є природним для мистецтва творчим трендом і тому може проявитися в будь-який історичний час. Модернізм слугує рушійною силою розвитку мистецтва, якій протидіє академізм (Малишев, 1998). Таке діалектичне уявлення щодо природи розвитку мистецтва є, на наш погляд, обґрунтованим і плідним.

Більшість дослідників, однак, трактують модернізм як історично детерміноване явище (Brown, 1992; Calinescu, 1987; Т. Гуменюк, 2004; Козаренко, 2000; Lambourn, 1993; М. Ржевська, 2010 та ін.). У найбільш поширеному історичному розумінні модернізм охоплює період від середини XIX століття до останньої третини XX століття. Наступний за цим історичний етап звичайно характеризується

як постмодернізм. Як вважається, першими, хто застосовував слово *модерн* у спеціальному естетичному значенні, були Рихард Вагнер і Шарль Бодлер. Але свого термінологічного статусу цей вираз набув лише наприкінці позаминулого століття, коли в різних видах європейського мистецтва з усією очевидністю проявилася інтенція до революційного оновлення формальних засобів виразності заради втілення нових образних смислів.

У цей історичний час, відомий в естетичній літературі як *fin de siècle* («фен де сьєкль», буквально – «кінець віку») або *décadence* («занепад»), слово *модерн* (без закінчення «-ізм») почали використовувати як певну стильову характеристику творів архітектури, живопису і прикладного мистецтва. Саме тоді в спеціальній літературі та звичайному вжитку і виникла плутанина термінів, що зберігається й до сьогодні. Як справедливо зауважила М. Ржевська, «...у мистецтвознавчих, культурологічних, філософських працях категорії «модерн», «модернізм», «авангард», «авангардизм» нерідко вживаються як синонімічні, або принаймні близькі за змістом» (Ржевська, 2010, с. 24). Для уникнення небажаної синонімії та суперечностей, які виникають у вживанні нечітко визначених термінів, ми пропонуємо прийняти наступне рішення термінологічної проблеми: домовимося вважати *модернізм* загальним явищем в історії світового мистецтва XIX–XX століть, яке репрезентоване багатьма стилями, жанрами, творами, митцями та декількома етапами становлення. На відміну від *модернізму*, *модерн* будемо розуміти як назву історичного художньо-стильового напрямку, який репрезентує лише перший етап тривалого модерністського процесу. При цьому цей напрям також репрезентований множиною відносно самостійних жанрових, національних і персональних стилів.

Згідно з найбільш поширеною серед мистецтвознавців і, на наш погляд, переконливою точкою зору, *стиль модерн* зародився у європейському мистецтві приблизно в останню чверть XIX ст. і був актуальним приблизно до 20-х років XX століття. Він охопив різні види мистецтва: архітектуру, живопис, скульптуру, графіку (плакат, книжкова ілюстрація, реклама товарів), прикладне мистецтво (меблі, одяг, світильники, прикраси, технічні пристрої та інші артефакти виробництва). Музика, хореографія, театр і кінематограф також відреагували на загальне захоплення естетикою і поетикою модерну. Це дає підстави вважати модерн стильовим напрямом у мистецтві зазначеного історичного періоду.

Цей напрям представлений багатьма національними школами та яскравими персональними творчими манерами. Про багатонаціональну культурну природу свідчить різноманітність назв цього стилю. У Франції цей стиль називався *ар нуво* (буквально – *нове мистецтво*; вираз походить

від назви художньої галереї в Парижі – L'art nouveau). У Германії найбільш уживаним був вираз *Der Jugendstil* (буквально – *молодий стиль*; від назви художньо-літературного журналу *Jugend*, що видавався в Мюнхені). В Австрії – країні, де цей стиль розвивався особливо пишно, він отримав назву *сецесії* (від латинського *secessio*, що буквально означає *вихід, відхід*). Так називався гурток молодих художників у Відні. В Італії увійшов у масовий ужиток термін *stile Liberty* (назва пішла від прізвища володаря художньої крамниці, комерція якого була пов'язана з новою естетикою). Дуже скоро риси нового стилю вплинули на мистецтво в США, де використовувався вираз *Tiffany style* (*стиль Тіфані* – вираз, що відбиває власне ім'я американського підприємця і майстра художнього скла). В Україні та Польщі цей стиль зазвичай найменувався як *сецесія*.

Персональний вимір цього стилю також характеризується величезною різноманітністю. Архітектурний модерн репрезентований творчістю О. Вагнера, А. ван де Вельде, А. Гауді, Е. Гімара, Ч. Ешбі, П. Мебіуса, Й. Ольбриха, В. Орта, Ф. Шехтеля. В Україні в цьому стилі будували споруди Е. Брандман, В. Городецький, О. Вербицький, Д. Дяченко, К. Жуков, В. Кричевський та ін. В образотворчому мистецтві провідними майстрами модерну визнані О. Бердслей, Е. Берн-Джонс, М. Врубель, Г. Клімт, М. Клінгер, М. Ліберман, Ч. Макінтош, К. Менье, Г. Моро, У. Морріс, Е. Мунк, А. Муха, П. Пюві де Шаванн, О. Роден, Д.-Г. Росетті, Дж. Уїстлер, Г. Фогелер, Ф. Ходлер, Й. Хоффман, М. Чюрльоніс, Ф. фон Штук та ін. Літературу і поезію стилю модерн звичайно представляють О. Блок, К. Гамсун, Г. фон Гофмансталь, М. Метерлінк, Ф. Ніцше, Р. Рільке, А. Стриндерг, О. Уайлд, Л. Українка, І. Франко, С. Цвейг, А. Чехов та ін.

Наведений рядок представників модерну є дуже неповним і приблизним. Щодо причетності багатьох названих майстрів стилю модерн мистецтвознавці ведуть невпинну дискусію. Різноманітність дає підстави деяким дослідникам мистецького модерну стверджувати, що творчість зазначених майстрів належить не одному стилю, а різним стилям, які мають, утім, спільні художні принципи. Так, наприклад, вважає норвезький спеціаліст С. Чуді-Медсен (Tschudi-Madsen, 2002). Однак подібна позиція не заважає нашому підходу до стилю модерн. Вона тільки переводить дискусію в площину загальної естетичної проблеми взаємодії, перетину та ієрархічної організації художніх стилів.

Аналогічні проблеми постають під час спроб окреслити уявний простір стилю модерн в музичному мистецтві. По-перше, ця проблема є мало дослідженою. Як справедливо зазначив А. Калениченко, «модерн у музиці осмислено дещо менше, ніж у візуальних видах мистецтва й літературі»

(Калениченко, 2019). Це становить одну з причин відсутності одноставного погляду щодо належності тих чи інших творів або індивідуальних творчих манер до модерну (сецесії). До цього стилю більш-менш упевнено відносять творчість або деякі твори К. Дебюссі, М. Равеля, Е. Саті, Г. Форте, Г. Малера, Р. Штраусса, М. Рegera, Д. Пуччіні, О. Респігі, О. Скрябіна, М. Чюрльоніса, К. Шимановського, Я. Сібеліуса. В українській музиці, за думкою музикознавців, стиль сецесії репрезентують твори В. Барвінського, В. Витвицького, М. Колесси, В. Косенка, С. Людкевича, Б. Лятошинського, Н. Нижанківського, Л. Ревуцького, Д. Січинського й інших композиторів початку ХХ століття. Ознаки модерну ми знаходимо у творчості перших професійних композиторів Китаю, таких як Чжао Юань-жен (Zhao Yuan-Rren), Сяо Юмей (XiaoYou-Mei), Хуан Цзи (Huang Zi), Хе Лутін (He Lu-Ting).

Очевидно, що стильові манери названих майстрів, так само, як і національні композиторські школи, а тим більше конкретні твори, виконані з урахуванням відповідних жанрових стилів, становлять гетерогенний і дуже різноякісний клас музичних явищ. Тому існують об'єктивні підстави для дискусії щодо коректності зіставлення стилю модерн із конкретними творчими особистостями та їх творіннями. Однак зараз ми не маємо наміру вести таку дискусію. Наше наступне завдання – охарактеризувати властивості музичного модерну як стилю й намітити основні орієнтири для інтерпретації модерних творів майбутніми вчителями музичного мистецтва. У цьому ми спираємося на дослідження Л. Ботштайна (Botstein), К. Дальхауза (Dahlhaus), Д. Дувірака, М. Каралюса, А. Калениченка, Ф. Каліша (Kalisch), Л. Кияновської, О. Козаренка, М. Купера (Cooper), У. Остіна (Austin), М. Ржевської, Дж. Семсона (Samson) та інших учених, де розглядаються універсальні для різних національних і персональних варіантів властивості стилю музичного модерну (сецесії).

У підході до характеристик модерну / сецесії будемо орієнтуватися на теоретичне уявлення, згідно з яким будь-який стиль – це або чуттєве уявлення, що виникає внаслідок сприйняття й переживання явищ мистецтва, або поняття, абстраговане з «матеріалу» чуттєвих уявлень (Шип, 2023). За формулюванням, яке в різних версіях зустрічається у спеціальній літературі, «художній стиль – це комплекс індивідуально-типових властивостей форми та образного змісту одиничного артефакту мистецтва або певної множини артефактів, що оцінюється як відмінна особливість відповідного явища». (там само, с. 18). Отже, стиль модерн має бути представлений як з боку індивідуально-типових властивостей форми музичних артефактів, так і з боку їх художньо-образного змісту.

Звернемо увагу на важливе спостереження А. Калениченко: «Модерн як проміжний стиль між

19 і 20 ст. проявлявся не так у музичній мові, як в ідейному спрямуванні, тематиці, образності, особливостях драматургії» (Калениченко, 2019). Таке уявлення поділяє також М. Каралюс: «В українській музичній сецесії увагу до себе привертає насамперед особливість тематики. Тут і характерна для культури модерну увага до загостреної психологізації, і захоплення декоративною зображальністю» (Каралюс, 2010, с. 67). З наведеними судженнями можна загалом погодитися. А втім, усі дослідники модерну / сецесії, у тому числі й автор наведеного висловлення, прагнуть встановити формальні властивості, які є специфічними та типовими для цього стилю і які можуть слугувати ознаками приналежності конкретних художніх творів до цього стилю. Це прагнення є цілком виправданим. Відома діалектика змісту і форми в мистецтві є такою, що ніякого якісного оновлення художньо-образного змісту творів не може бути досягнуто без звернення митця до нових виражальних засобів. Отже, релевантною рисою стилю модерн потрібно вважати відступ (буквально – *сецесію*) не тільки від традиційних типових тем (топік), емоційних модусів, образів і смислів, але й і від традиційних, звичайних, академічних, прийнятих за взірць у професійній освіті засобів музичної мови та музичної риторики. Такий відступ може бути більш або менш рішучим у різних композиторів і в різних творах.

Наприклад, у творчості Рихарда Штрауса, якого вважають однією з центральних фігур модерного стилю, є твори, що тяжіють до академічних музичних засобів романтичної доби. Такими є, наприклад, «Три пісні на вірші старих німецьких поетів для високого голосу в супроводі фортепіано», ор. 43, основані на музичній мові й композиційних принципах зрілого романтизму. На протилежність подібним творам, композитор іноді дивує і навіть епатує слухачів зразками нового мелодичного й тонально-гармонічного мислення. Показовим зразком модерну є, наприклад, опера «Саломея», де нові виражальні засоби (над-експресивна мелодична інтонація; гостро дисонансна акордова лексика; інструментовка нібито в крайніх межах можливостей звичайного симфонічного оркестру; композиція, що ігнорує оперні традиції романтичної музичної драми й інші особливості форми) вражають своєю оригінальністю, незвичністю. Зрозуміло, що причиною модернізації засобів музичної виразності стало особливе змістовне завдання, зокрема створення образу Саломеї, головної героїні опери. Цей образ хвилював багатьох майстрів модерну: письменника Оскара Уайлда (Вайлда), на основі п'єси якого було створено лібрето опери Штрауса; художників П'єра Бонно, Рудольфа Ернста, Ловіса Корінта, Гюстава Моро, Франца фон Штука; графіка Обрі Бердслея та інших митців. Жорстока, кровожерлива, красива, розбещена, екзальтовано еротична Саломея стоїть першою в ряду образів

«прекрасних жінок-спокусниць» (Електра, Медея, Даліла), «...так чи інакше пов'язаних зі смертю» (Калениченко, 2019).

Її образом-антиподом, який склався в просторі стилю модерн, може слугувати Мелізанда – героїня п'єси Моріса Метерлінка, опери Клода Дебюссі й оркестрової поеми Арнольда Шенберга. Це світлий образ молодої жінки, прекрасної, тендітної, привабливої, але при тому смертельно хворобливої, психологічно слабкої, яка стає невинною жертвою фатальних обставин. Зазначена образна поляризація загалом притаманна поетиці модерну / сецесії. У цьому стилі досить ясно проявилися маніфестовані Фрідріхом Ніцше естетичні категорії діонісійського й аполлонічного мистецтва. «Полюс Діоніса» репрезентують, наприклад, стильові манери скульпторів А Бурделя і О. Родена, художників Г. Моро і Л. Корінта, композиторів Г. Малера і О. Скрябіна, а «полюс Аполлона» – персональні стилі скульптора А. Майоля, живописців школи прерафаелітів і П. Пюві де Шавана, музичні твори М. Равеля, Г. Форте і А. Дюпарка.

Майстри модерного мистецтва часто вдавалися до відвертого штучного поєднання у своїх композиціях різного матеріалу, елементів різних мов і стилів. Зокрема, вони охоче й вільно використовували етнічні художні стилі. У цьому сенсі вони користувалися великим досвідом вивчення та залучення фольклору до жанрових сфер композиторської творчості, накопиченим у художньому русі романтизму. При цьому звернення майстрів модерну / сецесії до фольклору та різних етнічних традицій народів Східної Європи, Азії і Америки не мало того особливого культурного й навіть ідейно-політичного смислу, який у попередні часи несли «етнічно акцентовані» твори Ф. Ліста, Дж. Верді, Р. Вагнера, Ф. Шопена, Б. Сметани, М. Лисенка, М. Мусоргського й інших лідерів національних шкіл романтичного мистецтва.

Для митців модерну / сецесії етнічні традиції рідної культури, так само, як і традиції екзотичних культур, були предметом професійної уваги й високого естетичного захоплення. На відміну від композиторів-романтиків, вони спеціально не ставили перед собою завдань розробки національного професійного мистецтва, хоча об'єктивно сприяли розвитку культури в цьому напрямі. Їх значно більше приваблювала ідея модернізації національних музичних мов і діалектів, які сприймалися та мислилися як прекрасні естетичні й етичні цінності. Із цієї позиції композитори модерну підійшли до розробки поетики, яка не «боїться» еkleктики, не уникає демонстративного поєднання в одному творі елементів різних жанрових, етнічних, історичних стилів. Можна припустити, що саме з часів модерну / сецесії полістилістика стає перевіреною і широко поширеним поетичним принципом нового мистецтва, який втілюється в техніці стилізації –

умовного відтворення в музичній формі властивостей певного етнічного, історичного або жанрового стилю із збереженням відчутної дистанції між ним і власним стилем мовлення автора, заснованим на актуальній для відповідного часу музичній мові.

Прикладами модерної полістилістики можуть слугувати твори, у яких знаходять оновлене відтворення етнічні стилі: іспанської музичної культури (прелюдія «Ворота Альгамбри» К. Дебюссі, балет «Болеро» й опера «Іспанська година» М. Равеля, балет «Любов-чарівниця» М. де Фальї); російського фольклору (балети «Жар-птиця», «Петрушка» і «Весна свячена» І. Стравінського); афро-американського джазу (фортепіанні прелюдії «Менестрелі» і «Генерал Лявін-ексцентрик», «Ляльковий кек-уок» К. Дебюссі, Сонатина і Сольмажорний концерт М. Равеля); латиноамериканської танцювальної стихії («Туга за Бразилією» Д. Мійо); музичних традицій Китаю, Японії, народів Близького і Середнього Сходу. Зокрема, заслуговують згадки опери «Соловейко» І. Стравінського, «Турандот» Дж. Пуччіні і «Турандот» Ф. Бузоні; фортепіанні п'єси К. Дебюссі «Пагоди» і М. Равеля «Погануся – імператриця пагод»; пісні Дебюссі «Китайський рондель» і М. де Фальї *Chinoiserie*; «Пісня про Землю» Г. Малера й інші модерні твори, виконані з використанням техніки стилізації виражальних засобів китайської музики. Українські вчені виявили в національній культурі регіональний варіант стилю, який отримав назву *гуцульської* або *галицької сецесії*. Одною з його ознак є використання елементів західноукраїнського фольклору (наприклад, ритміки та ладових особливостей коломийки) у сполученні з виразними засобами модерної гармонії, фактури й архітекtonіки.

Художнє втілення охарактеризованих вище типових для модерну (сецесії) топик, образів, стилів і манер об'єднує гостре й водночас дещо відсторонене переживання краси, милування звуковою формою. Недарма модерн інколи вважають останнім у європейській історії «естетизуючим» стилем, який несе перцепіентам відчутне почуття насолоди від художньої форми, що сприймається. У просторових видах мистецтва ця риса проявляється в підвищенні ролі різноманітних елементів декору головних конструктивних елементів форми. В архітектурних спорудах стіни, дахи, двері, вікна, балкони рясно прикрашаються скульптурними деталями, ліпними чи інкрустованими орнаментами, фресками, мозаїками (проекти А. Гауді, В. Городецького, В. Орта). Пишна орнаментика й декоративні елементи композиції стають помітним виразовим засобом у станковому живописі (М. Врубель, Г. Клімт, Г. Моро). Ця тенденція проявилася також і в музичному мистецтві, насамперед в оркестровому письмі. Якщо розкішні фарби оркестрових творів Клода Дебюссі небезпідставно пов'язують із впливом імпресіоністського живо-

пису, то не менш колоритна, вишукано барвіста звучність симфонічного оркестру Моріса Равеля, Поля Дюка, Густава Малера, Рихарда Штрауса, молодого Ігоря Стравінського відповідає ідеалам модерну.

Особливу увагу дослідники модерну в образотворчому мистецтві приділяють живописним мотивам, що підказані живою природою, насамперед світом дерев, квітів, комах, риб і різних морських істот. Прискіплива увага митців модерну до природних форм відбилася, наприклад, у небачених раніше арочних конструкціях, баштах, що схожі на мушлі, хвилеподібних контурах карнизів Антоніо Гауді, або в орнаменталізації споруджень О. Вагнера («Майоліковий дім» у Відні), В. Кричевського («Будинок земства» в Полтаві), В. Городецького («Дім з химерами» у Києві), або у візерунках чавунних перил і решіток, де панує хвиляста лінія «удару бича», зображена на gobелені Германом Обрістом і відбиваюча форму стебла цикламена. У музиці модерну ми не знаходимо прямого віддзеркалення природних форм. Однак зв'язок музичної форми із живою природою – світом рослин і тварин, що має свої голоси, свою мелодику й особливі ритми дихання, відчувається в деяких творах модерного періоду. Варто згадати, наприклад, симфонічну картину «Море» К. Дебюссі, його фортепіанні прелюдії «Тумани», «Вітрила», «Верес», «Пагорби Анакапрі», «Вітер на рівнині»; чарівну звукову картину нічного саду в опері Равеля «Дитя і чари», симфонічну поему «Зачароване озеро» А. Лядова. Подібні приклади відрізняються переважно двома властивостями: естетизацією форм природи та наділенням її краси містичним, духовно-символічним смислом (яскраві приклади – прелюдії Дебюссі «Кроки на снігу», «Мертве листя»).

Символічність взагалі може вважатися суттєвою властивістю багатьох творів модерну / сецесії. Це дає підстави для включення символізму до сфери модерних стилів або, якщо вважати символізм окремим напрямом, до визнання їх спорідненості. Відомі численні приклади звернення до засобів звукової символіки у творчості Г. Малера («Пісня про Землю», Р. Штрауса («Так казав Заратустра», «Смерть і просвітлення»), О. Скрябіна («Поема екстаза», «Прометей»), С. Рахманінова («Острів мертвих»). Створенню символічних форм в музичних творах сприяють словесні заголовки й композиторські ремарки; використання лейтмотивів і технік стилізації заради створення образних алузій. Розуміння символічної образної семантики потребує від реципієнтів значного досвіду художнього сприйняття, мистецької культури, глибокого проникнення в композиторський задум.

Поетика модерну / сецесії, так само, як і поетика символізму, тяжіє до сполучення засобів різних видів мистецтва, до художнього синтезу. У цьому, безумовно, проявляється традиція, започатко-

вана митцями романтичного напрямку. Прагнення художнього синтезу найбільш яскраво проявилось в поєднанні засобів архітектури, скульптури, живопису й декоративно-прикладного мистецтва. Композитори також шукали можливості поєднати у формі твору музично-звукові засоби, інтонацію вербального мовлення, ритміку і співзвуччя поезії, пластику і мімічну виразність акторської гри й аксесуари музичної вистави. Типовими для доби модерну були камерно-вокальні концерти в маленьких театрах, кафе-шантанах, вар'єте, де артисти виступали фактично в театралізованих умовах. Такими були, наприклад, виступи О. Вертинського в образі сумного П'єро: у гримі та стилізованому костюмі, на тлі екзотичних декорацій, підсвічених штучним «місячним сяйвом».

**Висновки та перспективи подальшого дослідження.** Модерн (сецесія) – не достатньо чітко визначене поняття. Його пояснюють по-різному, і не завжди зрозуміло. Принципово розрізняються дві точки зору. Згідно з першою, модерн – це стан європейського мистецтва епохи Fin de siècle (або «декадансу»), який представлений множиною стильових напрямів, течій і персональних манер (творчість прерафаелітів, символістів, імпресіоністів тощо). При цьому деякі дослідники вважають модерн першим історичним етапом наступної тривалої доби модернізму. За іншими трактуваннями, модерн – це стиль, що проявляється в різних видах мистецтва та характеризується комплексом формальних і змістовних індивідуально-типових властивостей. Така точка зору має переконливе обґрунтування, коли йдеться про архітектуру, образотворче і прикладне мистецтво. Вона стає більш проблематичною, коли предметом суджень є твори музики, хореографії, поезії, драматургії та інших «часових» видів мистецтва. Для цієї сфери значно трудніше визначити релевантні ознаки модерного стилю, що ускладнює стильову атрибуцію конкретних творів. Проте невпинні спроби окреслення формальних і смислових ознак стилю модерн (сецесії) свідчать про наявність об'єктивних психологічних підстав для таких дослідницьких інтенцій.

Обидві точки зору можуть бути поєднані на тій підставі, що стилі є феноменами образних уявлень, спекулятивних суджень і естетичних оцінок митців, філософів, мистецтвознавців, широкої публіки. Отже, за пропозицією авторів статті, модерн може трактуватися залежно від завдань дискурсу то як історична мистецтвознавча категорія, то як конкретний художній стиль. Таке «стереоскопічне» уявлення щодо модерну має бути сформоване в майбутніх викладачів музичного мистецтва в процесі вищої педагогічної освіти. Складне завдання інтерпретації викладачем музичного мистецтва художніх творів модерну (тут йдеться і про словесно-понятійну, і про музично-

виконавську інтерпретацію) можуть орієнтуватися на такі положення:

1. Модерні твори спрямовані на пробудження в перцепієнта яскравого гедоністичного переживання, відчуття задоволення від сприймання й осмислення форми. Цей специфічний «формалізм» вимагає від виконавця великої уваги до звукового оформлення музичної композиції, до всіх красот, які інколи «ховаються» у звичайних звукових конструкціях.

2. Модерні твори мають подвійну адресацію. Їх «демократична» мова й риторика звичайно роблять їх легкодоступними для широких мас. Водночас багато з них розраховані на аристократично витонченого, досвідченого, кваліфікованого слухача, який здатний зрозуміти ті символічні смисли форми, які не «лежать на поверхні». Отже, художні артефакти модерну вимагають від викладача-інтерпретатора знайомства з великим тезаурусом культурних символів (міфологічних, релігійних, ідеологічних, літературних, мистецьких), уміння зрозуміти й пояснювати символічний смисл словами та реалізувати це розуміння в музичному виконанні.

3. Музична форма творів модерну вимагає особливої уваги до таких аспектів інтерпретації: а) точності, чистоти, яскравості звукового матеріалу (йдеться про тембрально-динамічні, регістрові, артикуляційні фарби звучання та колорит співзвуч); б) виразної гнучкості, пластичності мелодичних ліній, особливо в полімелодичних видах фактури; в) гранично тонкого й делікатного динамічного, артикуляційного, темпового та тембрального нюансування.

4. Якщо модерний художній твір якимось чином пов'язаний з певною етнічною культурою, народною традицією, національним фольклором (як було з'ясовано, такий зв'язок є досить характерним для цього стильового напрямку), коректним рішенням виконавця буде підкреслення естетичного підґрунтя до залучення композитором етнічно-національних елементів. У такому разі, наприклад, виконавець може звернутися до засобів автентичного інтонування, не переймаючись різким контрастом стилів вокальної партії та інструментального супроводу. У бідь-якому разі під час виконання зразків музичної сецесії доречно демонструвати умовність стильового втілення етнічно-національного матеріалу.

5. У виконанні модерних творів, особливо це стосується вокальної музики, слід прагнути синергії усіх виражальних засобів, їх поєднання в цілісному образі художнього акту. Йдеться про ідеально можливу синергію музичної інтонації та акторських засобів виразності – просодії словесного мовлення, міміки, пластики тіла, одягу, зачіски, макіяжу. Уся поведінка, весь «імідж» виконавця має бути зразком артистичної шляхетності. Для точного

«влучання» в стиль сецесії мають значення навіть зовнішній вигляд сцени й інтер'єр приміщення, у якому відбувається виконання. Виконавець має постати перед слухачами не в образі викладача, який демонструє учням навчальний матеріал, і не в образі артиста-виконавця, а в ролі типового представника творчої інтелігенції доби декадансу, аристократа духа, витонченого стиліста, майстра художньої містифікації.

#### ЛІТЕРАТУРА

Гуменюк, Т. (2004). Модернізм та постмодернізм: дискурсивна практика. *Вісник Харківського нац. ун-ту*. Вип. 24. С. 180–189.

Калениченко, А. (2010). Про деякі напрями, стилі, течії та естетичні ситуації в українській музичній культурі. *Муз. україністика: сучасний вимір*. Київ.

Калениченко, П. (2019). Модерн. *Енциклопедія Сучасної України* [Електр. ресурс]. Київ: Інститут енциклопедичних досліджень НАН України. URL: <https://esu.com.ua/article-69560>.

Каралюс, М. (2010). Стильові доміанти модерну в українському мистецтві. *Студії мистецтвознавчі*. № 3 (31). Київ: ІМФЕ НАН України. С. 64–69.

Кияновська, Л. (2000). Стильова еволюція галицької музичної культури XIX–XX ст.: монографія. Тернопіль: Астон.

Кияновська, Л. (1999). Стиль сецесії в українській музиці першої третини XX сторіччя. *Musica Galicijana*, T. 3. Rzeszow. С. 225–237.

Козаренко, О. (2008). Гуцульська музична сецесія: національний відгук на європейський виклик. *Музична україністика: сучасний вимір*. Київ. Вип. 2.

Коменда, О. (2009). Музикознавчі інтерпретації поняття стилю. *Українське мистецтвознавство*. Київ. Вип. 9. С. 113–117.

Легенький, Ю. (2004). Український модерн. Київ.

Малышев, Ю. (1998). Мифы и история. *Art line*. Київ. № 2. С. 26–29.

Москаленко, В. (1998). Творчий аспект музичного стилю. *Київське музикознавство*. Вип. 1. Київ. С. 87–93.

Ржевська, М. (2010). До проблеми художньо-естетичних і хронологічних меж модернізму. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії* / ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України. Київ. Вип. 10. С. 23–28.

Стандарт вищої освіти (2020). Другий (магістерський рівень) вищої освіти. Ступінь «магістр». Галузь знань 02 «Культура і мистецтво» спеціальність 025 «Музичне мистецтво». Затверджено та введено в дію наказом Мін. освіти і науки України від 04.03.2020 № 368.

Шип (2023). Теорія художніх стилів: монографія. Суми: ФОП Цьома С.П. 138 с.

Щербініна, О. М. (2006). Теорія та практика пізнання музичного стилю: навч.-метод. посіб. Ніжин. держ. ун-т ім. М. Гоголя. Ніжин.

Brown, M. (1992). Origins of Modernism: Musical Structures and Narrative Forms, *Music and Text: Critical Inquiries*, ed. S.P. Scher, Cambridge, pp. 75–92.

Calinescu, M. (1987). Five Faces of Modernity: Modernism. Avant-garde. Decadence. Kitsch.

Postmodernism. Durham. Duke University Press. 395 p.

Lambourn, D.J. (1993): Modernism in British Music, 1900–1922. Cambridge.

Tschudi-Madsen, Stephan (2002). The Art Nouveau Style: a comprehensive guide with 264 illustrations. 488 p.

#### REFERENCES

Humeniuk, T. (2004). Modernizm ta postmodernizm: dyskursyvna praktyka [Modernism and postmodernism: discursive practice]. *Visnyk Kharkivskoho nats. Universitetu – Bulletin of Kharkiv National University*. Issue 24. P. 180–189 [in Ukrainian].

Kalenychenko, A. (2010). Pro deyaki napryamy, styli, techiyi ta estetychni sytuatsiyi v ukrayinskiy muzychniy kulturi [About some directions, styles, trends and aesthetic situations in Ukrainian musical culture]. *Muzychna ukrayinistyka: suchasnyy vymir – Musical Ukrainian Studies: Modern Dimension*. Kyiv [in Ukrainian].

Kalenychenko, P. (2019). Modern [Modern]. *Entsyklopediya Suchasnoyi Ukrayiny – Encyclopaedia of Modern Ukraine* [Electronic resource]. Retrieved from: <https://esu.com.ua/article-69560> [in Ukrainian].

Karalius, M. (2010). Stylovi dominanty modernu v ukrayinskomu mystetstvi [Style dominants of modernity in Ukrainian art]. *Studiyi mystetstvoznachchi - Studies of Art History*. № 3 (31). Kyiv: IMFE of the National Academy of Sciences Ukraine. P. 64–69 [in Ukrainian].

Kiyanovska, L. (2000). Stylova evolyutsiya halytskoyi muzychnoyi kultury XIX–XX st. [Stylistic evolution of Galician musical culture of the XIX–XX centuries]: A monograph. Ternopil: Aston [in Ukrainian].

Kiyanovska, L. (1999). Styl setsesiyi v ukrayinskiy muzytsi pershoyi tretyny XX storichchya [Secession Style in Ukrainian Music of the First Third of the Twentieth Century]. *Musica Galicijana*. Vol. 3. Rzeszow, pp. 225–237 [in Ukrainian].

Kozarenko, O. (2008). Hutsulska muzychna setsesiya: natsionalnyy vidhuk na yevropeyskyy vyklyk [Hutsul musical secession: national response to the European challenge]. *Muzychna ukrayinistyka: suchasnyy vymir – Ukrainian musical studies: modern dimension*. Kyiv, 2008. Issue 2 [in Ukrainian].

Komenda, O. (2009). Muzykoznavchi interpretatsiyi ponyattya stylyu [Musicological interpretations of the concept of style]. *Ukrayinske mystetstvoznachstvo – Ukrainian art history*. Kyiv. Issue 9. P. 113–117 [in Ukrainian].

Legenkyi, Y. (2004). Ukraynyskyy modern [Ukrainian Modern]. Kyiv [in Ukrainian].

Malyshev, Y. (1998). Myfy i istoriya [Myths and history]. *Art line*. Kyiv, 1998. № 2. P. 26–29 [in Ukrainian].

Moskalenko, V. (1998). Tvorchyy aspekt muzychnoho stylyu [Creative aspect of musical style]. *Kyyivske muzykoznavstvo – Kyiv musicology*. Issue 1. Kyiv. P. 87–93 [in Ukrainian].

Rzhevskaya, M. (2010). Do problemy khudozhno-estetychnykh i khronolohichnykh mezh modernizmu [On the problem of artistic and aesthetic and chronological boundaries of modernism]. *Ukrayinske mystetstvoznachstvo: materialy, doslidzhennya, retsenziyi – Ukrainian art history: materials, research, reviews*. Rylsky Institute of Music and Fine Arts of the National Academy of Sciences Ukraine. Kyiv. Issue 10. P. 23–28 [in Ukrainian].



Standart vyshchoyi osvity (2020). Druhyy (mahisterskyy riven) vyshchoyi osvity. Stupin "mahistr". Haluz znan 02 "Kultura i mystetstvo" spetsialnist 025 "Muzychne mystetstvo" [Higher Education Standard (2020). The second (master's level) of higher education. Master's degree. Field of knowledge 02 'Culture and Art', speciality 025 'Musical Art']. Approved and put into effect by the order of the

Ministry of Education and Science of Ukraine dated 04.03.2020 No. 368 [in Ukrainian].

Shyp (2023). Teoriya khudozhnikh styliv [Theory of artistic styles], FOP Tsioma S.P. 138 p. [in Ukrainian].

Shcherbinina, O.M. (2006). Teoriya ta praktyka piznannya muzychnoho stylu [Theory and practice of cognition of musical style]. Nizhyn Gogol State University [in Ukrainian].

## Interpretation of chamber vocal music in Modern (Secession) style as a problem of music teachers training process

Sergiy Vasylovych Shyp  
Doctor of Arts, Professor,  
Professor at the Department of Musical  
Art and Choreography  
The State Institution "South Ukrainian  
National Pedagogical University  
named after K. D. Ushynsky"  
ORCID: 0000-0003-2569-4240

Mu Xuejiao  
Master's Student  
The State Institution "South Ukrainian  
National Pedagogical University  
named after K. D. Ushynsky"  
ORCID:0009-0001-2903-7400

*Based on the methodological foundations of the principles of art aesthetics and poetics, the theory of art style and the hermeneutic approach, the authors analyze the art style of Modern (Art Nouveau, Secession) in order to identify the possibilities of its mastering by future music teachers in the process of interpretive activity. It has been established that there are two fundamentally different approaches to interpreting the term "Modern". According to the first, Modern is understood as the state of European art of the "Fin de siècle" (or "decadence") era, which is represented by many stylistic trends, movements and personal manners (Pre-Raphaelites, Symbolists, Impressionists, etc.). At the same time, some researchers consider Modern to be the first historical stage of the subsequent long era of modernism. According to another interpretation, Modern is a style that manifests itself in various types of art and is characterized by a complex of formal and substantive individual-typical properties. This point of view has a fairly convincing justification when it comes to architecture, fine and applied arts. It is much more difficult to determine the relevant features of the Modern style in music. Nevertheless, attempts to outline the formal and semantic features of the Modern (or Secession, or Art Nouveau) style indicate the presence of objective psychological grounds for such research intentions. According to the authors of the article, Modern (Secession, Art Nouveau) can be interpreted both as a historical category and as a specific style. Such a "stereoscopic" and tolerant understanding of this concept should be formed in future musical art teachers in the process of higher pedagogical education. Important educational tasks of a musical art teacher are verbal and musical-performing interpretation of art works. In solving the complex task of interpreting Modern (Secession) works, a teacher can be guided by the following provisions formulated by the authors of the article:*

1. Modern (Secession) works are aimed at awakening in the percipient a vivid hedonistic experience, a feeling of pleasure from the perception and comprehension of form. This specific "formalism" requires the performer to pay great attention to the sound quality of the musical composition, to all the beautiful details and properties of the form.
2. Modern works are most often easily perceived by the general public. At the same time, many of them are designed for the aristocratically refined, experienced, qualified listener who is able to understand symbolic meanings of the form that are not "on the surface". Therefore, the modernism artistic artifacts require the teacher-interpreter to be familiar with a large thesaurus of cultural symbols (mythological, religious, ideological, literary, artistic), the ability to understand and explain the symbolic meaning in words and to implement this understanding in musical performance.
3. The musical form of Modern (Secession) works requires special attention from the interpreter to such properties of form and content as: a) the pure quality of the sound material (timbre-dynamic, register, articulation means, color of consonances); b) expressive flexibility, patternedness, ornamentation of melodic lines; c) clear and rich dynamic, articulation, tempo and timbre nuances.
4. Modern artistic works are often associated with national folklore. In such cases, the performer's correct decision will be to emphasize the aesthetic prerequisites of the composer's appeal to ethnic-national elements. For example, authentic intonation can be used. A justified approach to interpretation is to demonstrate the conventionality of the stylistic embodiment of ethnic-national material.
5. In the performance of modern works, especially vocal music, one should strive for the synergy of all expressive means, their combination in a holistic image of the artistic act. We are talking about the synergy of musical intonation and acting expressive means – prosody of verbal speech, facial expressions, body movement, clothing, hairstyle, makeup. The performer should appear before the audience not in the image of a teacher demonstrating educational material to students, and not in the image of an artist-performer, but in the role of a typical representative of the creative intelligentsia of the era of decadence, an aristocrat of the spirit, a refined stylist, a master of artistic mystification.

**Keywords:** style, Modern, Secession, modernism, means of expression, artistic meaning, music teacher, interpretation, hermeneutics, musical performance.