

ISSN: 2524-0447

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
ОДЕСЬКА НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ
імені А. В. НЕЖДАНОВОЇ

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

I КУЛЬТУРА

Music art and culture

НАУКОВИЙ ВІСНИК

Заснований у 1997 р.

Випуск 45



Видавничий дім
«Гельветика»
2025

УДК 78.01 (060.55)
ББК 85.310.004я54
М 895
doi: <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2025-45>

Засновник: Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової.

Сороковий випуск наукового вісника «Музичне мистецтво і культура» присвячений висвітленню актуальних історичних, теоретичних та загально-гуманітарних проблем музикознавства, питань музичної культурології та естетики, сучасних концепцій музичної освіти, теоретичних засад та методичних принципів підготовки музикантів-виконавців. Збірник містить статті українських науковців, що представляють різні регіональні музикознавчі та музично-культурологічні школи.

Видання призначене для фахівців мистецтвознавчої галузі, викладачів та студентів вищих навчальних закладів музичного мистецтва і культури.

Редакційна колегія:

Головний редактор:

Крістоф Фламм – габлітований доктор, професор Гейдельберзького університету Рупрехта-Карла (Німеччина)

Заступник головного редактора:

О. І. Самойленко – доктор мистецтвознавства, професор, проректор з наукової роботи Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

Редакційна колегія:

Н. А. Овчаренко – доктор педагогічних наук, доцент, професор кафедри методики музичного виховання, співу та хорового диригування Криворізького державного педагогічного університету; **О. О. Матвєєва** – доктор педагогічних наук, доцент, професор кафедри музично-інструментальної підготовки вчителя Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди; **А. М. Растрьгіна** – доктор педагогічних наук, професор, завідувач кафедри вокально-хорових дисциплін та методики музичного виховання Центральноукраїнського державного університету імені Володимира Винниченка; **С. В. Осадча** – доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри історії музики та музичної етнографії Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової; **О. В. Оганезова-Григоренко** – доктор мистецтвознавства, професор, проректор з навчальної та науково-педагогічної роботи Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової; **Н. В. Пиж'янова** – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри музикознавства та вокально-хорового мистецтва Уманського державного педагогічного університету імені Павла Тичини; **А. Д. Черноіваненко** – кандидат мистецтвознавства, професор кафедри народних інструментів Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової; **Гельмут Льюос** – габлітований доктор, професор, экс-директор Інституту музики Лейпцігського Університету (Німеччина); **Каліш Фолкер** – габлітований доктор, професор, Дюссельдорфський університет імені Роберта Шумана (Німеччина); **Бальсіс Рімантас** – кандидат наук, Клайпедський Університет (Литовська Республіка). **Л. І. Повзун** – доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри камерного ансамблю Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової; **Н. П. Гуральник** – доктор педагогічних наук, професор, професор кафедри педагогіки мистецтва і фортепіанного виконавства факультету мистецтв імені Анатолія Авдієвського Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова; **А. А. Татарнікова** – кандидат педагогічних наук, старший викладач кафедри хорового диригування Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової; **К. І. Майденберг-Тодорова** – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри теорії музики та композиції Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової.

Статті, подані до редакції журналу, рецензуються членами редакційної колегії Наукового вісника «Музичне мистецтво і культура» і індексуються у міжнародній наукометричній базі даних: Index Copernicus International, Google Scholar, Бібліометрика української науки.

Висловлені в статтях ідеї можуть не збігатися з поглядами редакційної колегії. За точність викладених фактів та коректність цитування відповідальність несе автор.

© Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової, 2025

ЗМІСТ

ІСТОРІЯ ТА ТЕОРІЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА І КУЛЬТУРИ

Євгенія Миколаївна Бондар

Творча постать митця в контексті музичної історії
(на прикладі циклу О. Красотова «Інкустації»)..... 7

Лілія Михайлівна Шевченко, Дарія Володимирівна Андросова, Ольга Олексіївна Рижова, Тетяна Федорівна Левицька, Олена Леонідівна Балан

Актуальний – необідермаєрівський – аспект виразності
Четвертого фортепіанного концерта Л. Бетховена.....22

Лариса Маратівна Горелік

Духовно-етичні та жанрово-стильові настанови
вокального циклу Л. Бетховена
«Шість духовних пісень Геллерта».....38

Костянтин Валерійович Крепак

Неофольклоризм у сучасній українській
композиторській діяльності..... 51

Віра Олексіївна Ревенко

Композиторська інтерпретація образу Одарки з опери
С. С. Гулака-Артемовського «Запорожець за Дунаєм».....63

Наталія Вікторівна Макарова

Колимський Пророк: прелюдія і fuga мі-бемоль
мінор №14 з циклу «24 прелюдії та fugи»
Всеволода Задерацького78

Ван Ке

Трансформації сценічної трагедії в ораторіях Г. Ф. Генделя:
від античного архетипу до авторського тлумачення жанру.....96

Фан Вей

Інструментально-оркестрові чинники формування
музичного тематизму в оперному творі.....112

Тань Кунбо

Франц Шрекер і його художньо-естетичні погляди
у контексті розвитку музичного театру початку
ХХ століття.....127

Чжан Сюе

Релігійний та історичний виміри оперної драматургії
Россіні і Верді в контексті естетичних засад
Доби Рісорджименто.....138

Чен Шо

Смислова поліфонія та жанрова переакцентуація
в музичній творчості К. Пендеревського.....151

Фан Яоліша

Вокальний цикл Й. Брамса «15 романсів з «Магелони»
Л. Тіка» ор. 33 в річищі духовно-сміслових настанов
німецького романтизму.....166

**ЗАГАЛЬНОТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ
МУЗИКОЗНАВСТВА**

Світлана Вікторівна Осадча

Поетика драми в автономному просторі музичної форми:
до проблеми музичної драматургії як принципу
організації художнього процесу.....182

***Світлана Володимирівна Мірошниченко,
Аліна Вікторівна Копейкіна***

Концепція ноосфери у структуризації культурного
середовища і мислення про культуру та музичні жанри.....197

Анатолій Валентинович Носуля

Вокальний звук як естетико-комунікативний феномен:
теоретичні засади вокально-виконавського семіозису.....211

Галина Вікторівна Волкова

Сакральний код у цифровій культурі
та перформативних практиках.....226

Лі Цзюань

Фортепіанно-виконавське інтонування
у контексті сучасного музичного мовлення.....242

Цзян Ічжень

Історико-теоретичні засади формування
жанрової моделі вокалізу як форми
автономного звукового мислення.....255

Лінь Фенцзя

Оперний вокальний тембр як предмет
музикознавчого аналізу.....270

<i>Хе Шицзе</i>	
Оперна кантилена у світлі жанрово-стильового текстологічного підходу.....	282
<i>Лі Юйчен</i>	
Категорія синтезу у музикознавчому дискурсі та музично-виконавській практиці.....	296
<i>Ян Люшун</i>	
Інструментальний концерт як комунікативна модель: кларнет у системі європейського музичного мислення.....	309
<i>Цзян Чень</i>	
Історико-теоретичні та естетико-комунікативні чинники оперної творчості сучасних композиторів.....	324
<i>Хе Сунвей</i>	
Клавирні сонати Й. Гайдна в аспекті ігрової логіки.....	339

ПРОБЛЕМИ СУЧАСНОЇ МУЗИЧНОЇ ПЕДАГОГІКИ ТА ВИКОНАВСТВА

<i>Світлана Анатоліївна Мурза, Алла Дмитрівна Черноіваненко</i>	
До питання становлення та розвитку диригентської художньої техніки.....	352
<i>Олена Анатоліївна Хорошавіна</i>	
Творча особистість А. Ворохобіна у формуванні Одеської гітарної школи: історичні передумови та перспективи розвитку.....	364
<i>Олександр Петрович Віла-Боцман</i>	
Теоретичні підходи до ідентичності хорового диригента...	377
<i>Михайло Васильович Крупей</i>	
Три ступені теорії виконавства і саксофонна першісність у виявленні в теорії її онтологічної складової.....	388
<i>Жанна Вікторівна Дедусенко, Максим Андрійович Чуб</i>	
Особливості ансамблевої взаємодії у фортепіанному квартеті №1 Г. Форе.....	400
<i>Елеонора Богдана Михайлівна Атаманчук, Ярослава Володимирівна Топорівська</i>	
Мистецько-педагогічна діяльність Євгена Гунька та Володимира Семчишина в контексті розвитку хорового мистецтва Тернопільщини кінця XX – початку XXI століття.....	415

Олександр Іванович Кригін, Ольга Валентинівна Цехмістро «Capricho Ágave» Франсіско Таррегі: інтерпретологічний вимір.....	432
Олена Віталіївна Погода Жанр фантазії у класі загального фортепіано в закладах вищої освіти мистецького спрямування.....	445
Ольга Олегівна Єфремова «Tabulatura nova» С. Шейдта як історико-стильова основа органного виконавства.....	461
Тен Чун Китайські національні ударні інструменти та їх використання в сучасній оркестровій практиці країни.....	475
Чжен Сюй Хао До питання про ритмічний код Б. Бартока через призму його першого фортепіанного концерту.....	486
До уваги авторів.....	503

ІСТОРІЯ ТА ТЕОРІЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА І КУЛЬТУРИ

УДК 78.03+78.071.1(477)

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2025-45-1>

Євгенія Миколаївна Бондар

ORCID: 0000-0002-7655-6684

доктор мистецтвознавства,

професор кафедри хорового диригування

Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

eva07bond@gmail.com

ТВОРЧА ПОСТАТЬ МИТЦЯ В КОНТЕКСТІ МУЗИЧНОЇ ІСТОРІЇ (на прикладі циклу О. Красотова «Інкрустації»)

Мета дослідження – розкрити феномен творчої постаті митця в галузі музичного мистецтва в історичному та стилізовому контексті. Аналітичний фокус щодо музичного матеріалу дослідження зосереджено на аналізі циклу О. Красотова «Інкрустації» на вірші Л. Костенко в проєкції на актуальні проблеми музичної історії кінця ХХ ст. *Методологія дослідження* ґрунтується на міждисциплінарному підході, застосуванні універсальних наукових (індуктивно-дедуктивного, джерелознавчого, компаративного) та спеціальних (аналітично-музикознавчого, хорознавчого) методів та підходів. *Наукова новизна* визначається аналітичними узагальненнями наукових робіт, дотичних до тематики статті; уведенням до наукового обігу композиторського тексту циклу «Інкрустації» О. Красотова, його аналізу; висвітлення окремих особливостей прочитання твору з опорою на власний виконавський досвід автора дослідження.

Висновки. Творча постать митця постає вузловим елементом музичної історії, де перетинаються індивідуальне (досвід, евристика, бачення тощо) та загальне (культурна пам'ять, національна школа, історичний контекст епохи тощо). В творчій постаті митця поєднано «протилежності» – він і спадкоємець, і хранитель, і новатор, і «констататор», який одночасно зберігає традицію, бачить сучасне

та відкриває нові горизонти. Творчість митця в музичній історії є відображенням еволюції культурних парадигм. Вона поєднує індивідуальний стиль автора з усталеними канонами, історично зумовленими художніми тенденціями, національними традиціями, забезпечуючи неперервність і водночас динамічність розвитку музичного мистецтва. А музична історія постає як динамічний процес переосмислення, у якому кожен митець залишає свій неповторний слід. Індивідуальний стиль композитора, його інтонаційно-художній образ світу, особистісний досвід та відчуття в трансляції власного бачення складного багатопланового поетичного тексту Л. Костенко, зумовило унікальний результат – складний синтетичний художній текст, «відкритий» до виконавської інтерпретації

Ключові слова: творча постать митця; музична історія; культурна пам'ять; індивідуальний стиль; музичне мистецтво; композиторська творчість; виконавська інтерпретація; хоровий цикл; «Інкрустації».

Bondar Ievgeniia Mykolaivna, Doctor of Art Studies, Professor at the Department of Choral Conducting of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

The creative personality of the artist in the context of music history (based on the cycle «Incrustations» by O. Krasotov)

Purpose of the research – to reveal the phenomenon of the artist's creative personality in the field of musical art within its historical and stylistic context. The analytical focus is placed on the cycle «Incrustations» by O. Krasotov, set to the poetry of L. Kostenko, interpreted in the projection of urgent issues of music history of the late 20th century. **Methodology** is based on an interdisciplinary approach, employing universal scientific methods (inductive-deductive, source studies, comparative) as well as special methods (analytical musicology, choral studies). **Scientific novelty** lies in analytical generalizations of scholarly works related to the article's theme; the introduction of O. Krasotov's cycle «Incrustations» into academic circulation and its analysis; as well as highlighting particular aspects of interpreting the work based on the author's own performing experience. **Conclusions.** The creative persona of the artist emerges as a pivotal element in music history, where the individual (experience, heuristics, vision, etc.) intersects with the universal (cultural memory, national school, the historical context of an era, etc.). Within the artist's creative identity, "opposites" are united—he or she is at once a successor, a guardian, a reformer, and an "observer" who simultaneously preserves tradition, perceives the present, and opens new horizons. The artist's work in music history reflects the evolution of cultural paradigms. It combines the author's individual style with established canons, historically conditioned artistic tendencies, and national traditions, thus ensuring both continuity and dynamism in the development of musical art. Music history itself appears as a dynamic process of reinterpretation, in which each artist leaves a unique imprint. The composer's individual style, his or her intonational and artistic image of the world, personal experience, and sensibility in conveying a personal vision of the complex, multilayered poetic

text by Lina Kostenko have resulted in a unique outcome—a complex synthetic artistic text “open” to performative interpretation.

Key words: *creative personality of the artist; music history; cultural memory; individual style; musical art; composer’s creativity; performance interpretation; choral cycle; «Incrustations».*

Актуальність дослідження. Музична історія традиційно розглядається в декількох ракурсах: як дисципліна (розділ музикознавства, що вивчає розвиток музичних культур), як світоглядний концепт втілений в нотному, епістолярному, аналітичному та ін. текстових жанрах, як компонент системи (при вивченні стилю епохи, творчості композитора тощо). І саме останні два ракурси, на погляд автора, є визначальними щодо тематики представленої статті. Крім того, нагадаємо, що музична історія – це не «застигла» хронологія стилів, жанрів, форм, тем, прийомів, засобів, а насамперед панорама індивідуальних творчих постатей, чий внесок формує сучасне та стає запорукою та рушійною силою майбутнього в культурі та мистецтві.

Говорити про творчу постать митця, про його авторський почерк, індивідуальний стиль можна насамперед в контексті його творчого продукту – композиторського твору чи виконавської інтерпретації. Композиторська чи виконавська творчість є результатом складної взаємодії між традиціями, індивідуальним досвідом і колективними культурними кодами, які закріплюються в музичних образах, тематиці, техніці, формах тощо. Тому аналіз чи інтерпретація творів без урахування контексту творчої постаті митця є неповною та обмеженою.

Отже, спроба висвітлити особливості творчої постаті митця в контексті музичної історії передбачають розуміння складності, ієрархічності та системності цього феномену, що виходить за межі дослідження біографії та творчості.

Дослідження феномену творчої постаті митця кореспондує з поняттями про культурну пам’ять, історичну хроніку в її образно-емоційному контексті та інтонаційно-символічному втіленні, стиль (історичний, національний, індивідуальний), національну школу; це втілення індивідуального інтонаційно-художнього «образу світу» митця, який формується в синтезуванні світо-

вих тенденцій, особливостей школи, етнонаціонального інтонаційного «гену», особистого культурного досвіду. Дослідження такого гатунку потребує: міждисциплінарного підходу (в єдності музикознавство, культурологія, історія, і в нашому випадку – хорознавство), контекстуальної інтерпретації творів у зв'язку з історичними подіями та реакцією на них в культурних середовищах, порівняльної перспективи та дослідження рецепції – простеження змін у сприйнятті творів в плині історії. Це дуже широке завдання для однієї статті, тому конкретизація буде проходити за обраним матеріалом дослідження – циклом О. Красотова «Інкрустації» на вірші Л. Костенко.

Мета дослідження – розкрити феномен творчої постаті митця як носія культурної пам'яті в історичному та стильовому контексті.

Завдання: визначити роль композитора у формуванні музичної традиції та національної ідентичності; виявити особливості творчого почерку митця в музично-історичному контексті, де в якості приклада спираємось на цикл О. Красотова на вірші Л. Костенко «Інкрустації» (з урахуванням досвіду його виконання студетським хором Одеського музичного училища ім. К.Ф. Данькевича (нині – мистецького коледжу)); висвітлити особливості поетично-сміслових, інтонаційно-експресивних векторів обраного хорового циклу.

Методологія дослідження ґрунтується на міждисциплінарному підході, застосуванні універсальних наукових (індуктивно-дедуктивного, джерелознавчого, компаративного) та спеціальних (аналітично-музикознавчого, текстологічного, хорознавчого) методів та підходів.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Поняття про творчу постать митця неможливо розглядати без виходів на концепт культурної пам'яті, категорію стилю та без урахування виконавської жанрової специфіки. Теорію універсалізму творчої особистості рокрито в роботі О. Коменди [3]. Концепт культурної пам'яті базується на міждисциплінарних працях J.Assmann (зокрема [10]), музикознавчих дослідженнях L. Goehr, K. Dahlhaus (відповідно до вказаних в цій статті [12], [11]) та ін.,

а в Україні – в роботах Л. Кияновської, О. Самойленко, М. Новачкович, Б. Ткаченка та ін.

Музикознавство випрацювало цілісну теорію музичного стилю, окремим різновидом якого є індивідуальний виконавський стиль (роботи О. Катрич, С. Тишка, О. Сокола та багатьох ін.), а з урахуванням специфіки жанру, нашу увагу також привернули також праці відомих хорових диригентів та дослідників (Г. Савельєва, Ю. Ткач, С. Савенко, О. Віла-Боцман та ін.).

Але питання про феномен творчої постаті митця залишається таким, що потребує перманентного вивчення, уточнення окремих аспектів, оновлення.

Виклад основного матеріалу. Митець – композитор чи виконавець – постає як носій унікального художнього бачення та водночас як медіатор між традиціями минулого і новими художніми ідеями; творець, чия діяльність відображає інтелектуальні, духовні та соціальні запити свого часу.

Система засобів виразності, що служить для втілення образного змісту визначається поняттям стилю. Стиль, як слушно стверджують науковці, «характеризується, по-перше, стійкістю, повторністю ознак; по-друге, багаторівневістю; по-третє, проміжним положенням між формою і змістом музики; по-четверте, функцією «розпізнавального знаку» музики, яка дає змогу знаходити спільне у відмінних явищах» [8, с. 3–4].

Отже, у всьому цьому «різноманітті стилів» (історичному, національному, індивідуальному) беззаперечним є те, що ця система допускає конкретизацію на кожному з рівнів і більш того, постає можливим виокремити не лише персональний стиль митця, але й стиль окремого музичного твору, «як ділянку в зоні перехрещення (збігу ознак) персонального, етнічного та історичного стилів» [9, с. 338]. Таким чином, досліджуючи творчу постать митця, ми можемо говорити про його індивідуальний стиль і про стиль конкретного твору.

Підемо далі. Дослідження творчої постаті митця (композитора чи виконавця) кореспондує з поняттям культурної пам'яті, котре у музикознавстві стало ключовим інструментом для розуміння історичної ролі особистості.

Наведемо опорні постулати. Культурна пам'ять, за Дж. Ассманом [10], – це спосіб збереження й трансляції значущих символів, образів та нарративів у колективному досвіді. У музиці цю функцію виконує композитор, чия творча діяльність стає носієм закодованої історичної інформації, та виконавець, який не лише презентує декодований і озвучений текст, але транслює живу традицію інтерпретації в сплаві із власним досвідом, власним баченням авторського слова. Л. Гоер [12] наголошує, що музичний твір – не просто об'єкт, а «подія у часі», яка щоразу відтворює культурний досвід, а композитор виступає як медіатор, що з'єднує минуле та сучасність. К. Далхаус [11] вводить поняття «історичної свідомості музики»: значення твору формується не лише під час його створення, а й у процесі інтерпретації різними поколіннями; більш того, «історична свідомість», стає визначною в явищі зміни інтерпретації твору залежно від контексту. В українському музикознавстві наголошується на тому, що культурна пам'ять композитора тісно і нерозривно пов'язана з національною самобутністю та ідентичністю. До прикладу, в роботі М. Новакович говориться про «тлумачення поняття «культурної пам'яті» – як сукупності музичних текстів, що сприяють усвідомленню етнічною спільнотою власної єдності та своєрідності» [4, с. 5], і далі – «поняття ідентичності є невіддільним від культурної пам'яті як форми передачі та осучаснення культурних смислів» [там само, с. 8]. Б. Ткачук наголошує, що культурну пам'ять треба розглядати «як феномен, який дає змогу простежити динаміку внутрішнього процесу передання національної ідентичності через фігури пам'яті та їхню репрезентацію у ландшафті пам'яті» [7, с.16].

На прикладі найвідоміших композиторів – символів музичної епохи Й. С. Баха, В. А. Моцарта, Ф. Ліста, Ф. Шопена, Б. Бартока, З. Кодая та ін., рівно як і українських корифеїв – М. Лисенка, М. Леонтовича, Б. Лятошинського, К. Данькевича, Є. Станковича, М. Скорика – можна простежити, як особистісні стилі композиторів стають кодами культурної пам'яті. Їх музика вбирає попередні традиції, національні особливості,

специфіку індивідуального творчого почерку та, водночас, в історичному ущільненні формує універсальні художні ландшафти музичної історії.

Ще один важливий аспект в дослідженні поняття про творчу постать митця – психологічні параметри творчої особистості митця, його особистий людський та культурний досвід, особистісне декодування подій і т. ін. О. Самойленко, зокрема, зауважувала необхідність досягнути «свідомість музиканта-художника з її неповторним психологічним малюнком» [5].

Отже, «творча постать митця» – це не лише «модне» поняття сучасного музикознавства, а дуже складне і комплексне явище, феномен, сутність якого ми намагаємось досягнути.

Твори композиторів із часом отримують додаткові символічні значення, що виводить їх за межі задуманого від початку автором, та й в цілому, за межі суто естетичного чи конкретно-історичного сприйняття. Наприклад, Дев'ята симфонія Бетховена – розширила своє значення в об'єктиві уваги слухача від символу революційної свободи до офіційного гімну Європейського Союзу. В Україні подібну символічну роль відіграють обробки народних пісень М. Лисенка, О. Кошиця, кантати Є. Станковича, твори М. Скорика, кантати та літургії Л. Дичко. Вартує лише згадати «Щедрик» М. Леонтовича, який став світовим символом Різдва, чи обробку «Піккардійської терції» «Ой пливе кача», що від визначення «тужливої лемківської» отримала значення пісні-реквієму – символу пам'яті Героїв України, чи «Мелодію» М. Скорика, яка вже увійшла в історію як символ української трагедії ХХІ століття.

Твори національної тематики, твори-алюзії чи присвяти, ритуальні, духовні чи неосакральні, авторські експериментальні твори-проекти – все це може вміщуватися в творчості одного композитора. Нагадаємо тематичні концепти, наявні у творчому доробку Лесі Дичко: Київська Русь-Україна від найдавніших часів її історичного становлення до нового часу – «І нарекоша...», «Червона калина»; образи та уявлення про Західну Європу – «Іспанські», «Французькі», «Швейцарські» фрески; Схід – «Індія-Лакшмі», «Японські хоку»; нео-

фольклоризм – опера-вертеп «Різдвяне дійство»; неосакральна тематика – Літургії та окремі твори (див. докладніше [1]).

Звернемо нашу увагу до одеської композиторської школи, а саме до творчості малодосліджуваного композитора II половини XX століття Олександра Красотова. Якщо не аналізувати кожен твір, а стисло окреслити лише жанрову тематику його творів, то можна стверджувати про універсалізм творчої постаті митця. Адже його доробок охоплює наступні жанри та тематичні напрями: опери «Кінець казки» (1959), «Пісня тайги» (1977), «Михайло Воронцов» (1994); оперета-ревю «Пропала дівчинка» (1966); мюзикли «П'ятий зайвий» (1974), «Зірка кохання та надії» (1991), рок-мюзикл «Дев'ятнадцятий» (1977); вокально-симфонічні твори: ораторія-фреска «Вогонь» (1975), кантата «Дума про Україну» (1996); а ще – інструментальні твори, пісні, романси, музика до вистав і фільмів. Все вищеперелічене – прояв індивідуального осмислення світового культурного, історичного простору в його різних образних, інтонаційних, художніх, смислових сегментах.

Окреме місце в творчості кожного композитора, як і в музичній історії займає осмислення трагедій епохи, загальнолюдських катастроф, відчуття однієї людини перед картинами руйнації. Таким музично-філософським прикладом-реакцією Олександра Красотова на гострі соціально-політичні події II половини XX століття став цикл для хору а cappella «Інкустації» (1993) на вірші Ліни Костенко.

Поетичний цикл «Інкустації» вперше був надрукований Л. Костенко в 1989 році в збірці «Вибране». Як знаходимо в статті Я. Голобородька: «Цикл “Інкустації”, яким композиційно підсумовується збірка “Вибране”, підкреслює один із пріоритетних напрямів художнього й поетикального розвою авторки. /.../ “Інкустації” – це короткі відшліфовані форми, що тяжіють до жанру поетичної мініатюри або оприявлюють його» – і далі: «/.../ “Інкустації” лаконічно й рельєфно ретранслюють ту духовну інтенціональність, якою впродовж багатьох років була сповнена натура митця» [2, с.112].

Важко сказати протягом якого часового період працював над своїм циклом композитор, але прем'єра твору для хору а cappella

відбулася в 1994-1995 навчальному році за участі студентського хору Одеського музичного училища ім. К.Ф. Данькевича (керівник – Віктор Іванович Доронін).

Окремо вартує відмітити, що хор одеського училища відіграв роль не лише виконавця, але активного співучасника творення і, одночасно, живої творчої лабораторії для композитора. Автору статті довелося брати участь саме в цьому процесі – підготовці та першому виконанні циклу. О. Красотов приходив на хорові репетиції, активно обговорював концептуальні, технічні особливості з керівником – В. Дороніним, вносив корективи і навіть сам ставав до диригентського пульта. Тому виконавську інтерпретацію цього твору можна впевнено назвати найбільш наближеною до авторського бачення, а хор – співавтором. Крім того, таке тяжіння до деталізації та скрупульозності виконання по-своєму також характеризує індивідуальний стиль композитора і його ставлення до виконавської стилістики та інтерпретації.

Назва циклу є однойменною до збірки Л. Костенко – «Інкрус-тації», що в перекладі з латини означає «оздоблення», а докладніше – «прикрашання дерев'яних виробів врізаними і вклеєними в поверхню рисунками та орнаментами з тонких листочків різноколірної фанери, металу, пластмаси тощо; /.../ врізані в дерево кість, мрамур або інший матеріал – прикраси, що не виступають вище прикрашеної поверхні» [6]. Можливо композитор вважав за необхідне просто залишити однойменну назву, але можливо, вбачав в ній і свою роль – роль оздоблювача та співтворця в тому «творчому набаті» що озвучила поетеса.

Цикл О. Красотова складається з 7 номерів на неповні поезії (цикл поетеси налічує 61 вірш). Перший номер презентує відокремленість (темброву та реєстрову) в поданні окремих фраз-питань:

*Як давить світ, як обступає,
Як приголомшує, як мене!
Як зберегти в собі це серце
Коли воно не кам'яне?
Як зберегти в собі цю душу
в глобальнім клетоті біди? –*

Кити хоч викидаються на сушу...

А людству викидатися куди?

Одне з основних завдань для виконавців – «імпровізаційність» мовлення, емоційність, де на перший план виступає більше прийом «артистичного читання поезії» ніж спів. При цьому політональні нашарування та темброві протиставлення стають «фарбою», гармонічним «фоном» для поетичного слова.

Друга частина – це «меланхолійний» вальс (9/8), в якому інтонаціями перерваних запитань, ніби багатокрапками після кожної строфи втілюються поетичні образи поезії Л. Костенко:

Ми поранені люди, ми дуже поранені люди.

Але хто наші вбивці? – не цей, не цей і не ця.

Їх нема, вони є, і все це ще тільки прелюди.

Ті, що нас убивали, змінили вираз лиця.

Древо мислі вродило – цитати, цитати, цитати.

Як втомилась душа у суспільній своїй німоті!

Хто віддасть нам життя?

А немає ж у кого спитати.

Ті, що нас убивали, іще раз уже не ті.

Переважає тиха динаміка, аж до питань: «Хто?! Хто?! Хто віддасть нам життя?» – тут хорове tutti, експресивна динаміка *ff* та зміна метру на 12/8 викликає асоціацію до афектованості вислову і, одночасно, до суворо впорядкованого жанру – маршу. «А немає в кого спитати...»- звучання «тане» в розшаровуванні фактури та гостро-дисонантних гармоніях. Тим більш несподіваним є поява останнього акорду – лунає тризвук A-dur.

У третій частині – композитор детально «ілюструє» поетичний текст:

У Люксембурзі або десь в Монако,

мабуть, немає мислячих інако.

Бо де бувають мислячі інако?

Мабуть, лиш там, де мислять всі однако.

Але ж навіщо мислити однако,

та ще в країні, більшій за Монако?

Тут знайшов втілення прийом принципу експозиції фуги, з її специфікою: точне відтворення теми в інших голосах; засоби

імітації, контрапункту тощо. Але найбільш вражають останні дві строфи поетичного тексту: тут в кожній партії, відчувається спротив: в індивідуалізованому ритмі кожної партії, в «блукуючому» басі, в мовленнєвих вигуках, в нашаруванні поліфункційних гармоній. Останній рядок – хоральні стовпи акордів, що ніби підкреслюють значення кожного слова, і раптом «розсипаються» в імітаціях – «більше за Монако».

Четверта та п'ята частини присвячені темі Чорнобильської трагедії та уособлюють центр, «серце» крупної форми.

Частина четверта – Largo наскрізного розвитку:

Атомний Вій опустив бетонні повіки.

Коло окреслив навколо себе страшне.

Чому Звізда-Полин упала в наші ріки?!

Хто сіяв цю біду і хто її пожне?

Хто нас образив, знівечив, обжер?

Яка орда нам гідність притоптала?

Якщо «наука потребує жертв», -

чому ж не вас вона перековтала?!

П'ята частина – фактично реквієм. Він починається зі вставних строф, де людськими голосами звучить імітація дзвону: «Уривний дзвін! І досить балачок!», а потім на фоні масивної сонористичної хорової педалі з'являються «окремі голоси» – це формули-скоромовки в серійній техніці:

Загадили ліси і землю занедбали.

Поставили АЕС в верхів'ї трьох річок.

То хто ж ви є, злочинці, канібали?!

Ударив чорний дзвін. І досить балачок.

В яких лісах іще ви забарложені?

Що яничари ще занапастять?

І мертві, і живі, і ненароджені

Нікого з вас довіку не простять!

Останні дві строфи викладено моноритмічно, з підкресленням значення кожного слова. В завершенні номеру композитор вимагав асинхронний, поліритмічний шепіт в партіях жіночих голосів – втілення образу людської пам'яті через жіночу (материнську) енергію, символ впливу на наступні покоління людей.

Шостий номер має характер і тематику усвідомлення та розмірковування над соціально-політичними викликами:

*Утопленість в морі плебейства – то ще не є демократія
Хоч підіймай його домкратом
А хам не стане демократом
Ненавидить простота простоту
Тримай от себе хама на версту.*

Композитор обирає форму-алюзію до старовинних хоралу з фугою, де перша строфа – то частина I (Andante) – декларує «програмність» мініатюри; в II частині (Vivo) пропонується експозиція (7 – 11 тт.), інтермедія (12- 14 тт.), розробка, контрастного типу (14–20 тт.), що підкреслюється і зміною розміру; на завершенні лунає своєрідна кода (Lento, cantabile) і знов з'являється «несподіваний» зворот – хоровий «вигук»: «тримай від себе хама на версту!»

Останній, сьомий номер циклу це смислова кода циклу, але й кульмінація його національної ідеї:

*Я вам цей борг ніколи не залишу.
Ви й так уже, як прокляті, в боргах.
Віддайте мені дощ.
Віддайте мені тишу.
Віддайте мені ліс і річечку в лугах.
Віддайте мені сад і зірку вечорову.
І в полі сіяча, і вдячну щедрість нив.
Віддайте мені все.
Віддайте мені мову,
Якою мій народ мене благословив.*

Складне, багатошарове, поліфонічне образно-смісловне наповнення поезії Л. Костенко обумовило звернення композитора до різностильової техніки: поліфонії, імітації, остинато, вокалізу, хорової педалі, нашарування тощо. Разом з тим, «Інкрустації» О. Красотова не демонструють запозичень – в циклі представлено авторський музичний матеріал. Але тут працює символіка традиційних композиторських технік і форм (фуги, імітації, хорал, сонорний пласт тощо), жанрів та інтонаційних знаків («сумний» вальс, марш, імітація дзвону).

Вартує відмітити певну самостійність творів: кожна з мініатюр може бути вилучена з циклу, залишаючись при цьому закінченим та повноцінним художнім твором. До того ж тематика кожної мініатюри є відокремленою, але консолідує весь цикл загальне гуманістичне спрямування, спільність ідей. Тут композитор виступає в ролі «критика», його завдання – привернути увагу до окремих подій, «підсвітити» їх доступними йому засобами.

Іншою мовою і як ми писали раніше: «геній композитора помножений на вербальну багатозаровість тексту поетеси, яка вже сама є символом сучасної України, зумовило унікальний результат – складний синтетичний художній текст сучасного українського хорового твору» (більш розлого тут [1]).

Висновки. Творча постать митця постає вузловим елементом музичної історії, де перетинаються індивідуальне (досвід, евристика, бачення тощо) та загальне (культурна пам'ять, національна школа, історичний контекст епохи тощо). В творчій постаті митця поєднано «протилежності» – він і спадкоємець, і хранитель, і новатор, і «констататор», який одночасно зберігає традицію, бачить сучасне та відкриває нові горизонти. Творчість митця в музичній історії є відображенням еволюції культурних парадигм. Вона поєднує індивідуальний стиль автора з усталеними канонами, історично зумовленими художніми тенденціями, національними традиціями, забезпечуючи неперервність і водночас динамічність розвитку музичного мистецтва. А музична історія постає як динамічний процес переосмислення, у якому кожен митець залишає свій неповторний слід.

Аналіз хорового циклу «Інкрустації» О. Красотова на вірші Л. Костенко, виконавський досвід щодо цього твору та робота хору в ореолі композитора дозволяє стверджувати про оригінальність та самобутність авторського осягнення національних образів та гострих питань в житті України II половини XX століття, які, на жаль, і досі не втратили актуальності. Індивідуальний стиль композитора, його інтонаційно-художній образ світу, особистісний досвід та відчуття в трансляції власного бачення складного багатозарового поетичного тексту Л. Костенко,

зумовило унікальний результат – складний синтетичний художній текст, «відкритий» до виконавської інтерпретації.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Бондар Є. Художньо-стильовий синтез як феномен сучасної хорової творчості: монографія. Одеса: Астропринт, 2019. 388 с.
2. Голобородько Я. Вербалізація вічності: філософемні інкрустації Ліни Костенко. *Слово і Час*. 2012. №7. С. 111–116.
3. Коменда О. Універсальна творча особистість в українській музичній культурі: дис. ... д-ра миств.: 17.00.03. Київ, 2020. 519 с.
4. Новакович М. Галицька музика габсбурзької доби (1772–1918) в контексті явища національної ідентичності: автореф. дис. ... д-ра миств. : 17.00.03. Одеса, 2020. 33 с.
5. Самойленко О. Психологія мистецтва. Сучасні музикознавчі проєкції : монографія. Одеса : «Гельветика», 2020. 236 с.
6. Словник UA. Портал української мови та культури. URL: <https://surl.li/bkjuib> (дата звернення: 15.08.2025).
7. Ткачук Б. Феномен української культурної пам'яті як предмет філософсько-культурологічного аналізу : дис...д-ра філософії : 003. Львів, 2024. 219 с.
8. Шевченко В., Добронравова С. Індивідуальний виконавський стиль диригента-хормейстера як теоретична проблема. *Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв*. Київ, 2018. URL: <https://surl.cc/oiskfr> (дата звернення: 17.08.2025).
9. Шип С. Музична форма: від звуку до стилю. Київ : Заповіт, 1998. 368 с.
10. Assman J. Communicative and Cultural Memory. An International and Interdisciplinary Handbook, Berlin, New York, 2008. P. 109–118. URL: <https://surl.cc/ghfvzf> (дата звернення: 15.08.2025).
11. Dahlhaus K. Nineteenth-Century Music. University of California Press, 1991. 432 p.
12. Goehr L. The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music. Clarendon Press ; New York : Oxford University Press, 2007. 314 p.

REFERENCES

1. Bondar, Ie. (2019). *Khudozhno-stylovyi syntezy yak fenomen suchasnoi khorovoi tvorchosti: monohrafiia* [Artistic and stylistic synthesis as a phenomenon of contemporary choral creativity : Monograph]. Odessa : Astroprint. [in Ukrainian]
2. Holoborodko, Ya. (2012). *Verbalizatsiia vichnosti: filosofemni inkrustatsii Liny Kostenko* [Verbalization of eternity: Philosopheme incrustations of Lina Kostenko]. *Slovo i Chas*, (7), 111–116. [in Ukrainian]
3. Komenda, O. (2020). *Universalna tvorchia osobystist v ukrainiskii muzychnii kulturi* [Universal creative personality in Ukrainian musical

culture] (Doctoral dissertation, P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine). [in Ukrainian]

4. Novakovych, M. (2020). Halytska muzyka habsburzkoj doby (1772–1918) v konteksti yavyshcha natsionalnoi identychnosti [Galician music of the Habsburg era (1772–1918) in the context of the phenomenon of national identity] (Doctoral dissertation abstract, M. V. Lysenko Lviv National Music Academy). [in Ukrainian]

5. Samoynenko, O. (2020). Psykholohiia mystetstva. Suchasni muzykoznavchi proieksii: monohrafiia [Psychology of art. Contemporary musicological projections: Monograph]. Odesa: “Helvetyka”. [in Ukrainian]

6. Slovyk UA. (n.d.). Portal ukrainskoi movy ta kultury [Portal of Ukrainian language and culture]. <https://surli.li/bkjuib> (Accessed: August 15, 2025). [in Ukrainian]

7. Tkachuk, B. (2024). Fenomen ukrainskoi kulturnoi pamiaty yak predmet filozofsko-kulturolohichnoho analizu [The phenomenon of Ukrainian cultural memory as a subject of philosophical and cultural analysis] (Doctoral dissertation, Ivan Franko National University of Lviv). [in Ukrainian]

8. Shevchenko, V., & Dobronravova, S. (2018). Indyvidualnyi vykonavskiy styl dyryhenta-khormeistera yak teoretychna problema [Individual performing style of the conductor-choirmaster as a theoretical problem]. Natsionalna akademiia kerivnykh kadriv kultury i mystetstv. <https://surli.cc/oiskfp> (Accessed: August 17, 2025). [in Ukrainian]

9. Shyp, S. (1998). Muzychna forma: vid zvuku do styliu: navch. posib. [Musical form: From sound to style: Textbook]. Kyiv : Zapovit. [in Ukrainian]

10. Assmann, J. (2008). Communicative and cultural memory. In *An international and interdisciplinary handbook* (pp. 109–118). Berlin & New York : Walter de Gruyter. <https://surli.cc/ghfvzf> (Accessed: August 15, 2025).

11. Goehr, L. (2007). *The imaginary museum of musical works: An essay in the philosophy of music*. Oxford University Press.

12. Dahlhaus, C. (1991). *Nineteenth-century music*. University of California Press.

Дата першого надходження статті до видання: 10.09.2025

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 16.10.2025

Дата публікації (оприлюднення) статті: 14.11.2025

УДК 78.03

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2025-45-2>**Лілія Михайлівна Шевченко**

ORCID: 0000-0001-8602-9573

доктор мистецтвознавства, професор,
заслужений діяч мистецтв України, декан

Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

lilia.my.forte@gmail.com

Дарія Володимирівна Андросова

ORCID: 0009-0006-3798-5271

доктор мистецтвознавства, професор

Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

androsova@proton.me

Ольга Олексіївна Рижова

ORCID: 0000-0001-7926-9671

кандидат мистецтвознавства, доцент

Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

olgakonsa1369@gmail.com

Тетяна Федорівна Левицька

ORCID: 0000-0002-1573-9209

кандидат мистецтвознавства, старший викладач

Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

tmotornaya@gmail.com

Олена Леонідівна Балан

ORCID: 0000-0009-0005-0111-4768

доцент

Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

helenabalan17@gmail.com

**АКТУАЛЬНИЙ – НЕОБІДЕРМАЄРІВСЬКИЙ – АСПЕКТ
ВИРАЗНОСТІ ЧЕТВЕРТОГО ФОРТЕПІАННОГО
КОНЦЕРТА Л. БЕТХОВЕНА**

Метою даного дослідження стали спостереження пробідермасрівського стильового налаштування у виконавстві такого знаменитого твору Л. Бетховена як Четвертий фортепіанний концерт, який явно

розриває наслідуваність щодо концепцій трьох передуючих часово йому Концертів і не наближаючись до антиномії соліст – оркестр романтичного лістівського Коцерту. **Методологічною основою** даного дослідження виступає герменевтичний і компаративний ракурси інтонаційного підходу в розвиток асаф'євської і яворськіянської концепцій в Україні, представлених працями вихованців І. Ляшенка та І. Котлярєвського, у тому числі О. Козаренка, О. Маркової, О. Роценко та ін., що демонструють методологічні паралелі до робіт Р. Ингардена, Ж. Бодрієра, Ю. Крістевої тощо. **Наукова новизна** роботи ґрунтується на самостійності розробки пробідермаєрівських позицій у йозефінізмі Л. Бетховена і проєкції цього стильового бачення у виконавські втілення сьогодення. **Висновки.** Вперше в українському музикознавстві підкреслюється наскрізність славлібно-гімнічної виразності Четвертого бетховенського концерту, вважаючи на християнській версії концепції Орфея, міфічний «діалог з фуріями» якого виключає антиномічність, оскільки Богообранність ідентифіканта Христа від начала зосереджена на величі Вищого і подоланості злodianних зусиль. Уточнене уявлення про бароківі залучення Бетховена, на які в загальному плані вказував сам композитор, підкреслюючи своє наслідування щодо Й.С. Баха, а в даному разі вказується на особливу значущість надіндивідуального ліризму вираження у Концерті, органічному для бароко і подаваному антитетично у Віденському класицизмі у цілому. Вперше вказано на перспективу бетховенської бароковості у виявленні протосимволізму С. Франка і наслідуючих останнього митців ХХ століття.

Ключові слова: бідермаєр, небідермаєр, стиль в музиці, музичний жанр, бароко.

Shevchenko Liliya Mykhailivna, Doctor of Art History, Professor, Honored Artist of Ukraine, Dean of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music; Androsova Dariya Volodymyrivna, Doctor of Art History, Professor of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music; Ryzhova Olga Oleksiivna, Candidate of Art History, Associate Professor of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music; Levytskaya Tetyana Fedorivna, Candidate of Art History, Senior Lecturer of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music; Balan Olena Leonidivna, Associate Professor of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Current – neo-Biedermeier – aspect of the expressiveness of L. Beethoven's Fourth Piano Concert

The aim of this study was to observe the pro-Biedermeier style setting in the performance of such a famous work by L. Beethoven as the Fourth Piano Concerto, which clearly breaks the continuity with respect to the concept of the three Concertos preceding it in time and does not approach the antinomy of the soloist – orchestra of the romantic Listov Concert. The methodological basis of this study is the hermeneutic and comparative perspectives of the intonation approach in the development of Asafiev and Yavorsky concepts in Ukraine, represented by the works of the students of I. Lyashenko and I. Kotlyarevsky, including O. Kozarenko, O. Markova, O. Roschenko, etc., which demonstrate

methodological parallels to the works of R. Ingarden, J. Baudrillard, Y. Kristeva, etc. The scientific novelty of the work is grounded on the independence of the development of pro-Biedermeier positions in L. Beethoven's Josephinism and the projections of this stylistic vision into the performing incarnations of the present. Conclusions. For the first time in Ukrainian musicology, the continuity of the praise-hymn expressiveness of Beethoven's Fourth Concerto is emphasized, considering on the Christian version of the concept of Orpheus, whose mythic «dialogue with the Furies» excludes antinomy, since the divinely chosenness of the Christ identifier is from the beginning focused on the greatness of the Supreme and the overcoming of evil efforts. A refined idea of Beethoven's baroque involvement, which in general terms the composer himself pointed out, emphasizing his imitation of J.S. Bach, and in this case, the special significance of the supra-individual lyricism of expression in the Concerto, organic for the Baroque and presented antithetically in Viennese Classicism as a whole. For the first time, the perspective of Beethovenian Baroque is indicated in the identification of the proto-symbolism of C. Franck and the artists of the 20th century who imitated the latter.

Key words: *Biedermeier, neo-Biedermeier, style in music, musical genre, Baroque.*

Актуальність теми дослідження визначена значущістю творчості Л. Бетховена як невичерпного джерела натхнення виконавців і захвату слухачів у випадку актуально-відповідного подання того величного твору у вдячній аудиторії. Відповідно, бетховеніана в музикознавчих описах надзвичайно багата, і Четвертий Концерт є почесною складовою того «списку» представницьких композицій, які прийнято називати у якості «візитної картки» генія: Третя, П'ята, Дев'ята симфонії, увертюра «Егмонт», Сонати № 8, 14, 21, 23, Четвертий, П'ятий фортепіанні концерти... До останніх років такий «список» вважався непорушно демонстративним, включаючи все те, що солідаризували із руссоїстським «революційним» класицизмом. При цьому ігнорувалася той суттєвий шар «прорококо», який, то показали дослідження останніх десятиліть (у тому числі то дисертація Лінь Цюньда, магістерська І. Гладун тощо [7; 3]), є не менш атрибутивними для Бетховена, ніж вищеназвані уславлені збудки «революційно-класицистського» спрямування.

Той інтерес до бетховенської стильової складової симультанного авторського набору захопився суттєвими перебудовами у світосприйнятті, які сталися на зламі ХХ і ХХІ століть,

коли ігровий самозначущий комплекс поставангарду жорстко відсторонив театралізований художній драматизм в мистецтві на користь компенсативної *симулякрової* фактологічності [див. 2; 4]. Появилася quasi-духовна *замилуваність* у артистичному вираженні, минаючи живильну для усього класичного мистецького загалу «викривальність» щодо соціума і представляючої його особистості (від романтизму до експресіонізму). Неспроста зникли у музичному творчому вжитку усі напрями – окрім мінімалізму, специфіку виразності коротко сформулював П. Булез: «анестезія» [1, с. 37].

В роботі Д. Андросової [1] в свій час справедливо акцентована *компенсативна* функція мінімалізму, споріднена із відповідним призначенням духовної музики, підкресливши торкання пластів не тільки музичних побудов у релігіях Сходу, Індії в першу чергу, але і «репетитивності» ранньохристиянських надбань обиходного православного співу. І на тлі функціонування в поставангардному середовищі мінімалізму поширився невпинно інтерес до напрямів, спрямованих на відродження ранньохристиянських надбань – і мова йде про бідермаєр, що вибудувався в епоху Реставрації, у першій половині XIX сторіччя, що протистояв викривально-пафосному тону романтизму і реалізму («критичному» у принципі в XIX сторіччі), оскільки культивував сумирність й замилуваність ранньохристиянського Богослужбеного захоплення Красою церковної обрядності-ритуальності.

І саме в поставангардну добу, починаючи з 1970-х, піднялася хвиля відродження значущості бідермаєра, його естетики, сформованої церковним запалом, який в добу переможного прогресизму другої половини XIX сторіччя (в епоху постромантизму) і антитрадиціоналізму першої половини віку Науково-технічної революції був категорично відсунутий від провідного положення у творчих колах, особливо що стосується релігійної підоснови його виразної суті. В роботі О. Маркової підкреслена аналогія доби символізму кінця минулого і позаминулого століть як символістського світобачення неосимволістським вибудовам зламу минулого і минушого століть, названого вищезазваною дослідницею «неосимволістським» світом [8, с. 99-134]. Відповідно,

доба символізму, назва культури якого вказувала на дотичність до релігійних мислительних застав, дала першу хвилю відродження бідермаєра, тоді як з 1990-х заявлено багатьма авторитетними особистостями «необідермаєрське» світіння поставангардних здобутків. А в концепції О. Козаренко висунута була ідея «еобідермаєрівського» наповнення усєї української культури ХХ сторіччя [5].

Бідермаєрівський запас музичної виразності, в разі фортепіанного виконавства невідривний від звучань салонних «легких» фортепіано «діамантового» (або «перлинного») звучання, згодом, на грані ХІХ і ХХ сторічч ввідновлений у грі О. Скрябіна і фортепіанних надбань французької школи в оточенні К. Дебюссі, наступний злет видав у кінці минулого століття, будучи підживленим парадоксальним «віртуальним салоном» Г. Гульда. І в руслі таких виконавських установлень сплив інтерес до пробідермаєрівських стильових індексів Л. Бетховена, слава якого підтримувалася від середини ХІХ сторіччя його театральнo-драматизованими творами типу Третьої, П'ятої симфоній, увертюри «Егмонт», «симфонізованими» Сонатами типу №№ 21, 23 тощо [9]. Але Бетховен був автором і іншої «прокантової» лінії надособистісного ліризму, кульмінацію виявлення якого став фінал Дев'ятої симфонії, а зразки такого тону виразності, як показали спостереження виконавців рівня С. Ріхтера і певні дослідницькі узагальнення, зібрані у дисертаційних матеріалах і магістерських останнього десятиліття (див. [3; 7]).

Метою даного дослідження стали спостереження пробідермаєрівського стильового налаштування у виконавстві такого знаменитого твору Л. Бетховена як Четвертий фортепіанний концерт, який явно розриває наслідуваність щодо концепцій трьох передуючих часово йому Концертів і не наближаючись до антиномії соліст – оркестр романтичного лістівського Коцерту. **Методологічною основою** даного дослідження виступає герменевтичний і компаративний ракурси інтонаційного підходу в розвиток асаф'євської і яворськянської концепцій в Україні, представлених працями вихованців І. Ляшенка та І. Котляревського, у тому числі О. Козаренка [5], О. Маркової [8], О. Роценко та ін.,

що демонструють методологічні паралелі до робіт Р. Ингардена, Ж. Бодріяра, Ю. Крістєвої [2; 6] тощо. **Наукова новизна** роботи ґрунтується на самостійності розробки пробідермаєрівських позицій у йозефінізмі Л. Бетховена і проєкцій цього стильового бачення у виконавські втілення сьогодення.

Четвертий фортепіанний концерт Л. Бетховена вражає протилежністю і тону висраження, і архітектонічними прикметами передуючим йому Концертам, особливо Третьому, який складає і за тональністю, і за пафосом подання образу паралель до Патетичної сонати, до П'ятої симфонії. У Четвертому концерті не знаходимо тої театралізованої симфонізації звучання, яка довгий час асоціювалася із «справжнім» Бетховеном, усвідомлюваним у протилежності до аристократизму В. Моцарта. Однак свідомий йозефінізм творця «Егмонта» налаштував на «симультанність» у Віденстві того, що виділяли як «бетховеніанство» в антитезі «моцартіанству». Оскільки, як показало дослідження Лінь Цюньда [7], певна «двоїстість» ідеологічних тяжінь композитора, що коригувалися кантіанством і руссоїзмами, але не відсторонювалися і від рококо, і прізвисько «другого Моцарта», яке отримав Бетховен по приїзді у Відень і яким пишався до кінця своїх днів, вказувало на глибинність шанування надбань французької культури позареволюційного її виявлення.

Четвертий фортепіанний концерт складає незаперечний аргумент на користь уваги до релігійного барокового кореня, до якого Бетховен, глибоко шануючи Й.С. Баха, неодноразово звертався і який так пишно прорізався у його біографічно завершальний період творчості. Названий твір вражає відсутністю театралізованої подвійної експозиції в I частині, адраматично витлумаченою діалогічністю у II частині і витримуванням рондальності-строфічності у моториці фіналу.

Розпочинання Концерту № 4 G-dur Л. Бетховена виходом соліста із темою, явно співвідсною із кантово-хоральним зачином барокового концерту за типом скрипкових Концертів А. Вівальді. Що ж до нагадування у програних паралелях до II частини про втілення діалогу Орфея і фурій, не слід забувати, що від ранньохристиянських часів йде традиція, яка

ніколи не спрощувалася церквами різних конфесій, *ідентифікації* фігури Орфея з Ісусом Христом. В іконопису доіконобрського періоду знаходимо втілення Ісуса Христа в образі чи то юного пастуха-пастиря коротко обстриженого, у короткій туніці, з ягням на плечах як символа жертвопринесення, чи як посланця у «той» світ, з якого виводить ідентифікований у ранньому Християнстві з Ісусом Христом Орфей свою дружину Евредіку, що дозволила собі непослух щодо Богообраного подружжя.

Театралізована діалогічність довго вбачалася у зв'язку із «діалогічністю» Орфея і фурій на початку II частини Концерту, хоча Божественна відміченість Орфея апіорі не допускає «рівноваги» в тих зіставленнях, в які міфенно закладена *надособистісна монологічність* Орфея, яка «закриває» і «вирівнює» супротивництво нижчої лютості фурій і їм подібних. У Бетховена, у музиці «діалогу» оркестру та соліста на початку II частини, що асоціюються з голосами фурій та Орфея, є одна показова риса – унісон першої з названих тем – і хоральна благостність багатоголосної фактури другої. Орфей – не індивід, він втілення Божого натхнення, перша тема *Andante con moto* Четвертого концерту – «по-оперному архаїчна», а друга тема названого *Andante* – кантово-хоральна.

Привнесення християнської традиції в інтерпретацію образу Орфея дозволяє оцінити логіку розгортання циклу Концерту, в якому зосереджений ліричний устрій першої частини змінюється картинним *quasi-діалогом* другої і втілюється ювіляційним – славильним – звучанням фіналу, утворюючи наскрізне просування розгорнутого *надособистісного ліризму по-бароковому розгалуженого на концертні виходи монологізму*.

Фінальна ювіляційність поступово «накопичується» для туттійного «прориву», у певній ідеальній танцювальній пластиці, джерело якої справедливо вбачають у І.С. Баха, який сповідував *пієтизм* «моравських братів» з їхньою готовністю усвідомити у священнодіяннях Ісуса Христа – втілення танцювальної стихії людської краси:

Ісус – майстер танцівників,
Він танцює вкрай майстерно,
Він повертається вправо і ліво,
Усі повинні йти за Його вченням [10, с. 149]

Зазначена танцювальна спрямованість основної теми фіналу ніяк не протистоїть другій його темі – побічній партії в сонатному розкладі рондальної в основі своєї форми третьої частини Концерту (від такту 80), також відзначеної танцювальною ошатністю. Одночасно молитовний, «ширяючий» характер цієї другої теми очевидний, як і зв'язок із церковною кантиленою співацького втілення Богохвалення.

І все ж найбільш помітні ритмічні (ефекти синкоп) та мелізматичні (типу ускладненого мордента від *e*, оберти гіпертрофованого пунктиру на початку обох тем, ін.) *уподібненості* названих образів-тем фіналу: і перша, і друга проникнені гімнічною ліричною інтонацією *Захопленої Радості*. Концерт відзначений особливий *безконфліктністю драматургічного рішення*, яка вважається природною ознакою *церковного мистецтва, принципово позбавленого дисонансності. Позадраматичний* характер драматургії Четвертого концерту Бетховена заслуговує на особливу увагу – як *заперечення* драматичної театральної патетики Третього концерту *c-moll*.

Четвертий фортепіанний концерт – це *поститюрмерський*, наступний етап бетховенського світосприйняття: це йозефінізм, перехід до Примирення, до скромності Прийняття миру та Захоплення сущим. Так виявляється *прото-бідермайєрівська лінія етико-естетичних виходів Л. Бетховена*, яка перемогла в мистецтві в 1810-і роки і звернула його увагу до *антиитюрмерської Оди Шіллера*, наповненої Примиренням – заради Божественного дару Радості.

Отже, Бетховен у Четвертому концерті починає свій твір із теми соліста (див. вище), – і цим відтворює риси барокового (скрипкового!) облігатного концерту, яскраво представленого у творчості А. Вівальді. Але на відміну від Вівальді, Бетховен безпосередньо відтворив молитовну псалмодію, театралізувавши тим самим духовно-символічні засоби виразності. Основні

мелодійні упори цієї вихідної теми ($h^1-a^1-c^2-fis^1$) вимальовують тут контур Хреста – і в контексті релігійного відродження Бетховена після 1804 року така постать не могла бути плодом випадкового комбінаторного виходу його тематичного винахідництва.

Вказана початкова тема соліста виконує функцію головної партії сонатної структури першої частини – і її початок у тиші, *piano, dolce* утворює дещо незвичайне для подання бетховенської сонатної діалектики. Воістину це “concerto quasi una fantasia” на кшталт Сонат ор. 27, в яких остинатно-поліфонічна основа базисних номерів циклу вказує на жанровий нахил старовинної *sonata da chiesa* (див. на аналогічність типологій *sonata da chiesa* – *concerto da chiesa*). У різних роботах вказується на відмінність світської та духовної музики як на речовне відображення у першій звучання як такого, тоді як «стяження тиші» у другій є лише психологічною умовою уготованості до сприйняття виникнення богослужбового звуковедення. Тихе звучання – це «середнє» між звучанням і незвучанням, це «передчуття» молитви. І такий лад думки-почуття явно осягає початок Четвертого концерту.

Функцію побічної в першій експозиції цього Концерту виконує тема, що починається в *a-moll* і модулює *G-dur* (див. від такту 29). Її політний характер,

стримана динаміка пом’якшують маршеву ходу теми та тембрально-динамічно співвідносять її з першою темою. Друга експозиція (від такту 89) також показує головну партію у фортепіанному соло.

А в межах сполучної партії проходить тема, виділена регістрово-тембральною якістю – мелодія та її супровід стоять на чотири октави (див. т. 105). У фіналі, це зазначалося вище, цим способом виділено побічну. У такий же спосіб відзначена *Arietta* з II частини Фортепіанної сонати ор. 111 № 32, що явно несе відбиток образу Небесного. Фігуративні пасажі у соліста-піаніста, що рясно «оплетають» мелодійні «підхвати» оркестру, явно наповнені виразністю радісного передзвону.

Тим самим Бетховен, *услід за Моцартом*, загострює увагу слухачів у сфері зв’язуючої, хоча драматургічно монологічність Бетховена живиться молитовною фактурою головної пар-

тії. Основна тема побічної – у тональності D-dur (і знову piano, dolce), тут проходить тема, близька до церковних пісень-гімнів (див. такт 119). А слідом за нею в d-moll показана тема, що представляла побічну в першій експозиції, а в другій експозиції виступає у значенні другої побічної (від такту 138). Заклучна партія підсумовує мотиви головної та побічної, не несучи спеціальної тематичної самостійності.

Від т. 174 починається розробка, яка, переважно, представлена варіюванням мотивів головної партії – і продовженням цієї варіативності виступає репризне проведення – на ff, з фігуративним виявленням мелодії-теми. Варіювання відзначає і подачу сполучної – у тому числі це тональність Es-dur, тональність VI низького ступеня, що «розцвічує» тоничність репризи варіантністю подання тонічної функції. Ця остання тріумфує у побічній (G-dur першої теми, від такту 286 – і g-moll другої побічної, від такту 301).

Завершальне проведення теми головної партії виступає у якості коди (такт 356), у гімнічному стверджувальному звучанні, на тлі «дзвонних розгойдань» пасажив соліста від такту 362 і до кінця.

Подане у нашому описі співвідношення тем першої частини Концерту демонструє «неоголошену рондальність» структури. Оскільки не антитетичність тем-опозицій, але «перетікання» молитовно-гімнічних звучань із множинним показом теми головної партії – рефрену та відносною функціональною протилежністю побічної (типологізм домінантної тональності в експозиції, при спільності фактурного викладу «стирає» чіткість функціонально-гармонічних протидій), – становить істоту структурно-сміслових взаємодій початкової частини Концерту.

Так простежується значимість рондально-варіативних відносин – у межах концертно-сонатної форми з двома експозиціями, оригінальність трактування якої виявляється у *театралізацій-містериалізації цілого*. Тема соліста з молитовним звучанням утворює образ-персонаж, який з'являється і в другій частині концерту («персоніфікація через тембр-фактуру» – воістину в передромантичному ключі творів Г. Берліоза та С. Франка!). І ця ж тема має свої «породження» в інших явищах-образах (що розвивають цю та самостійні теми композиції). І ця ж тема має

свої «породження» в інших явищах-образах (що розвивають цю та самостійні теми композиції).

Як головний висновок аналізу виступає теза: перша частина Концерту *Allegro moderato* має ознаки *театралізованості-симфонізованості в передромантичному* ключі, – і водночас її релігійна ідея приносить містеріальний зміст у вказану театралізацію.

Будова другої частини Концерту *Andante con moto* вище вже обговорювалася: діалогічне зіставлення тим *Andante* знову, як і в першій частині, виявляє у фортепіано молитовну хоральну фактуру. Саме фортепіанний колорит подачі хорально-молитовної теми ставить її у зв'язок з головною партією початку Концерту, що відкривається так званою темою соліста (див. вище). Суворо тема початку (*forte* унісонів оркестру справді протистоїть молитовній лагідності хоральної теми у фортепіано) пунктирними ритмами нагадує маршовий потенціал» другої побічної теми першої частини Концерту. Дві строфи (такти 1–26, 26–64) і коду (такти 64–72) викладу виділяють етапи зближення-взаємопроникнення мотивів Волі та Смирненості (Фурій та Орфея), а як результат (матеріал третьої строфи) містять «обернення протилежностей» (такти 56–62). Підсумковим моментом взаємодії мотивів-тем повільної частини аналізованого циклу стає хоральне перетворення унісонної теми в останніх трьох тактах *Andante*.

Зі сказаного випливає, що строфічна структура *Andante*, також як будова *Allegro moderato*, виявляє *рондальні* ознаки. У результаті вимальовується програмне підґрунтя Концерту Бетховена: перша частина – молитовна спрямованість душі до Вищого, у якій, у цій спрямованості, змінюють одне одного смирення, молитовне піднесення, сум'яття – і кінцеве ствердження у Силі. А друга частина – це спокуси, пекельне бачення, і – Долання п'їтьми.

Музика третьої частини Концерту *Rondo* – це танець-хода на славу Його, щось на кшталт Танцю перед Ковчегом у Старому Завіті, образ, що має множинні аналогії і в міфології Сходу.

Вихідним мелодійним стимулом початкової теми фіналу (див. вище) є висотність *e* при гармончній орієнтації на *C-dur*, що виводиться з характерної послідовності тем *Andante*, так

само як і пунктирна фігура «вольового імпульсу», що склало прояв немилосердного порядку «теми Фурій» у другій частині. І лише наприкінці викладу з'являється основний тональний рівень G-dur. І у фіналі основний образ провідної теми вирішено у вигляді теми соліста.

Притому, що композитором позначено жанрове якість фіналу як Rondo, функціональна значимість у вигляді цілого цієї першої теми третьої частини циклу має єдине позначення – рефрен. Доповнюючою вихідну тему-образ виступає характерний вихід соло фортепіано з фігурою catabasis ламаними октавами (такті 45–49). Зазначена риторична фігура catabasis, пов'язана із символікою покаяння, в даному випадку представлена в явному ігровому заломленні, що продовжує танцювальний тонус першої теми-рефрена. А її сакральний сенс виявляє тема одного епізоду (вона ж – побічна партія в аспекті додаткових сонатних відносин у формі). Ця тема (такті 80–92) утворює яскравий фактурно-динамічний контраст до попередніх тем: це воістину «небесне бачення», втілення ширяння душі у Висях. Однак риси гетерофонії пов'язує її з обома попередніми, а наявність-педалі-бурдон безпосередньо співвідносить з першою темою.

Як зазначалося вже вище, ця третя тема фіналу має аналогію до фактури сполучної партії першої частини Концерту. Її ніжне прозоре звучання контрастне стосовно «соковитої» звучності рефрена фіналу, особливо у його туттійному, оркестровому проведенні у тактах 32–45. Однак радісний тонус, в даному випадку зворушливого-тонкої прояви, виявляє безпосереднє продовження радісного танцю-ходи, заданого темою-рефреном. «Дзвонів розгойдування» пасажних рухів, що примикають до теми-рефрену, утворюють пряму аналогію до аналогічного образу в кінці Allegro-moderato.

Повернення рефрену в т. 160 демонструє ту ж послідовність тим, яка вже представлена у наведеному вище описі, але з перестановкою тональних видів, що вносять додаткові сонатні відносини у форму рондо. Так, друга тема (на ламаних октавах низхідної поступової фігури catabasis) у тактах 203–216 у тональностях d, c, b – es. Варіантне перетворення мотивів рефрену в тактах

224–287 охоплює тональності Es – b – f – g – D. Позначення великими та малими літерами, що відповідають мажорному та мінорному способу тональностей, не випикується спеціальним позначенням dur – moll, оскільки чіткість ладової орієнтації є, але водночас очевидно і «перетікання» зазначених ладових протилежностей одної в іншу.

В результаті наведений обсяг перетворень теми рефрена утворює щось за тепом розвиваючого – розробкового розділу сонатних побудов, який «вторгається» в репризну послідовність тем. 3-тя тема фіналу, побічна партія у додаткових сонатних відносинах (тема «небесного видіння»), виявляється у тактах 299–329 в основній тональності G-dur, після чого фігуративна 4-та тема (заклучна в додаткових сонатних відносинах), що перетворює пасажні послідовності на малу каденцію від такту 415.

Потім знову проходять рефрен та парад основних тем («друга реприза»), але в цьому випадку 3-я тема («небесне видіння») виявлена у тональності розвиваючого розділу – Fis-dur, однотерцевий до g-moll, що є в свою чергу однойменною до основного G-dur. Цей тональний поворот унікав раннього Віденського класицизму, але був нормативним для бароко Вівальді, а згодом рясно використовувався романтиками. Бетховен, повертаючись до барокової оцерковленості інструментально-симфонічної творчості, активно повертав у гармонічне використання прийоми цього докласичного стильового пласта. І знову пасажна тема («в.о.заклучної партії» у сонатних відносинах) отримує варіантне наповнення, після чого показане підсумкове проведення рефрену від т. 568 звучить як кода фіналу. У результаті три «ходи» 4-х тем утворює структури строфічного типу, співвідносні з рондальним принципом, що історично породжує цю останню.

Так виявляється *підсумовуючий* характер фіналу, що охоплює рондально-строфічну основу всіх частин циклу. Цікавою є і тональна специфіка фіналу, G-dur якого «увібрав» опірності e-c другої частини. Подвійна експозиція в сонатних відносинах Allegro moderato набула резонансу в строфічній двофазності Andante і в «подвійній репризі» Rondo. Але, головне, фінал концентрує *енергію радості*, що розгортається від скромного

початку Allegro до гімнічного піднесення його завершення, від тихого Преображення у Випробуванні музики другої частини – до радісної екстатичності фінального танцювального підйому у характері Старозавітних урочистостей.

Таким чином, аналіз Четвертого фортепіанного Концерту G-dur Бетховена в аспекті його *хронологічної першості в біографії композитора в освоєнні новопродбаних композитором релігійних позицій* – принципово виводить на *ідею подолання театралізованого симфонізму в ньому*. Впровадження рис стилістики бароко у класицистський Віденський тип симфонізованого концерту, у тому числі привнесення рис барокового облігатного концерту до театралізованого симфонізму – породжують виражені *протобідермайєрівські* показники, які далекі від романтизму уникненням *індивідуально-суб'єктивного* моменту на користь *об'єктивованої суб'єктивності молитовних тем-образів*.

Вважаючи на те, що в музичній світовій бетховеніані, також в німецькому культурному загалі восторжествував принцип промінімалістської «амнезії» у виразності музичних побудов – див. підкреслено лірично (надіндивідуалізовано) створене виконання Четвертого концерту Г. Гульдом, переможне шестя А.С. Муттер з її підкреслюваною «жіночістю» подання драматичних творів Бетховена, загальну довіру музичних кіл до «шубертіади» В. Ріма і т.ін. наполягаємо на актуалізації у виконавському поданні *пробідермаєрівської складової* розглянуваного Концерту композитора.

Висновки. Вперше в українському музикознавстві підкреслюється наскрізність славильно-гімнічної виразності Четвертого бетховенського концерту, вважаючи на християнській версії концепції Орфея, міфенний «діалог з фуріями» якого виключає антиномічність, оскільки Богообранність ідентифіканта Христа від начала зосереджена на величі Вищого і подоланності злодійних зусиль. Уточнене уявлення про барокові залучення Бетховена, на які в загальному плані вказував сам композитор, підкреслюючи своє наслідування щодо Й.С. Баха, а в даному разі вказується на особливу значущість *надіндивідуального ліризму* вираження у Концерті, органічному для бароко і подава-

ному антитетично у Віденському класицизмі у цілому. Вперше вказано на перспективу бетховенської бароковості у виявленні *протосимволізму* С. Франка і наслідуючих останнього митців ХХ століття.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Андросова Д. Мінімалізм в музиці. Учебний посібник для вузів мистецтв. Одеса: Астропринт, 2008. 126 с
2. Бодріяр Ж. Симулякри і симуляція / переклад В/ Ховхуна. Київ : Видавн. Соломії Павличко «Основи», 2004.
3. Гладун І. Соната для валторни й фортепіано Л. Бетховена у контексті культури йозефінівського класицизму. Маг.роб. ОНМА ім. А.В. Нежанової. Одеса, 2023. 48 с.
4. Дроздовський Д. Постмодерн помер. Хай живе пост-постмодерн. URL:litakcent.com/2013/05/17/postmodernism-pomer-haj-zhyve-post-postmodernism (зверн. 25.05.2025)
5. . Козаренко О. Бідермаєр як актуальна стильова модель української музики. *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник ОДМА імені А. В. Нежданової* / [Гол.ред. О. В. Сокол]. Одеса : Друкар. дім, 2009. Вип. 10. С. 152-157.
6. Крістева Ю. Полілог / Пер. з фр. Петра Тарашука. Київ : Юніверс, 2005. 480 с.
7. Лінь Цзюньда. Сонати Л. Бетховена в контексті мистецтва XVIII–XIX століть. Канд. дис. : 17.00.03 / ОНМА імені А.В. Нежданової. Одеса, 2021. 173 с.
8. Маркова Е. Проблемы музыкальной культурологии. Одесса, Астропринт, 2012. 164 с. неоевроп. С. 99–134
9. Шевченко Л.М. Стильові характеристики української фортепіанної культури ХХ століття: монографія. Одеса : Астропринт, 2019. 336 с.
10. Wilson-Dickson A. A brief history of Christian music. Oxford : Lion Publishing pic, 1997, 428 p.

REFERENCES

1. Androsova D. (2008) Minimalism in music. Scool appliances for universities of arts. Odessa, Astroprint [in Ukraine].
2. Baudrillard J. (2004) Simulacra and Simulation / translated by V. Khovkhun. Kyiv : Solomiya Pavlychko Publishing House «Fundamentals», [In Ukraine]
3. Gladun I. (2023) Sonata for horn and piano by L. Beethoven in the context of the culture of Josephine classicism. Master’s thesis. ONMA named after A.V. Nezhanova. Odessa, [in Ukraine].
4. Drozdovsky D. Postmodernism is dead. Long live post-postmodernism. URL:litakcent.com/2013/05/17/postmodernism-pomer-haj-zhyve-post-postmodernism (add. 25.05.2025)

5. Kozarenko O. (2009) Biedermeier as actual style model of the ukrainian music // Music art and culture. Scientific herald ONMA of the name A. V. Nezhdanova / Editor-in-chief O. V. Sokol Iss.10 . P. 152–157 [in Ukraine].

6. Kristeva Yu. Polylogue / Translation from French by P. Taraschuk. Kyiv : Univers, 2005. [in Ukraine].

7. Ling Ciung Da (2021) Sonatas of Ludvig van Beethoven in context of art to XVIII–XIX centurys [in Ukraine].

8. Markova E. (2012) The problem of music culturology. Odessa, Astroprint, [in Ukraine]

9. Shevchenko L. (2019) Stile characters of Ukrainian piano culture in XX century : monograph. Odesa : Astroprint [in Ukraine].

10. Wilson-Dickson A. A brief history of Christian music. Oxford : Lion Publishing pic, 1997 [in Angland].

Дата першого надходження статті до видання: 14.09.2025

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 20.10.2025

Дата публікації (оприлюднення) статті: 14.11.2025

УДК 784.3

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2025-45-3>*Лариса Маратівна Горелік*

ORCID: 0000-0002-0319-1688

кандидат мистецтвознавства,

доцент кафедри сольного співу

Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

gesang2016@gmail.com

ДУХОВНО-ЕТИЧНІ ТА ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ НАСТАНОВИ ВОКАЛЬНОГО ЦИКЛУ Л. БЕТХОВЕНА «ШІСТЬ ДУХОВНИХ ПІСЕНЬ ГЕЛЛЕРТА»

Мета роботи — виявлення поетико-інтонаційної специфіки вокального циклу Л. Бетховена «Шість духовних пісень Геллєрта» в річищі духовно-смыслових настанов даного жанру. **Методологічна основа роботи** спирається на загальнонаукові та спеціальні методи, серед яких суттєвими є інтонаційно-стилістичний, історико-культурологічний, жанрово-стильовий, аналітико-музикознавчий в їх комплексному застосуванні. **Наукова новизна** роботи визначається її аналітичним ракурсом, який враховує не тільки жанрово-інтонаційну специфіку циклу Л. Бетховена «Шість духовних пісень Геллєрта», але й його вписаність в загальну історію та еволюцію німецького камерно-вокального циклу в цілому. **Висновки.** Камерно-вокальна спадщина Л. Бетховена є супутньою всім періодам діяльності композитора та відкриває досить оригінальні духовно-світглядні сторони творчості митця, які і сьогодні потребують ретельного музикознавчого дослідження. Жанрово-інтонаційна специфіка вокального циклу Л. Бетховена «Шість духовних пісень Геллєрта» була сформована на перетині німецької релігійно-співацької традиції та духовних традицій раннього німецького романтизму. Концепція циклу безпосередньо пов'язана, з одного боку, з духовно-просвітницькою поезією К. Геллєрта, що заклав фундамент німецької моральної культури, з іншого — з духовно-релігійними настановами світобачення самого Л. Бетховена, що, попри різні впливи, тяжів до сповідання «власної віри» та формування особистого шляху до відкриття та осягнення сакральних істин християнства. Останнє визначило змістовний сенс «Шести духовних пісень Геллєрта», що відтворює ідею втілення духовного та життєвого Шляху людини під гаслом «від темряви до світла». Відповідно, жанрово-інтонаційна специфіка музичної мови циклу Л. Бетховена несе на собі відбиток традицій німецького протестантського хоралу, псалмодіювання, поезики «священної пісні» та духовної пісні-арії.

Ключові слова: Вокальна творчість Л. Бетховена, «Шість духовних пісень Геллerta», вокальний цикл, жанр, стиль, цикл, циклічність, «священна пісня».

Gorelik Larysa Marativna, Candidate of Art History, Associate Professor at the Department of Solo Singing of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Spiritual-ethical and genre-stylistic guidelines of L. Beethoven's vocal cycle «Six Spiritual Songs of Gellert»

The purpose of the work is to identify the poetic-intonation specificity of L. Beethoven's vocal cycle "Six Spiritual Songs of Gellert" in the context of the spiritual and semantic guidelines of this genre. **The methodological basis** of the work is based on general scientific and special methods, among which the intonation-stylistic, historical-culturological, genre-stylistic, analytical-musicological in their complex application are essential. **The scientific novelty** of the work is determined by its analytical perspective, which takes into account not only the genre and intonation specificity of L. Beethoven's cycle "Six Spiritual Songs of Gellert", but also its inclusion in the general history and evolution of the German chamber and vocal cycle as a whole. **Conclusions.** L. Beethoven's chamber and vocal heritage is consistent with all periods of the composer's activity and reveals quite original spiritual and worldview aspects of the artist's work, which even today require careful musicological research. The genre and intonation specificity of L. Beethoven's vocal cycle "Six Spiritual Songs of Gellert" was formed at the intersection of the German religious and singing tradition and the spiritual traditions of early German romanticism. The concept of the cycle is directly related, on the one hand, to the spiritual and educational poetry of K. Gellert, who laid the foundation of German moral culture, on the other - to the spiritual and religious guidelines of L. Beethoven's own worldview, which, despite various influences, gravitated towards the confession of "his own faith" and the formation of a personal path to the discovery and comprehension of the sacred truths of Christianity. The latter determined the substantive meaning of the "Six Spiritual Songs of Gellert", which reproduces the idea of the embodiment of the spiritual and vital Path of man under the slogan "from darkness to light". Accordingly, the genre and intonation specificity of the musical language of L. Beethoven's cycle bears the imprint of the traditions of German Protestant choral, psalmody, the poetics of "sacred song" and spiritual song-aria.

Key words: Vocal creativity of L. Beethoven, "Six Spiritual Songs of Gellert", vocal cycle, genre, style, cycle, cyclicity, "sacred song".

Актуальність теми дослідження. Вокальний цикл є одним з базових жанрів європейської музики останніх століть, в якому органічно поєднано, з одного боку, традиції різних національних культур, з іншого – оригінальні творчі пошуки, що ґрунтувалися на жанрово-стильових вподобаннях свого часу та

на особливостях бачення синтезу вокалу, інструменталізму та поетичного слова. Традиційно відлік початку історії камерно-вокального циклу пов'язують з романтизмом та іменами його видатних репрезентантів – Ф. Шуберта, Р. Шумана, Й. Брамса та їх сучасників. Проте, усвідомлення його провідних типологічних настанов передбачає також розгляд його генези, одним з яскравих проявів якої є камерно-вокальна творчість Л. Бетховена. В останньому випадку частіше всього згадується про цикл «До далекої коханої». В той же час предметом зацікавленості з боку виконавців та дослідників в останні десятиліття є також і цикл «Шість духовних пісень Геллерта», жанрово-інтонаційна специфіка якого була сформована на перетині німецької релігійно-співацької традиції та духовних традицій романтизму. Зазначені ознаки вказаного твору, що є суттєвими і для вокалістів, і для представників української музикологічної бетховеніани, обумовлюють актуальність теми представленої статті.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Багатогранна творча спадщина Л. Бетховена, починаючи з численних робіт Р. Роллана, вже давно стала предметом дослідницького інтересу. В українському музикознавстві останніх десятиліть виділяємо збірку «Бетховен – terra incognita» [9], в якій підіймаються актуальні питання щодо узагальнень авторського стилю композитора в різноманітних жанрових сферах та особливостях їх побутування в умовах культури ХІХ–ХХ століть. Їх доповнюють матеріали дисертації М. Чернявської [11] та публікацій Л. Шевченко [12], орієнтованих на всебічне дослідження фортепіанної творчості Л. Бетховена, зокрема, феномену «бетховеніанства».

Камерно-вокальна спадщина композитора є предметом науково-методичної роботи Т. Молчанової [8], а також публікацій Г. Ганзбурга [2], А. Давітадзе [5], М. Бурцева [1], L. Lockwood [18], G. Massenkeil [19] та ін. Більш розлогу інформацію щодо названої жанрової сфери надають матеріали дисертації М. Pilcher [21], в якій знаходимо детальну характеристику не тільки структурних показників вокальних опусів Л. Бетховена, але й їх музично-риторичних та образно-сміслових особливостей. Названі роботи суттєво доповнюються науковими роз-

відками щодо історії буття жанру камерно-вокального циклу, в яких побічно згадуються і вокальні циклічні композиції митця [4; 3; 7; 22]. Ряд досліджень безпосередньо торкається історії буття німецької Lied, генеза якої сходила ще до часів Середньовіччя та стала предметом національного відродження на теренах мистецтва романтизму та бідермаєру [17; 15; 1].

Наведені першоджерела засвідчують суттєвість, попри провідну роль інструментальної сфери в спадщині Л. Бетховена, його камерно-вокальних творів, що є супутніми всім періодам його діяльності та відкривають досить оригінальні духовно-світотрядні сторони творчості митця, які і сьогодні потребують ретельного музикознавчого дослідження.

Мета роботи – виявлення поетико-інтонаційної специфіки вокального циклу Л. Бетховена «Шість духовних пісень Геллерта» в річищі духовно-сміслових настанов даного жанру. **Методологічна основа роботи** спирається на загальнонаукові та спеціальні методи, серед яких суттєвими є інтонаційно-стилістичний, історико-культурологічний, жанрово-стильовий, аналітико-музикознавчий в їх комплексному застосуванні. **Наукова новизна роботи** визначається її аналітичним ракурсом, який враховує не тільки жанрово-інтонаційну специфіку циклу Л. Бетховена «Шість духовних пісень Геллерта», але й його вписаність в загальну історію та еволюцію німецького камерно-вокального циклу в цілому.

Виклад основного матеріалу. Особливості історії розвитку камерно-вокальної жанрової сфери в європейській музиці різних епох невіддільні від універсалізму феноменів циклу і циклічності, що охоплюють практично всі рівні людського буття, оскільки природа цього явища у буттійно-філософському сенсі є глобальною, тобто тою, що відноситься до будь яких явищ, що перебувають у розвитку. Цикл, як відомо, передбачає різноманітні варіанти колообразного руху та повторюваності, що, власне, й зосереджено в його етимології – «цикл» – «коло». У риторичній традиції це поняття у духовному його тлумаченні співвідноситься з символікою сакрального світу і Богом та визначає його образно-сміслову смислову багатогранність, закодовану на ідеї

нескінченності, досконалості та безперервності розвитку світобудови, часу, життя, їх взаємодії.

Європейська камерно-вокальна традиція має безпосередній зв'язок з феноменами циклу і циклізації та їх зазначеними духовно-смысловими показниками. І хоча вокальний цикл як художнє явище європейської музичної культури остаточно формується лише у XIX ст., ідея циклізації на рівні пісенної збірки існувала і раніше, наприклад, у вокально-поетичній творчості мейстерзінгерів і перш за все у зібраннях духовних пісень німецької протестантської церкви з їх відповідними духовно-етичними настановами.

Вокальний цикл, що народжувався на оригінальному перетині відродження традицій німецької Lied та їх мистецько-композиторського осмислення в контексті культурно-історичних настанов романтизму та бідермаєру, «в символічній формі фіксує уяву про життєвий *Шлях* людини у буттєво-суттєвому та побутово-життєвому проявах, що відверто естетизує та секуляризує принципи духовних пісенних циклів лютеран, тому що саме в них ідея Шляху як життєвого призначення людини займає виключно важливе місце» та є суголосною зі згадуваною етимологією слова «цикл», зосередженою на ідеї «Нескінченності», «Бога», «Сакруму», співвідсною й з «життям Серця, Духу, Душі» індивіда [4, с. 4].

Показово, що етимологічна символіка «циклу – кола» проявляється в німецькій камерно-вокальній традиції XVIII – початку XIX століть і у понятті «Liederkreis», яке в свій час використовував в своїй вокальній творчості і Л. Бетховен. Л. Пеакє в своїй статті, присвяченій особливостям побутування вокальної спадщини Л. Бетховена, зазначає, що Liederkreis або його варіанти (Liederkrantz, Liederkreis) у зазначену епоху мали відношення перш за все до гуртків любителів поезії та музики, що були неформальним об'єднанням аматорів камерного співу, домашнього музикування. Останнє, як відомо, набуло статусу важливої складової культури німецького бідермаєру [20]. Крім того, «Liederkreis» також мав на увазі публікації вокальних збірок («пісенних вінків») для музикантів-аматорів. Ця тради-

ція була відомою в Німеччині ще з XVII століття, починаючи з Venuskränzlein (1609) Йогана Шейна [22].

Зазначимо також, що, при всій значущості зростання суб'єктивного, емоційно-чуттєвого підходу у процесі створення музично-поетичної композиції, показового для даного часу, суттєве місце в такого роду пісенних зібраннях відігравали й духовно-етичні, християнсько-просвітницькі ідеї, що склали ґрунт для так званої «священної пісні». Вона представляла собою камерно-вокальний твір для голосу та фортепіано з яскраво вираженим сакральним змістом поетичної основи, що частіше всього представляв собою оригінальний переказ фрагменту біблійного першоджерела.

Як засвідчує М. Бурцев, що досліджує роль християнських образів у західноєвропейській камерно-вокальній музиці XIX–XX століть, «розвиток та популяризація вокальних жанрів у виконавській практиці XIX століття супроводжувались тенденцією до переміщення богослужбових піснеспівів до концертних залів <...> Виокремлення церковного жанру відбилося і на традиції виконання григоріанського хоралу, що склалася наприкінці XVIII століття, наприклад, у Франції. “Затиснуте” звуковидобування, тиха монотонність озвучуваного тексту хоча й створюють особливу атмосферу, але емоційно відсторонюють пересічну людину від глибокого переживання релігійних почуттів <...> Однак <...> сутність романтизму потребувала їх особистісного переживання, пропускання крізь “горнило” власного досвіду, що надіяло духовні жанри місіонерською роллю в мистецтві тогочасного суспільства» [1, с. 28].

Бетховенський вокальний цикл «Шість духовних пісень Геллерта» цитований дослідник вважає одним з яскравих зразків такого роду творів в зазначену епоху. Водночас, він засвідчує й глибинне сприйняття самим композитором та його сучасниками питань віри та релігії. В останньому випадку мається на увазі відродження в Німеччині на рубежі XVIII–XIX століть провідних настанов лютеранського світобачення та пієтизму. Зазначимо, що їх позиції у поєднанні з духовно-повчальною специфікою німецького Просвітництва визначили й ключові позиції

літературної діяльності Крістіана Геллєрта, чії «Духовні пісні та оди» склали поетичну основу циклу Л. Бєтховєна.

Згадувана збірка К. Геллєрта виявляє три провідні мети їх автора, серед яких виділяється повчання читача, формування його схильності до релігії та всебічний розвиток у людині релігійних почуттів. У духовних ліричних текстах поет-просвітник прагнув до загальної ясності викладення, співвідносної з мовою Священного Писання. Зразковим в цьому плані К. Геллєрт вважав переклад Біблії Мартіном Лютером, незважаючи на його «стародавність» [6]. Крім того, поет пропонує своє розуміння сутності та завдань духовної поезії та формулює відповідну низку правил, якими він сам керувався при складанні своїх творів. Насамперед – це обов'язковий поділ духовної поезії на «повчальні оди» (Lehroden) та «оди для серця» (Oden für das Herz) [14]. Стислість і ясність є обов'язковою умовою написання перших, які переважали у творчості автора, в той час як в «одах для серця» ясність викладення провідної духовної думки мала поєднуватися з живою і образною мовою. Такого роду підхід до духовної поезії, в якій просвітництво органічно поєднувалося з риторичним проповідництвом, обумовив популярність творчості Геллєрта, до якої в свій час звертався Ф. Е. Бах, а на початку ХІХ століття – Л. Бєтховєн. Н. Інюточкіна вказує, що в німецькомовних землях К. Геллєрта «шанували як національного поета, й до могили якого стікалися тисячі паломників» [7, с. 58].

Звернення композитора до духовної поезії, яку сучасники розглядали як перефрази псалмів, відповідно, підіймає питання про його духовно-релігійні погляди. Ця тема в українському музикознавстві поки що залишається відкритою. Згідно з численними свідченнями, що наводяться в зарубіжній бєтховєніані [13], на формування релігійного світогляду Л. Бєтховєна вплинули різні чинники, серед яких виділяємо і його виховання з дитинства у сімейному католицькому середовищі, і вплив ідей німецького Просвітництва з показовим для нього деїзмом, і інтерес до протестантського віровчення, і масонство К. Г. Нефе тощо. В кінцевому підсумку більшість дослідників засвідчує спрямованість Л. Бєтховєна до формування настанов «власної віри»

та формування особистого шляху до відкриття та осягнення сакральних істин. При цьому мистецтво мислиться композитором одним із втілень релігії, тобто як засіб, що наближує людину до сакрального світу. Згадаємо відомий бетховенський вислів – «Музика – це одкровення, що є значно вищим, ніж мудрість і філософія». Такого роду підхід, на наш погляд, безпосередньо передує формуванню духовних настанов власне романтичного духовного світобачення, в якому християнський містеріальний фактор займав одне з провідних місць.

Глибина релігійного світовідчуття Л. Бетховена, доповнена його любов'ю до поезії, неодноразово мотивувала композитора до створення оригінальних вокальних опусів духовної спрямованості. А. Landau зазначає, що поезія є для Бетховена такою ж доброю музою, як і будь-яка інша: «Якщо Бетховен знаходить вірш, який виражає його *віру в етичну силу* (курсив наш – Л. Г.) та лідерство, його композиція виходить за межі суспільних розваг» [17, с. 11].

Зазначені духовно-релігійні вподобання Л. Бетховена знайшли відтворення й у задумі вокального циклу «Шість духовних пісень Геллерта». Його основна ідея сконцентрована саме на ключових *духовних настановах життєвого шляху людини*, що є також своєрідним дороговказом у подоланні нею усіх проблем та сумнівів. Перші дві пісні («Молитва» та «Любов до ближнього») і за текстом, і за своїм інтонаційним втіленням орієнтовані на провідні постулати християнської церкви в цілому з показовим для неї усвідомленням величної постаті Бога та його влади над небом та землею, теми шанобливого ставлення людини до свого оточення як визначної риси християнина. Обидві пісні написані в дусі гармонізованого протестантського хоралу з показовою для останнього стриманістю, уповільненим рухом та чергуванням хорального типу мелодики та псалмодійності. Показовим можна вважати й вибір тональностей: E-dur (перша пісня), що в творчості композиторів-романтиків є символом ідеалу, в той час як Es-dur у спадщині Л. Бетховена та його попередників має досить широкий виразний сенс – від величної героїки, закарбованої в поетиці 3 симфонії композитора аж до тонального символу Святої Трійці у німецькому музичному бароко.

Третя пісня «Смерть» стає уособленням ключового образу будьяких релігій, межою між сакральним та земним світами. Усвідомлення її сутності ще у стародавніх містеріях фактично відкривало шлях до осмислення високих духовних істин. Водночас, смерть (в тому числі й в аналізованій пісні Бетховена) – це своєрідне нагадування про швидкоплинність життя. Саме цей аспект є провідним у пісні Бетховена, що й обумовлює її ладо-інтонаційну природу, в якій підкреслено фрїгійський нахил *fis-moll*, хроматику, патетичну зменшену септиму тощо. Акордова фактура та метро-ритмічні особливості пісні, показові для фортепіанної партії, органічно поєднуються тут з жанровими настановами сарабанди.

Суворості цієї частини циклу Бетховена, зосередженої на перетворюючому життєві людини осмисленні сутності смерті, протистоять четверта («Небеса віщають славу Бога») та п'ята («Могутність Творця») пісні, об'єднані відкриттям безмежної величі Божої Слави. Сказане обумовлює й апелювання автора до типологічних ознак гімну, точніше до «алілуйно-славослівної парадигматики» європейської духовно-музичної традиції [10], що єднає всі її різноманітні конфесійні прояви. Для цих розділів циклу показове використання «туттійно-оркестрального» багатоголосся, що чергується з потужними октавними дублями вокальної партії. Підкреслений діатонізм *C-dur* доповнюється також домінуванням в мелодиці тризвукових фанфарних зворотів.

Заключна пісня циклу Бетховена («Пісня каяття») стає його своєрідним підсумком. Це найбільший за масштабами розділ твору, що стає уособленням особистої молитви його умовного героя, в якій каяття межує з образами надії. Відповідно, цей розділ циклу, що нагадує духовну пісню-арію, включає дві частини, що відтворюють рух авторської думки від покайного *a-moll* до оптимістичного та енергійного *A-dur*. Такого роду тональний план фінальної пісні фактично стає своєрідною предтечею майбутніх концепцій сонатно-симфонічних циклів композитора, побудованих на ідеї боротьби-подолання життєвих та духовних випробувань, узагальнених у тезі «з п'тьми до світла», що, власне, й насичує *життєвий Шлях* людини високим сенсом в його сакральному розумінні.

Висновки. Отже, камерно-вокальна спадщина Л. Бетховена є супутньою всім періодам діяльності композитора та відкриває досить оригінальні духовно-світоглядні сторони творчості митця, які і сьогодні потребують ретельного музикознавчого дослідження. Жанрово-інтонаційна специфіка вокального циклу Л. Бетховена «Шість духовних пісень Геллерта» була сформована на перетині німецької релігійно-співацької традиції та духовних традицій раннього німецького романтизму. Концепція циклу безпосередньо пов'язана, з одного боку, з духовно-просвітницькою поезією К. Геллерта, що заклав фундамент німецької моральної культури, з іншого – з духовно-релігійними настановами світобачення самого Л. Бетховена, що, попри різні впливи, тяжів до сповідання «власної віри» та формування особистого шляху до відкриття та осягнення сакральних істин християнства. Останнє визначило змістовний сенс «Шести духовних пісень Геллерта», що відтворює ідею втілення духовного та життєвого Шляху людини під гаслом «від темряви до світла». Відповідно, жанрово-інтонаційна специфіка музичної мови циклу Л. Бетховена несе на собі відбиток традицій німецького протестантського хоралу, псалмодіювання, поезики «священної пісні» та духовної пісні-арії.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Бурцев М. В. Християнські образи у камерній вокальній музиці Західної Європи XIX–XX століть. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2023. Вип. 66. С. 27–41.
2. Ганзбург Г. І. Пісня Людвіга ван Бетховена «Sehnsucht» та систематика вокальних форм. *Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. 2016. 1(30). С. 115–121.
3. Говорухіна Н. О. Еволюція вокального циклу та закономірності циклоутворення (на прикладі творів Р. Шумана, Х. Вольфа, А. Шенберга) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 – Музичне мистецтво / Харківський державний університет імені І. П. Котляревського. Харків, 2009. 18 с.
4. Горелік Л. М. Вокальний цикл у жанрово-видовій специфіці камерного співу: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 – Музичне мистецтво / Одеська державна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса, 2006. 16 с.
5. Давітадзе А. Г. Двадцять ірландських пісень з тріо-супроводом (WOO153) в обробці Л. ван Бетховена: на перетині національного та авторського стилів. *Культура і сучасність*. 2019. № 1. С. 240–246.

6. Добролюбська Ю. А., Присяжнюк О. М. Маловідома філософська спадщина Християна Фюрхтеготта Геллєрта: спроба концептуалізації. *Науково-теоретичний альманах «Грані»*. 2019. № 22(4). С. 36–44.
7. Інюточкіна Н. В. Джерела формування німецького вокального циклу в аспекті розвитку інструментальної складової вокально-фортепіанного ансамблю. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2025. Вип. 76. С. 49–67.
8. Молчанова Т. О. Вокальні твори Л. Бетховена у концертмейстерському класі: Методико-виконавські поради для викладачів і студентів музичних вузів. Київ, 1996. 36 с.
9. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук. ст. Вип. 45. Бетховен – terra incognita. Харків : Видавництво «С. А. М.», 2015. 244 с.
10. Татарнікова А. А. Алілуйна парадигма європейської культури і музики (від готики до сучасності): монографія. Одеса : Астропринт, 2020. 344 с.
11. Чернявська М. С. Л. ван Бетховен і фортепіанна культура кінця XVIII – початку XIX ст. (проблема формування фортепіанної фактури): автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 – Музичне мистецтво / НМАУ імені П. І. Чайковського. Київ, 2001. 19 с.
12. Шевченко Л. М. Альтернативи бетховеніанства – моцартіанства в піаністичних перевагах XIX–XX століть. *Культура і сучасність*. 2018. № 2. С. 111–117.
13. Chong Nicholas. *The Catholic Beethoven*. Oxford University Press, 2025. 336 p.
14. Christian Fürchtegott Gellert. URL: https://de.wikipedia.org/wiki/Christian_F%C3%BCrchtegott_Gellert (дата звернення: 12.01.2026).
15. Gorrell L. *The Nineteenth-Century German Lied*. Amadeus, 2005. 400 p.
16. Whitton Kenneth. *Lieder. An Introduction to German Song*. Julia MacRae, 1984. 203 p.
17. Landau A. *The lied: the unfolding of its style*. Washington, D. C. : University Press of America, 1980. 138 p.
18. Lockwood L. Beethoven's Sket ches for Sehnsucht (WoO 146). *Beethoven Forum*. 1993. № 2 (2). Pp. 97–115.
19. Massenkeil G. 6 Klavierlieder op. 48. Beethoven. *Interpretationen seiner Werke / hrsg. von A. Riethmuller, C. Dahlhaus, A. L. Ringer. Bd. I. Laaber*. Laaber-Verlag, 1994. S. 342–350.
20. Peake L. E. *The Antecedents of Beethoven's Liederkreis*. *Music and Letters*. 1982. Vol. 63. Pp. 242–260.
21. Pilcher M. A. *Structure, Rhetoric, Imageri: Intersections of Literary Expression and Musical Narrative in the Vocal Works of Beethoven*. (PhD thesis). The University of Manchester, 2013. <https://www.escholar.manchester.ac.uk/uk-ac-man-scw:188257> (дата звернення: 12.01.2026).
22. Tunbridge L. *The Song Cycle*. Cambridge University Press, 2010. 230 p.

REFERENCES

1. Burtsev, M. V. (2023). Christian images in chamber vocal music of Western Europe of the 19th–20th centuries. *Problemy vzayemodiyi mystetstva, pedahohiky ta teoriyi i praktyky osvity*. 66, 27–41 [in Ukrainian].
2. Hanzburh, H. I. (2016). Ludwig van Beethoven's song "Sehnsucht" and the taxonomy of vocal forms. *Chasopys Natsional'noyi muzychnoyi akademiyi Ukrayiny im. P. I. Chaykovs'koho*. 1(30), 115–121 [in Ukrainian].
3. Hovorukhina, N. O. (2009). Evolution of the vocal cycle and the regularities of cycle formation (using the example of the works of R. Schumann, H. Wolf, A. Schoenberg). Extended abstract of doctor's thesis. Kharkiv: Kharkivs'kyi derzhavnyy universytet imeni I. P. Kotlyarevs'koho [in Ukrainian].
4. Gorelik, L. M. (2006). Vocal cycle in the genre-specificity of chamber singing. Extended abstract of doctor's thesis. Odesa : Odesa State Academy of Music named after A. V. Nezhdanova [in Ukrainian].
5. Davitadze, A. H. (2019). Twenty Irish Songs with Trio Accompaniment (WOO153) arranged by L. van Beethoven: at the intersection of national and authorial styles. *Kul'tura i suchasnist'*. 1, 240–246 [in Ukrainian].
6. Dobrolyubs'ka, YU. A., Prysyzhnyuk, O. M. (2019) The little-known philosophical legacy of Christian Fürchtegott Gellert: an attempt at conceptualization. *Naukovo-teoretychnyy al'manakh «Hrani»*. 2(4), 36–44 [in Ukrainian].
7. Inyutochkina, N. V. (2025). Sources of the formation of the German vocal cycle in the aspect of the development of the instrumental component of the vocal-piano ensemble. *Problemy vzayemodiyi mystetstva, pedahohiky ta teoriyi i praktyky osvity*. 76, 49–67 [in Ukrainian].
8. Molchanova, T. O. (1996). Vocal works by L. Beethoven in the concertmaster's class: Methodological and performance advice for teachers and students of music universities. Kyiv [in Ukrainian].
9. Problems of interaction between art, pedagogy and theory and practice of education: collection of scientific articles, volume 45. *Beethoven – terra incognita* (2015). Kharkiv: Vydavnytstvo «S. A. M.» [in Ukrainian].
10. Tatarnikova, A. A. (2020). *The Alleluian Paradigm of European Culture and Music (from Gothic to Modernity): Monograph*. Odesa: Astroprynt [in Ukrainian].
11. Chernyavs'ka, M. S. (2001). L. van Beethoven and the piano culture of the late 18th – early 19th centuries (the problem of the formation of piano texture). Extended abstract of doctor's thesis. Kyiv : NMAU imeni P. I. Chaykovs'koho [in Ukrainian].
12. Shevchenko, L. M. (2018). Alternatives to Beethovenianism and Mozartianism in the pianistic preferences of the 19th–20th centuries. *Kul'tura i suchasnist'*. 2, 111–117 [in Ukrainian].
13. Chong, Nicholas (2025). *The Catholic Beethoven*. Oxford University Press [in English].
14. Christian Fürchtegott Gellert (2026). Retrieved from: https://de.wikipedia.org/wiki/Christian_F%C3%BCrchtegott_Gellert

15. Gorrell, L. (2005). The Nineteenth-Century German Lied. *Amadeus* [in English].
16. Kenneth, Whitton (1984). *Lieder. An Introduction to German Song*. Julia MacRae [in English].
17. Landau, A. (1980). *The lied: the unfolding of its style*. Washington, D. C. : University Press of America [in English].
18. Lockwood, L. (1993). Beethoven's Sketches for *Sehnsucht* (WoO 146). *Beethoven Forum*. (2), 97–115 [in English].
19. Massenkeil, G. (1994). *6 Klavierlieder op. 48. Beethoven. Interpretationen seiner Werke / hrsg. von A. Riethmüller, C. Dahlhaus, A. L. Ringer. Bd. I. Laaber: Laaber-Verlag* [in German].
20. Peake, L. E. (1982). The Antecedents of Beethoven's *Liederkreis*. *Music and Letters*. 63, 242–260 [in English].
21. Pilcher, M. A. (2013). *Structure, Rhetoric, Imagery: Intersections of Literary Expression and Musical Narrative in the Vocal Works of Beethoven*. (PhD thesis). The University of Manchester. Retrieved from: <https://www.escholar.manchester.ac.uk/uk-ac-man-scw:188257>
22. Tunbridge, L. (2010). *The Song Cycle*. Cambridge University Press [in English].

Дата першого надходження статті до видання: 17.09.2025

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 22.10.2025

Дата публікації (оприлюднення) статті: 14.11.2025

УДК 781.971

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2025-45-4>**Костянтин Валерійович Крепак**

ORCID: 0009-0003-0192-2915

заслужений діяч мистецтв України, доцент,
доцент кафедри музичного мистецтва та хореографії
Навчально-наукового інституту мистецтв
Луганського національного університету імені Тараса Шевченка
k.v.krepak@gmail.com

НЕОФОЛЬКЛОРИЗМ У СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ КОМПОЗИТОРСЬКІЙ ДІЯЛЬНОСТІ

У статті досліджено неофольклоризм як одну з стилевих тенденцій в українській композиторській творчості кінця ХХ – початку ХХІ століття. **Мета роботи** полягає у виявленні основних форм прояву неофольклоризму в українській композиторській діяльності кінця ХХ – початку ХХІ століття та аналізі його стилевих, жанрових й технологічних характеристик на основі творчості окремих авторів. Розглядаються приклади використання фольклорних джерел у музиці М. Скорика, Є. Станковича, А. Загайкевич, В. Рунчака, З. Лиська, І. Карабиця та інших композиторів, які по-новому інтерпретують національні традиції в контексті сучасної композиційної мови. **Методологія дослідження** ґрунтується на поєднанні структурно-аналітичного, порівняльного та контекстуального методів аналізу музичних творів, що дозволяє простежити інтонаційні, ритмічні, темброво-фактурні й жанрові рівні трансформації фольклору. У процесі дослідження залучено також принципи культурно-стильової типологізації, що дають змогу окреслити місце неофольклоризму в загальній картині розвитку української музичної культури. **Наукова новизна** полягає у визначенні взаємозв'язаних площин вияву неофольклоризму (інтонаційно-ладової, ритмічної, темброво-фактурної, жанрової та електроакустичної), а також у висвітленні конкретних авторських стратегій переосмислення народної музики у професійному композиторському мисленні. **Висновки.** Встановлено, що неофольклоризм виступає механізмом оновлення традиції, трансформації та концептуалізації у сучасному культурному контексті. Він розширює межі традиційної музичної мови, поєднуючи академічне й архаїчне, народне й сучасне, модальне й електронне, локальне й глобальне. Фольклорний матеріал у творах українських композиторів інтегрується як засіб стилістичної ідентифікації, художньої драматургії та тембрового експерименту, водночас розширюючи межі

академічної музики й утверджуючи національну специфіку у глобалізованому звуковому просторі.

Ключові слова: композиторська творчість, тенденції, неофольклоризм, фольклор, народна музика, традиція.

Крепак Костянтин Валерійович, Honored Art Worker of Ukraine, Associate Professor, Associate Professor at the Department of Musical Art and Choreography, Educational and Scientific Institute of Arts of the Taras Shevchenko Luhansk National University

Neofolklorism in contemporary ukrainian composer practice

The article explores neofolklorism as one of the stylistic tendencies in Ukrainian composer creativity from the late 20th to the early 21st century.

Research objective. The purpose of the study is to identify the main forms of manifestation of neofolklorism in Ukrainian composer activity during this period and to analyze its stylistic, genre, and technological characteristics based on the works of selected authors. The article examines examples of the use of folk sources in the music of M. Skoryk, Y. Stankovych, A. Zahaikivych, V. Runchak, Z. Lysko, I. Karabyts, and other composers who reinterpret national traditions through the lens of contemporary compositional language.

The methodology of the research is based on a combination of structural-analytical, comparative, and contextual methods of musical analysis, enabling the tracing of intonational, rhythmic, timbral-textural, and genre levels of folk transformation. The study also applies principles of cultural and stylistic typology to determine the place of neofolklorism in the broader context of Ukrainian musical culture. **The scientific novelty** lies in the identification of interrelated dimensions of neofolklorism (intonational-modal, rhythmic, timbral-textural, genre-based, and electroacoustic), as well as in the analysis of specific authorial strategies for rethinking folk music within the framework of professional composer thinking. **Conclusions.** Neofolklorism is defined as a mechanism for the renewal, transformation, and conceptualization of tradition within the modern cultural context. It expands the boundaries of traditional musical language, combining academic and archaic, folk and contemporary, modal and electronic, local and global. Folk material in the works of Ukrainian composers functions as a means of stylistic identification, artistic dramaturgy, and timbral experimentation, while simultaneously broadening the scope of academic music and asserting national specificity within a globalized sonic environment.

Key words: composer creativity, tendencies, neofolklorism, folklore, folk music, tradition.

Актуальність теми дослідження. Впродовж ХХ – початку ХХІ століття українська композиторська школа демонструє стійке прагнення до переосмислення народної музичної спадщини, що втілюється у різних формах – від жанрових обробок до складних стилістичних конструкцій. Відлуння народної інто-

нації, ритміки, ладовості, жанрової логіки і тембрової специфіки стає джерелом не лише естетичного натхнення, а й основою оновленої композиторської мови. У цьому контексті особливе значення має явище неофольклоризму – стильової течії, що інтегрує фольклорні елементи в авторську музику як засіб поглибленої культурної ідентифікації, естетичного синтезу та жанрового новаторства.

Сучасні композитори не лише цитують чи стилізують фольклор, а трансформують його у контексті нових технік, жанрів і технологій. Це явище вимагає системного вивчення з урахуванням гетерогенності музичних напрямів і форм, у яких народна традиція зберігає свою естетичну вагомість.

Актуальність дослідження зумовлена зростаючим інтересом до фольклорної спадщини в контексті культурної безпеки, потребою в оновленому науковому підході до аналізу новітніх композиційних практик, а також значущістю досвіду українських авторів, які створюють на основі фольклору унікальні форми музичного висловлення.

Мета дослідження полягає у виявленні основних форм прояву неофольклоризму в українській композиторській діяльності кінця ХХ – початку ХХІ століття та аналізі його стильових, жанрових й технологічних характеристик на основі творчості окремих авторів.

Наукова новизна дослідження полягає у визначенні взаємопов'язаних площин вияву неофольклоризму (інтонаційно-ладової, ритмічної, темброво-фактурної, жанрової та електроакустичної); аналізі конкретних творів, що демонструють індивідуальні стратегії переосмислення фольклору (творчість М. Скорика, Є. Станковича, А. Загайкевич, В. Рунчака тощо).

Виклад основного матеріалу. Однією з основних тенденцій композиторської творчості є неофольклоризм і звернення до музичної спадщини.

Неофольклоризм, відомий як «нова фольклорна хвиля», являє собою сучасне переосмислення й творче втілення фольклору у професійній музиці. Характерними ознаками сучасного музичного неофольклоризму стали переосмислення та

«осучаснення» інтонаційно-жанрових елементів народної творчості з використанням широкого арсеналу композиторських засобів ХХ століття, а також органічне включення фольклорних елементів у індивідуальні стильові системи композиторів [10, с. 138].

Неофольклоризм став визначальним стильовим напрямом для ряду провідних українських композиторів (М. Скорика, Є. Станковича, І. Карабиця та інших), проявившись у різних жанрах – сольній, камерній, симфонічній, електроакустичній, перформативній музиці.

Дослідження прикладів творчості українських композиторів кінця ХХ – початку ХХІ століття дозволяє визначити як саме елементи фольклору інтегруються у взаємопов'язаних площинах.

Одним із ключових вимірів неофольклоризму є ладо-інтонаційна сфера, що включає мелодику, модальні основи та характерні інтонації, успадковані від народної музики [5]. Українська академічна музика традиційно відзначається глибокими інтонаційними зв'язками з народними джерелами, що надає їй самобутнього національного колориту. Композитори-неофольклористи черпають натхнення з народного мелосу, нерідко цитуючи автентичні теми або стилізуючи фольклорні інтонації у власних творах.

Пряма цитата фольклорного мелосу стала однією з найпоширеніших національних ознак професійної музики ще від часів М. Лисенка та його послідовників. Б. Лятошинський творчо продовжив цю традицію, достатньо згадати його симфонічну «Увертюру на чотири українські теми», де композитор майстерно розробляє автентичні народні мелодії, а також використання українських пісенних тем в операх «Золотий обруч» та «Щорс» [10, с. 137].

Починаючи з 1960–1970-х років «нова фольклорна хвиля» проявилася у творчості покоління «шістдесятників». Наприклад, М. Скорик у «Карпатському концерті» (1972 року) органічно поєднав національні джерела з неокласичними тенденціями та досягненнями європейського авангарду. У цьому творі композитор застосував гуцульські наспіви у поєднанні з сучас-

ними композиційними прийомами (алеаторикою, сонористикою, асиметричним ритмом), досягаючи нової якості музичної виразності [2, с. 115].

Ладо-інтонаційний зміст фольклору нерідко ставав поштовхом до пошуку новаторських рішень. Так, лемківський мелос із його модифікованими мінорними структурами й орнаментальними інтонаціями став джерелом фортепіанних стилізацій у М. Колесси. У 1930-х роках композитор створив низку обробок лемківських пісень, у яких використав ладову хроматику, пластичну інтонацію, нетипову мелодику [4, с. 639]. Його мініатюри базуються на зміщеній пульсації та асиметричних тактах, що надає музиці природної ритмічної свободи. Подібний принцип був розвинений і З. Лиськом у циклі «Мініатюри на українські теми», зокрема в п'єсі «Дикі кози», де поєднано такти 5/8 і 5/4, створюючи поліметрію, характерну для гуцульських танців [10, с. 138].

У творчості Є. Станковича також простежується послідовне опрацювання фольклорних інтонацій. Його триптих «На Верховині» для скрипки й фортепіано (1972 року) є зразком тонкої стилізації гуцульської пісенності у сучасній інтонаційній мові. Мелодика цього циклу побудована на тремтливих кварто-квінтових зворотах, діатонічних опорах і повторюваних ритмічних формулах, притаманних традиційному гуцульському музичуванню [8, с. 135].

Отже, ладо-інтонаційна площина неофольклоризму виявляється через пряму інтонаційну цитату, стилізацію, варіаційну обробку та інтеграцію архаїчних мелодичних структур у нову авторську мову.

Не менш важливим елементом неофольклорної стилістики є ритміка – одна з найбільш яскравих ознак народного музичування. Фольклорні джерела української традиції багаті на нерегулярні ритмічні формули, варіативні танцювальні метри, синкоповані моделі та гнучку структуру акцентів, яка значною мірою формувалася під впливом живого мовлення й обрядової пластики. У неофольклористичних творах ці риси активно трансформуються у сучасну композиційну мову.

Яскравий приклад поєднання фольклорної ритміки з новітніми техніками демонструє «Гуцульський триптих» М. Скорика (1965 року). У цьому творі композитор використовує динаміку народного танцю, зокрема структури коломийки, закарпатської дрібушки, аркану. Активна пульсація, повтори коротких ритмо-формул, синкопи та зміна метра формують ритмічну тканину, яка у поєднанні з авангардними оркестровими засобами створює ефект сучасної «народної стихії» [2, с. 116].

В музиці Є. Станковича фольклорна ритміка розширюється до рівня драматургії. Наприклад, у фольк-опері «Коли цвіте папороть» композитор впроваджує у партитуру купальські обрядові ритми, а також традиційні форми козацьких танців, зокрема гопак і козачок. Але ці ритми не просто цитуються, вони переплітаються з поліметрією, змінною пульсацією та складними метроритмічними трансформаціями, що моделює архаїчний ритуал у сучасному мисленні. Також в цій фольк-опері поряд із симфонічним оркестром звучать трембіта, цимбали, дрімба, сопілка, бубон та інші традиційні інструменти. Композитор використовує автентичний тембр як смисловий чинник, що задає колорит цілого музичного простору. Такий синтез дозволяє досягти відчуття живої фольклорної стихії всередині сучасної композиції [6].

Ритм у неофольклористичних творах часто виконує формотворчу роль, створюючи структуру всього твору, диктує темп драматургії, акцентує інтонаційні вершини. Окремі композитори, такі як І. Карабиць, Ю. Шевченко, І. Щербаков, застосовують вільний ритм, побудований на метафоричному відтворенні ритміки народного голосу, а не на точному метричному моделюванні. Такий підхід формує відчуття фольклорної інтонаційної стихії без безпосереднього цитування.

У підсумку, ритміка в сучасній неофольклористичній композиції постає як гнучка й поліфонічна площина: композитори беруть за основу народні метричні структури та переосмислюють їх засобами поліритмії, метричної нестійкості, формотворчих повторів і модифікацій. Це дозволяє музиці зберегти фольклорну енергію та одночасно функціонувати в межах складної академічної форми.

У сучасній композиторській творчості неофольклоризм охоплює також простір фактури й тембру. Саме темброво-фактурна площина дозволяє композиторам максимально наблизитися до звучання живої фольклорної традиції, моделювати її багатошаровість, природну резонансність і колористику в умовах академічної форми.

Історично першими спробами такого перенесення народного звучання в професійну музику стали фортепіанні обробки пісень, де за допомогою акомпанементу імітувалася фактура народних інструментів, наприклад, бандури, цимбал, сопілки. Цей прийом активно використовувався у творчості М. Лисенка, К. Стеценка, Б. Лятошинського. В обробках останнього зустрічаються паралельні квінтові й октавні рухи, тремоло, бурдонна основа – засоби, що створюють образ традиційного багатоголового звучання [8, с. 136].

Ці тенденції розвивалися також в новітній електроакустичній музиці. До прикладу, А. Загайкевич, одна з провідних українських авторок у галузі електроакустики, неодноразово поєднувала автентичні тембри з електронною обробкою. У творі «Друже Лі Бо» для бандури та електроніки композиторка створює середовище, де традиційний інструмент взаємодіє зі спектральною комп'ютерною текстурою в реальному часі. Звук бандури модифікується, нашаровується, розщеплюється, проте зберігає свій архетиповий зв'язок із українською звуковою традицією. Електронний пласт тут не лише акомпанує, а й модифікує та збагачує тембр бандури, взаємодіючи з нею на рівні просторового резонансу, мікрофактури та обертової структури [3, с. 128].

Іншим яскравим прикладом є її електронний супровід до фільму О. Саніна «Мамай» (2003 року), де спів епічного кобзаря поєднано з електронною текстурою, що імітує степовий простір, вітер, дальній гул. А. Загайкевич не просто вводить фольклорний голос у сучасне середовище, а створює своєрідний аудіовізуальний обряд – електронну варіацію фольклорного міфу. Це засвідчує потенціал електроакустики як нового медіатора між традицією та модерністю [10, с. 139].

Подібний підхід демонструють й інші композитори. У В. Рунчака неофольклоризм набуває інсталяційної форми. У «Фольк-концерті №2» для ударних і дримби традиційний гуцульський інструмент слугує основою для тембрового експерименту. Звук дримби обробляється через мікрофон і ефекти, розгортається у просторі залу, взаємодіє з перкусією, створюючи акустичну ілюзію ландшафту. Дримба слугує ядром фактурної драматургії, її пульсації та обертони влітаються у складну поліфонічну структуру, утворену ударами по нетипових матеріалах, таких як дерево, камінь, метал [1, с. 638].

Такі приклади свідчать про те, що сучасна фактура, орієнтована на фольклор, тяжіє до багатшаровості, вібраційної структури, бурдонності, тембрового контрасту. Вона моделює просторову глибину музики подібно до того, як у сільському багатоголосі голоси розташовані «в об'ємі» (провідний спів, підтягування, октавне дублювання, природна резонансність).

Таким чином, у площині фактури й тембру неофольклоризм постає як відтворення та переосмислення тембрових архетипів народної музики. Народний інструмент або народна манера звучання стає центральним елементом композиційної логіки й художнього змісту.

Однією з характерних площин неофольклоризму є відновлення та осмислення забутих жанрів. Наприклад, у музиці С. Пілюти з'являється спроба реконструкції архаїчних жанрових структур, таких як обрядова пісня, голосіння, стародавній закличний спів, у вигляді нової сценічної композиції. Тут жанр не відтворюється буквально, але його архетип трансформується у форму сучасної експресії. Це дає змогу поєднувати архаїчні образи зі складною авторською драматургією, відкривати нові горизонти для розвитку національної музичної мови.

Окремим пластом є розвиток фолктроніки як міжжанрової сфери, де композитори й продюсери поєднують народну мелодію з електронною ритмікою, синтезом та семплуванням. Гурт «Go-A», учасник «Євробачення», широко використовує поліські пісенні форми, поєднуючи їх із танцювальними бітом, електронною обробкою голосу та інструментальними вставками.

В іншому проєкті, «Гуляйгород GG», українські весільні пісні накладаються на драм-енд-бейс-ритміку, зберігаючи текстову та інтонаційну автентичність, але набуваючи нової енергетики [9, с. 44].

Ці приклади свідчать про те, що технології стали не лише інструментом збагачення звучання, а й новим способом мислення про фольклор. У новітньому українському мистецтві традиція оновлюється, стаючи мовою комунікації з глобалізованим світом.

Висновки. Дослідження неофольклоризму в українській композиторській творчості кінця ХХ – початку ХХІ століття дозволяє констатувати, що цей стильовий напрям є художньою стратегією, яка формує нові способи музичного висловлення, зберігаючи при цьому глибинний зв'язок із національним культурним кодом. Неофольклоризм як явище охоплює як жанрові або тематичні запозичення з народної музики, так і глибоку трансформацію інтонаційно-ладової, ритмічної, фактурно-тембрової та драматургічної основи фольклору в рамках сучасної композиторської мови.

Одним із провідних проявів неофольклоризму є ладо-інтонаційна площина. Сучасні українські композитори активно звертаються до архаїчних мелосів, народної модальності, орнаментальної інтонації, цитуючи або стилізуючи традиційні теми. У творах Б. Лятошинського, М. Колесси, М. Скорика, Є. Станковича, З. Лиська інтонаційна основа фольклору постає як ядро авторської системи мислення, що формує цілісну музичну мову.

Не менш важливою є ритмічна площина, яка проявляється в поліметрії, асиметричних танцювальних метрах, синкопованій структурі, метричній варіативності. Ритм виконує структуро-творчу та семантичну функцію, стаючи джерелом драматургії. У композиторській творчості ритмічна організація опосередковує зв'язок із фольклором, навіть без прямого цитування, завдяки інтонаційно-ритмічній пам'яті слухача.

Темброво-фактурна сфера також зазнає глибокого переосмислення. Залучення автентичних інструментів (дримба, трембіта, бандура, сопілка), або імітація їхніх тембрів у межах симфоніч-

ного чи електроакустичного середовища, формує нову образну мову. Такі твори, як «Фольк-концерт №2» В. Рунчака та «Друже Лі Бо» А. Загайкевич, засвідчують потенціал тембру як змістотворчого чинника в сучасній композиції. У електроакустичних творах, де поєднано автентичну з цифровими технологіями, виникає нова естетика фольклору як звукового середовища, що резонує з колективною пам'яттю.

Жанрова площина неофольклоризму також розширюється від фортепіанних обробок до масштабних фольк-опер, сценічних композицій, інсталяцій та мультимедійних проєктів. Увага композиторів до обрядових жанрів, голосінь, ритуальних форм свідчить про спробу зануритися в архетиповий зміст фольклору та трансформувати його в авторську драматургію.

Особливу роль відіграє технологічна складова неофольклоризму. Застосування електроніки, алгоритмічної обробки звуку, семплування й фолктроніки актуалізує фольклор у новому контексті. Композитори на кшталт А. Загайкевич, митці електронної сцени («Go-A», «Гуляйгород GG») демонструють, що народна пісня може трансформуватися в новий тип музичної комунікації. Цей процес засвідчує, що неофольклоризм є способом діалогу з майбутнім.

Неофольклоризм розширює межі традиційної музичної мови, поєднуючи академічне й архаїчне, народне й сучасне, модальне й електронне, локальне й глобальне. Його багатомірність виявляється як у структурі творів, так і в культурному функціонуванні музики. Він засвідчує живучість фольклору та його здатність до інноваційного оновлення, перетворення на платформу для нових форм художнього мислення.

Отже, неофольклоризм у сучасній українській композиторській творчості виступає як актуалізований зміст традиції – концепт, що перетворює народну інтонацію на інструмент сучасного мислення й формотворення. У цьому полягає його значення як одного з ключових чинників розвитку національної музичної культури в умовах XXI століття.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Бондаренко А. Електроакустична музика в Україні : композиторські практики кінця XX – початку XXI століття. *Музичне мистецтво і культура*. 2024. № 34. С. 632–645.
2. Гончаров А. О. Неофольклористичні тенденції у творчості українських композиторів: перша половина XX ст. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2010. № 3. С. 114–119.
3. Задорожна В. В. Електроакустична музика Алли Загайкевич: тембр, простір, фольклор. *Актуальні питання мистецької педагогіки*. 2023. № 2(33). С. 127–131.
4. Зінків І. Жанр обробки народної пісні у творчості Миколи Колесси. *Родина Колесів у музичній культурі України*. 2013. № 1. С. 637–644.
5. Калениченко А., Тримбач С. Неофольклоризм. URL: <https://esu.com.ua/> (дата звернення: 13.11.2025).
6. «Коли цвіте папороть» Євгена Станковича, шлях у 40 років. URL: <https://perg.org.ua/2018/07/koly-tsvite-paporot-yevgena-stankovycha-shlyah-u-40-tokiv> (дата звернення: 19.11.2025).
7. Остапчук Н. М. Неофольклористичні тенденції у творчості баяністів-акордеоністів XX ст. *Мистецтвознавчі записки*. 2019. № 36. С. 231–234. DOI: 10.32461/190694.
8. Сподаренко В. М. Фольклорні й неофольклорні тенденції акордеонно-баянної творчості сучасних українських композиторів. *Українське мистецтвознавство*. 2012. № 12. С. 133–139.
9. Тринько О. Українська фолктроніка: синтез фольклору та поп-музики. *Актуальні проблеми гуманітарних наук*. 2021. № 36 (3). С. 43–47. DOI: 10.24919/2308-4863/36-3-7.
10. Чабаненко Н. А. Неофольклоризм як стильовий напрям в композиторській творчості XX ст. *Культура і сучасність*. 2019. № 2. С. 137–141. DOI: 10.32461/2226-0285.2.2019.190624.

REFERENCES

1. Bondarenko A. (2024). Elektroakustychna muzyka v Ukraini: kompozytors'ki praktyky kintsia XX – pochatku XXI stolittia (*Electroacoustic music in Ukraine: compositional practices of the late 20th – early 21st centuries*). *Muzychne mystetstvo i kul'tura (Musical Art and Culture)*, 34, 632–645. [in Ukrainian].
2. Honcharov A. O. (2010). Neofol'klorystychni tendentsii u tvorchoosti ukrains'kykh kompozytoriv: persha polovyna XX st. (*Neofolkloristic tendencies in the works of Ukrainian composers: first half of the 20th century*). *Visnyk Natsional'noi akademii kerivnykh kadrov kul'tury i mystetstv (Herald of the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts)*, 3, 114–119. [in Ukrainian].
3. Zadorozhna V. V. (2023). Elektroakustychna muzyka Ally Zahaykevych: tembr, prostir, folklor (*Electroacoustic music of Alla Zahaykevych: timbre, space, folklore*).

Zahaykevych: timbre, space, folklore). *Aktual'ni pytannia mystets'koi pedahohiky (Current Issues of Art Pedagogy)*, 2 (33), 127–131. [in Ukrainian].

4. Zinkiv I. (2013). Zhanr obrobky narodnoi pisni u tvorchosti Mykoly Kolessy (*The genre of folk song arrangement in Mykola Kolessa's work*). *Rodyna Kolessiv u muzychnii kul'turi Ukranny (The Kolessa family in the musical culture of Ukraine)*, 1, 637–644. [in Ukrainian].

5. Kalenychenko A., Trymbach, S. Neofol'kloryzm (*Neofolklorism*). URL: <https://esu.com.ua/> [in Ukrainian].

6. «Koly tsvite paporot» Yevhena Stankovycha, shlyakh u 40 rokiv («*When the Fern Blooms*» by *Yevhen Stankovych: a 40-year journey*). URL: <https://pero.org.ua/2018/07/koly-tsvite-paporot-yevgena-stankovycha-shlyakh-u-40-rokiv> [in Ukrainian].

7. Ostapchuk N. M. (2019). Neofol'klorstychni tendentsii u tvorchosti bayanistiv-akordeonistiv XX st. (*Neofolkloristic tendencies in the work of 20th-century bayan and accordion players*). *Mystetstvoznavchi zapy-sky (Art Studies Notes)*, 36, 231–234. [in Ukrainian].

8. Spodarenko V. M. (2012). Fol'klorni i neofol'klorni tendentsii akordeonno-bayannoi tvorchosti suchasnykh ukrains'kykh kompozytoriv (*Folkloric and neofolkloric tendencies in the accordion and bayan works of contemporary Ukrainian composers*). *Ukrains'ke mystetstvoznavstvo: materialy, doslidzhennia, retsenzii (Ukrainian Art Studies: materials, research, reviews)*, 12, 133–139. [in Ukrainian].

9. Tryn'ko O. (2021). Ukrains'ka folktronika: syntezy folkloru ta pop-muzyky (*Ukrainian folktronica: synthesis of folklore and pop music*). *Aktual'ni problemy humanitarnykh nauk (Current Issues of the Humanities)*, 36 (3), 43–47. [in Ukrainian].

10. Chabanenko N. A. (2019). Neofol'kloryzm yak styl'ovy napriam v kompozytors'kii tvorchosti XX st. (*Neofolklorism as a stylistic trend in composers' work of the 20th century*). *Kul'tura i suchasnist' (Culture and Modernity)*, 2, 137–141. [in Ukrainian].

Дата першого надходження статті до видання: 12.09.2025

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 15.10.2025

Дата публікації (оприлюднення) статті: 14.11.2025

УДК 782

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2025-45-5>**Віра Олексіївна Ревенко**

ORCID: 0000-0003-3809-8468

*професор кафедри сольного співу, народна артистка України,
директор оперної студії**Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
Viraopera@gmail.com*

КОМПОЗИТОРСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ОБРАЗА ОДАРКИ З ОПЕРИ С. С. ГУЛАКА-АРТЕМОВСЬКОГО «ЗАПОРОЖЕЦЬ ЗА ДУНАЄМ»

Мета роботи – проаналізувати образ Одарки з опери С. С. Гулака-Артемовського «Запорожець за Дунаєм», як його створив композитор, в добу композиторської режисури. **Методологія дослідження** спирається на системно-аналітичний, компаративний та історико-стилістичний методи. **Наукова новизна** – подолання схематизму завдяки всебічному аналізу художнього образу Одарки за відсутності такого у музикознавчій літературі. **Висновки.** Образ Одарки є унікальним в історії української та світової опери. Його головна особливість – реалізм. Одарка постає в опері як жива, неповторна особистість з усіма її перевагами та недоліками. В образі Одарки концентруються як загальні особливості, типові для персонажок української опери того часу, так і індивідуальні. Спільним є яскраво виражений патріотизм персонажки та домінування емоційної реакції, що зумовлює імпульсивність поведінки й раптові зміни настрою. Одарка не аналізує ситуації, не міркує – вона висловлює свої почуття. У гострих ситуаціях їй притаманне природне почуття страху та розгубленості. Індивідуальні риси – інтенсивність емоцій та активність, що проявляється у конфліктних сценах стосовно свого чоловіка, енергійність, рішучість, схильність до жартів та іронії. Водночас Одарці притаманний і м'який ліризм, задушевність. Образ Одарки показаний в еволюції: ми явно відчуваємо, якою вона була в юності і якою стала в зрілі роки. Можна навіть припустити, що молода Одарка була такою самою, як і Оксана, якою вона показана в цій ж опері. Таким чином, в образі Одарки органічно поєднуються патріотизм, ліричні риси з елементами патетики та комічні у побутових сценах за реалістичної його сутності загалом. В основі вокальної партії Одарки лежить українська пісенність, внаслідок чого вона сприймається як типова представниця народу.

Ключові слова: Опера, художній образ, інтерпретація, С. С. Гулак-Артемовський, «Запорожець за Дунаєм», Одарка.

Revenko Vira Oleksiivna, Professor at the Department of Solo Singing, People's Artist of Ukraine, Director of the Opera Studio of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

A composer's interpretation of the character of Odarka from S. S. Gulak-Artemovsky's opera "A Zaporozhian Cossack Beyond the Danube"

Research objective. *The purpose of the article is to analyze the character of Odarka from S. S. Gulak-Artemovsky's opera "A Zaporozhian Cossack Beyond the Danube," as created by the composer, in the age of composer-directed production. The methodology is based on system-analytical, comparative, and historical-stylistic methods. The scientific novelty lies in overcoming schematism through a comprehensive analysis of the artistic image of Odarka, which has not been sufficiently addressed in musicological literature. Conclusions.* *The character of Odarka is unique in the history of Ukrainian and world opera. Its main characteristic is realism. Odarka is presented as a vivid and distinct personality, with a combination of general traits typical for female characters in Ukrainian opera of the period and her own individual features. The character demonstrates a strong sense of patriotism and a predominance of emotional responses, resulting in spontaneous behavior and mood changes. Odarka expresses her feelings directly and does not engage in extended analysis of situations. In challenging circumstances, she experiences natural reactions such as fear and uncertainty. Her personality is active, energetic, and decisive, with a tendency for humor and irony. At the same time, Odarka also exhibits lyrical qualities and emotional warmth. Odarka's character develops throughout the opera: the audience perceives her youth and maturity, noting changes over time. One might even suggest that the young Odarka resembles Oksana, as depicted in the opera. Thus, Odarka's character integrates patriotism, lyrical traits with elements of pathos, and comic moments in everyday situations, all while remaining realistic. The vocal part of Odarka is based on Ukrainian song, reinforcing her identity as a representative of her cultural and social background.*

Key words: *Opera, artistic image, interpretation, S. S. Gulak-Artemovsky, "A Zaporozhian Cossack Beyond the Danube", Odarka.*

Актуальність теми. В даний час на оперних сценах світу набула поширення так звана «режисерська опера», сутність якої полягає в тому, що при постановці опери режисер висувається на перший план, стаючи співавтором композитора та лібретиста. При цьому в кращому випадку опера, поглиблюючи задум її творців, набуває актуальності найбільшою мірою. Проте досить часто має місце спотворення задуму композитора, або навіть концепція твору стає кардинально протилежною. У ряді випадків сучасні режисери, часто не маючи спеціальної освіти як саме оперні, переосмислюють трактування персонажів опери, якими

вони були задумані композитором та лібретистом, внаслідок чого образи дійових осіб переосмислюються тією чи іншою мірою. Тому необхідний всебічний аналіз образу персонажа, яким він постає у партитурі опери, щоб правильно оцінити ступінь вірності відповідності авторському задуму втілюваної дійової особи на сцені. Ця обставина створює актуальність будь-якого аналізу персонажа відповідно до композиторської інтерпретації.

Істотно й те, що об'єктом аналізу у цій статті стає образ Одарки з опери

С. С. Гулака-Артемівського «Запорожець за Дунаєм», яка, будучи першою українською оперою, досі є однією з найпопулярніших та найулюбленіших виконавцями та слухачами-глядачами вітчизняних опер.

Тим часом всебічного аналізу образу Одарки немає досі. У літературі про оперу [1; 2; 5; 6; 7] образ Одарки простежується схематично, без належної опори на аналіз засобів музичної виразності і взаємодії з іншими персонажами.

Тому зазначені фактори забезпечують цій статті актуальність у найвищому ступені.

Мета статті – всебічний аналіз образу Одарки з урахуванням партитури опери.

Практичне значення статті полягає у можливості сценічного інтерпретування образу Одарки відповідно до задуму С. С. Гулака-Артемівського (він же, як відомо, і лібретист): на основі проведеного аналізу вибудовуються методи втілення образу у виставі.

Наукова новизна статті полягає в деякому переосмисленні та подоланні схематизму при аналізі образу Одарки, що має місце у музикознавчій літературі про оперу; у зв'язку з цим персонаж отримує глибшу і розгорнуту характеристику, що дозволяє уточнити жанр опери.

Виклад основного матеріалу. У наявній музикознавчій літературі намічено дві лінії характеристики образу Одарки: комічна та лірична на реалістичній основі. Так, в «Історії української музики» вказано, що «художня майстерність Гулака-Артемівського як композитора особливо виявилась у створенні комедій-

них персонажів – Карася та Одарки (як бачимо, ці дійові особи беззастережно названі комедійними. – *В. Р.*). Це реалістичні характери, справжні українські побутові типи: безтурботний, веселий і добродушний чоловік (це дуже одностороння характеристика Карася, це зовсім не головне у його характері. – *В. Р.*), енергійна й норавлива жінка» [5, с. 264]. Трохи глибше характеризує Одарку Л. Корній: «Досить багатогранно в опері розкритий образ Одарки. Вона – енергійна жінка й сварить свого чоловіка за те, що той вдається до чарки й любить погуляти. В її партії простежується рішуча, енергійна інтонаційність... Але в партії Одарки... є й сумно-лірична музична образність... Лірична інтонаційність її партії дуже близька до жіночих ліричних народних пісень. Інша – танцювальна інтонаційна сфера характерна для пісні Одарки “Ой казала мені мати”..., що має велику схожість з народними танцювальними піснями» [7, с. 204].

Партія Одарки написана, як зазначено у клавірі, для сопрано; уточнимо – для ліричного сопрано. Її діапазон – $h - a^2$. Теситура партії переважно висока, найнижчі звуки – від d^1 вниз – зустрічаються лише один раз, а високі ноти – від g^2 вгору – постійно. Існує версія дуетів Одарки та Карася, написаних тоном нижче, що більшою мірою передбачає виконання партії меццо-сопрано; у разі виникає бажаний контраст жіночих голосів, оскільки партія Оксани написана для сопрано.

Першу характеристику в опері Одарка отримує непряму – у Пісні свого чоловіка Івана Карася «Ой щось дуже загулявся», в якій він, побоюючись реакції дружини на свою тривалу відсутність, включаючи нічне, співає: «Буде жінка, мабуть, бити, за чуприну волочити» [3, с. 23]. Проте, судячи з Пісні, Карась не дуже й переживає, сподіваючись на те, що «як-небудь одбрешусь», як він говорить у розмовному діалозі далі, після Пісні [там само, с. 26]. Перша ж пряма яскрава характеристика Одарки – це її Пісня-вокаліз без інструментального супроводу, яку вона співає у певному віддаленні [там само, с. 26].

Мелодика Вокалізу стилістично близька народним українським пісням. Тональність сіль мінор з IV підвищеним щаблем, у результаті виникає двічі гармонійний мінор, настільки харак-

терний для національної музики. Суттєво відзначити, що перша музична характеристика Одарки –лірична, що свідчить про глибину натури жінки. Протяжна Пісня у повільному темпі має сумний характер, розкриваючи сумний внутрішній стан персонажа. Початкові ладоінтонації Пісні Одарки (V – III – V ступені мінору) збігаються у тому ж ритмі з початком глибоко сумної «Колискової Клари» з опери Джорджа Гершвіна «Поргі і Бесс», створеної набагато пізніше, в 1935 році. Незважаючи на відмінність у часі створення творів і різні півкулі внутрішня спорідненість персонажів очевидна!

Тому комічним персонажем Одарку загалом визнати неможливо, попри окремі комічні елементи у її партії далі, потім ми ще вкажемо. Зауважимо також, що на нашу думку дана пісня, маючи індивідуальні риси, за своєю мелодикою цікавіше і яскравіше виражає характер Одарки, ніж наведена в клавирі видання 1954 «Ніч моя темна», що увійшла в практику в середині ХХ століття [там само, с. 26].

У наступному розмовному діалозі окреслюється конфліктна модель подружніх взаємин, що створює передумови для виникнення комічних ситуацій: Іван Карась демонструє страх перед дружиною, тоді як Одарка вдається до вербальних погроз. Повторюваність «загулів» Івана, на що вказує репліка Одарки в дуєті «Ти гуляєш, дні і ночі» [там само, с. 35], засвідчує сталість цієї поведінкової моделі. Таким чином, комізм сцени формується на перетині побутового конфлікту та індивідуальних особливостей характерів персонажів, зокрема схильності Івана до втечі від сімейного простору, що підкреслюється драматургією та музичною характеристикою образу. Але, здається, є й істотніша причина: загальна незадоволеність Карася своїм життям далеко від Батьківщини, під владою турків. Це виявляється у його наступній Пісні без супроводу «Ой, сів пугач на могилі» [там само, с. 26]. Так чи інакше Одарка бурхливо реагує на ночівлі Івана поза домом. У діалозі, де вона вважає, що ніхто її не чує, вона погрожує чоловікові: «Ну, постривай, прийдеш ти додому, будеш ти мене пам'ятати» [там само, с. 27]. Така поведінка формує конфліктну динаміку подружніх взаємин і не сприяє встановленню

гармонії в сім'ї. Дії Одарки у цих сценах виявляють емоційне напруження та прояви агресивності, що підкреслюють драматургічну напруженість сцени. Як зазначає Л. Архімович, «класичним зразком ігрового дуета, в якому послідовно розгортається сповнена активної дії оперна сцена, є знаменитий дует Одарки і Карася... Дует складається з кількох епізодів, що природно виникають у ході суперечки... Протягом усього дуета Одарці належить провідна роль: вона по-своєму права і тому “задає тон” усій суперечці» [1, с. 138]. Тональність дуету – «героїчна» Es-dur, проте завдяки відповідним виразним засобам музика викликає комічні асоціації у слухача. Дует починається з гнівних реплік розлюченої дружини: «Відкіля це ти узявся? Де ти досі пропадав?» [3, с. 28]. Висхідні ходи на чисту кварту із загальною спрямованістю мотивів вгору яскраво характеризують Одарку як дуже активну натуру, але тільки що може за себе постояти, а й домінуючу в сімейних відносинах, що їй дуже вдається. Наголосимо, що мелодика партії Одарки з її метро-ритмічними особливостями ідеально відповідає вербальному тексту. З цього приводу Л. Архімович пише: «Одарка починає свій “допит” рішучими, енергійними фразами. Логічні наголоси падають саме на те слово, яке треба виділити. Фраза будується так, щоб найвища точка мелодичної лінії потрапляла на сильний момент такту і таким чином підкреслювала потрібні за змістом слова (“відкіля”, “досі”, “Бога”, “трохи” і т. д.)... Багаторазове повторення кожної фрази показує норовистість Одарки» [1, с. 138].

Одарці властива і іронія, що межує з єхидством. Так, на її словах: «Чи це ж випив, чи це ж випив на дорогу? Чи в дорозі, чи в дорозі вженापивсь?» [3, с. 31 – 32] у клавірі є виразна ремарка «уїдливо». Однак завдяки композиторській інтерпретації слухач розуміє, що дана сімейна сварка не має серйозного характеру, швидше за все вона закінчиться примиренням подружжя, що згодом і відбувається.

Композитор застосовує засоби музичної виразності, традиційні для комічної сфери, що сформувалася ще в італійській опері buffa з часів Джованні Перголезі. Це швидкий темп, неодноразове повторення фраз та речень, типова танцювальна оркестрова

фактура, скоромовка та скандування на тому самому по висоті тоні. При цьому гармонія дуже проста: чергуються лише дві паралельні тональності Es-dur і c-moll з найпростішими гармонічними оборотами з переважанням автентичних. Ця обставина ще більше підкреслює приналежність персонажів до простого стану без будь-яких психологічних заглиблень. Проте композитор не зловживає зазначеними засобами, створюючи гумористичну ситуацію, але без сатиричної інтерпретації своїх персонажів.

Конфлікт Одарки і Карася немає антагоністичного характеру, що композитор підкреслює всіма музичними засобами, демонструючи внутрішню єдність персонажів: контрасту їхніх партій немає, як у ансамблі згоди. Так, відповідь Карася «Ось послухай, що вчинилось...» [там само, с. 29 – 30] збігається за ритмом з початковими фразами Одарки і є вільне звернення мотивів Одарки. На завершення Дуету партії подружжя ритмічно, та й інтонаційно об'єднуються, незважаючи на дедалі більше наростаючий розпал сварки.

Таким чином, хоча подружжя і співає про розлучення, але насправді ні вони самі, ні слухач не вірить у серйозність їхніх намірів. Пустотливі репліки високих дерев'яних духових інструментів (флейти та кларнети) протягом усього Дуету підкреслюють гумористичну сутність цієї лайки, особливо починаючи з останнього розділу зі слів Одарки «Постривай же, мій козаче» [4, с. 53–70].

Контраст у розвитку Дуета вносить мінорний епізод, у якому Одарка постає зовсім інший. Раптова зміна її стану зумовлено особливостями жіночої психіки, на яку подібні різкі зміни характерні. Як наголошується в «Історії української музики», «контрастом до цього (тобто до сварки. – В. Р.) є тонка, дещо іронічна стилізація народних голосінь (“Ти гуляєш дні і ночі”): в'їдлива, дошкульна Одарка вміє “пустити сльозу”, аби розчулити чоловіка» [5, с. 189]. Архімович також вважає, що голосіння Одарки нещире, воно награно: «Карась знає ціну цим сльозам і розгадує маневр Одарки» [1, с. 139]. З цими думками важко погодитися: Одарка не вдає, не грає, а абсолютно щиро висловлює своє почуття, висловлюючи в даному епізоді свою внутрішню

сутність. Про це красномовно свідчить аналіз засобів музичної виразності: мінорний лад, мелодика, заснована на інтонаціях плачів і голосінь, оркестрова партія, в якій важливу роль відіграють стогнання альтів та віолончелів паралельними терціями [4, с. 43]. Більше того: у середній частині епізоду, написаного у простій тричастинній формі, на словах «Цілу ніч я ждала, ждала, поки зоренька зійшла» [3, с. 29–30] звучить відхилення в тональність паралельного мажору («героїчного» Es-dur'у), теситура підвищується, неодноразово досягаючи порівняно високого звуку g^2 , застосований і акорд альтерованої субдомінанти зі збільшеною секстою ($II_{4/3}$ с підвищеною терцією) –as-c-d-fis, а у мелодії – хроматизми. Ці засоби надають цьому епізоду риси патетики на межі трагічної сфери образності, що виключає його іронічне трактування і викликає глибоке співчуття у слухача, і стає зрозумілим, що Одарка щиро любить свого чоловіка і глибоко страждає від його загулів. Цей епізод повторюється вже з репліками Карася, що у цьому Дуеті постає лише комічному плані.

Далі стан Одарки знову різко змінюється. Після того, як Карась повідомив їй, що ночував біля бідолahi (дворазове повторення цього повідомлення з витриманим тоном *des*¹ на тлі неаполітанського секстакорду справляє комічне враження), Одарка лютує від ревнощів, що підтверджує її почуття до чоловіка. Одарка не аналізує ситуацію, не усвідомлюючи, що не міг Карась повідомити їй про ночівлю біля бідолahi, якби був з нею в певних відносинах, та ще й так підкреслюючи цю обставину.

Одарка повністю віддається голосу почуття – ревнощів та афекту. У цьому стані їй розум не контролює ані слова, ані вчинки, через що в сцені проявляється фізична агресія щодо чоловіка. Даний епізод демонструє інтенсивність емоційного переживання героїні та підкреслює драматичну напруженість подружніх взаємин. Тут виникають асоціації з образами розлучених жінок зі світової оперної музики – Серпіни зі «Служниці-пані» Дж. Б. Перголезі, Цариці Ночі з «Чарівної флейти» та Електри з «Ідомея» В. А. Моцарта, Арміді з численних опер на сюжет з «Звільненого Єрусалиму» Т. Тассо, Еболі з «Дон Карлоса» Дж. Верді, Електри з однойменної опер Р. Штрауса та багатьма іншими.

Але завдяки яскраво вираженому національному забарвленню образ Одарки глибоко індивідуальний і своєрідний, стаючи таким чином унікальним в оперному мистецтві. Одарка зовсім не схожа на жодну з перерахованих жінок. Оскільки образ Карася залишається весь час у комічній площині, це накладає відбиток і на Одарку. Дуєт загалом сприймається як комічний, незважаючи на те, що героїня опери одержима образою та гнівом, і чим більше вона висловлює ці почуття, тим виникає більший комічний ефект – у цьому великий творчий успіх композитора.

Слід підкреслити, що Дуєт загалом має цілісність завдяки інтонаційній єдності партії Одарки. Так, в основі початкових мотивів наступного розділу Дуєту в партії Одарки звучить поступовий хід від I до III ступеня мажору, на якому засновані її репліки з першого розділу «Хоч би Бога побоявся, хоч би трохи сором мав!» [3, с. 28], а також із середнього розділу «Ти гуляєш дні і ночі» [там само, с. 35], лише у паралельному мінорі.

У наступному розділі Дуєта знову стан Одарки різко змінюється. В однойменному до мінору вона (плачучи, згідно з ремаркою) висловлює глибокий жаль, що пов'язала своє життя з такою людиною, як Карась: «Ой, коли б я перше знала, з чоловіком як то жить» [там само, с. 43]. Неодноразово повторені «ляментозні» низхідні секундні інтонації імітують саме плач. Прагнення Івана заспокоїти Одарку призводить до протилежного ефекту: вона починає голосити ще раніше у високій теситурі, досягаючи високого звуку своєї партії – as^2 . Проте біг шістнадцятих у партіях дерев'яних духових інструментів створюють комічний образ побутової суперечки подружжя. Комічне враження посилюють і стрибки на висхідну сексту та низхідну септиму на фразі: «ночувати біля плекати, вдома як не ночувати» [там само, с. 46], що імітують крики жінки, що плаче, перебуває в стані істерики. Однак Гулак-Артемівський не допускає натуралістичного втілення крику, вдало імітуючи його відповідно до естетичних уявлень свого часу. У заключному кульмінаційному розділі Дуєта подружжя об'єднується у скоромовці шістнадцятими на словах «Жити не хочу більше з тобою» [там само, с. 48–51], виконуючи одні й самі мелодико-ритмічні фігури паралельними

децимами. Таким чином, суто музичними засобами підкреслюється внутрішня єдність персонажів незважаючи ні на що, віщуючи їхнє примирення.

На початку III дії опери звучить єдиний в опері сольний номер Одарки – це її Пісня «Ой казала мені мати» в суто ліричному плані, що майже повністю змінює уявлення про героїню, що склалося в I акті в Дуеті. Перед нами постає Одарка, що поринула у спогади, такою, якою вона була молоді роки. Як зазначає Л. Кауфман, «в мелодії пісні, створеної самим Гулаком-Артемівським (справді, можна подумати, що це справжня народна пісня. – В. Р.), багато інтонаційних зворотів, характерних для українських пісень. Ця пісня має істотне драматургічне значення, бо показує нові риси характеру Одарки: жіночність, мрійливість»[6, с. 130].

Пісня написана у куплетній формі, що вимагає від солістки різноманітності у виконанні куплетів. Тональність сіль мінор із типовими для української народної пісні відхиленнями у паралельний мажор (двічі протягом Пісні). З одного боку, мелодика Пісні є узагальненням українського мелосу, тому вона сприймається як справді народна, яка ввібрала в себе типові фольклорні інтонації, з іншого – у Пісні є мотиви, що неодноразово зустрічалися в партії Одарки в Дуеті з I дії. Так, є поступлений висхідний рух від III до V (у сіль мінору), а також від I до III ступеня в паралельному Си-бемоль мажорі. Також типові «ляментозні» інтонації, що утворюють ланцюжок низхідних секунд на словах «що б я хлопців у садочок» (у першому куплеті). Таким чином, дані мелодійні конструкції набувають значення лейтінтонацій у партії Одарки.

Велике значення сприйняття Пісні має чіткість структури. Пісня написана у простій двочастинній формі з восьмитактовим оркестровим вступом та чотиритактовими програшами між куплетами, а кожна її частина – восьмитактові періоди найпростішої будови. Істотну роль створенні єдності всієї форми грає низхідний рух від V щаблі до I (у 3-му – 4-му тактах, і навіть 11-му – 12-му). Повторення лейтінтонаційних оборотів у другому періоді утворюють своєрідну репризність.

Поруч із яскравими автентичними кадансами наприкінці позицій чималу роль грає і субдомінантова функція, яка збагачує гармонію Пісні. Так, у 1-му такті виникає II_2 , у кадансах перед $\text{K}_{6/4}$ звучить субдомінанта. Є і вступний септакорд на тонічному органному пункті. Всі ці особливості долають примітивність гармонії, незважаючи на її простоту. Мелодія Пісні ідеально поєднується з гармонією.

У цілому нині Пісня поєднує у собі елегичну задумливість із рисами гумору. В результаті виникає портрет Одарки в молодості – працюючої, бешкетної дівчини, не чужої чуттєвих задовольень, властивих молодості, з ностальгією згадує молодість, що властиво кожній людині – звідси і вдало обраний композитором жанр пісні, в якій поєднується індивідуальний початок з колективним. Який контраст з Одаркою зараз! Але те, що вона здатна на такі спогади в зрілому віці, говорить про те, що Одарка – не прагматик, а глибока натура, яка до певної міри зберегла романтичне сприйняття життя попри все. У цьому плані цікаво зіставити образи Одарки та Оксани, яка набагато більш однопланово охарактеризована в опері, але, можливо, стане такою самою, як і її прийомна мати.

У Дуеті подружжя в III дії (тональність Мі мажор, але є і версія тоном нижче – в Ре мажорі) виявляються деякі нові особливості особистості Одарки. Після того, як Карась оголосив Одарці, що він став турком і одружується з турчанками, Одарка, не зрозумівши, що її чоловік містифікує її, розгубилася. «Як це буде? Зі мною ...» [3, с. 97], – вигукує вона. Коли з'являється загроза втратити чоловіка, її вокальна мова змінюється, з'являється невпевненість і інтонації, які просять при зверненні до нього. Стає зрозуміло, що Одарка любить Івана попри все. Спершу Одарка уявляє, що Карась, мабуть, сонний чи п'яний, і тут уже звертається до нього ласкаво: «Чоловіче мій коханий...» зі стогнучим півтоновим співом III ступеня Сі мажора [там само, с. 100]. І тут уже в партії Одарки з'являються мотиви, які співав Карась на початку Дуету, на словах: «Людське, чоловіче, бійся бога!» [там само, с. 102]. Тобто Одарка та Карась хіба що міняються місцями порівняно з Дуетом із I дії. Одарка, не воло-

діючи проникливістю, робить зовсім неправильний висновок, що нібито небога звела з розуму її чоловіка. Вона піддається розіграшу Карася і перетворюється на суто комічний персонаж. Рішучі, активні інтонації поступаються місцем іншим за своїм характером. У цьому Дуєті проявляється слабкість Одарки, вона починає голосити і плакати. У її партії виникає найвиразніша жалібна мелодія в до-дієз мінорному епізоді на словах: «Що робить я бідна маю, нещаслива сирота» [там само, с. 106]. Гармонія посилює стогнання Одарки – стверджується паралельна тональність до-дієз мінор, зростає роль позитивних оборотів. Справді, у цьому епізоді виникає образ покинутої нещасної жінки. Схлипують флейта та кларнет зі своїми форшлагами [4, с. 163–164]. Однак в останньому розділі Дуєта, починаючи зі слів «Наївся ти кукільвану?» [3, с. 109], Одарка знову стає рішучою та активною – це знову раптова, різка зміна її стану. Відповідно і характер її партії змінюється, вона насичується інтонаціями, властивими персонажу з I дії. Типові висхідні фрази з наступними неминучими спадами – Одарка повинна перевести дух. Спів у верхній теситурі з досягненням високих нот (неодноразово звучать ноти gis^2 , a^2) імітує крик.

За появи Імама з турками Одарка спершу лякається, проте в'їдливо (ремарка лібрето) звертається до Карася: «Що, Іване, добрехався?» [там само, с. 119]; у дуже драматичній ситуації, бачачи затриманих Оксану та Андрія в кайданах, Одарка здатна на зловтіху.

Важливу роль партія Одарки як верхнього голосу грає у ансамблях, що виникають: спочатку в невеликому Квартеті (всередині № 19) [там само, с. 121–122], а потім Квінтет № 20 [там само, с. 123–130]. У Квартеті всі його учасники (Одарка, Оксана, Андрій та Карась) поєднуються загальним сумним настроєм, бо вони не очікують від турків нічого доброго. Усі співають в одному ритмі (силабічний стиль при гомофонно-гармонійному складі, але з різними словами). Найбільш виразна партія Одарки, яка стає провідною через своє звуковисотні становище зі своєї виразної мелодико-ритмічної лінії: «Зайве мені на світі, що тут діяти, що робить?» [там само, с. 121]. Одарка знову розгубилася,

її охоплює страх (втім, як усіх учасників Квартету, включаючи відважного Карася). Мелодія Одарки виходить з вершини (g²), спускаючись поступово вниз у жанрі плачів і голосіння по звуках гармонійного мінора. Цей стан усіх персонажів-українців виражений і в наступному Квінтеті (до учасників Квартету приєднується Імам, але його партія введена тільки для створення басової лінії і більш насиченого звучання). Ведучою в даному ансамблі залишається Одарка. Дуже виразною є її перша фраза «Лішенько мені на світі» [там само, с. 123–124] з висхідним стрибком на сексту з наступним протилежним рухом. Одарка побоюється овдовіти, адже зовсім недавно вона думала про розлучення з чоловіком.

Проте все завершується благополучно, і у фіналі опери Одарка поводить як справжня патріотка своєї Батьківщини. Вона слідом за Карасем співає лірико-епічну гімнічну мелодію на слова «Україно, рідний краю, серцем я тобі бажаю» [3, с. 156], що має яскраво виражений народний характер, узагальнюючи риси української пісенності. Саме ця пісня підбиває підсумок розвитку образу Одарки і – ширше – всій опері, висловлюючи її концепцію. Показово, що ця мелодія звучить у партіях представників старшого покоління; Оксані ж доручено веселу, задержувату мелодію танцювального характеру, що відображає інший бік українського характеру [там само, с. 151, 153].

Висновки. Образ Одарки є унікальним в історії української та світової опери. Його головна особливість – реалізм. Одарка постає маємо як жива, неповторна особистість із її достоїнствами і недоліками. В образі Одарки концентруються як загальні, типові для традиційного українського культурного типу, так і індивідуальні риси. Спільним є яскраво виражений патріотизм персонажа та домінування емоційної реакції, що зумовлює імпульсивність поведінки й раптові зміни настрою. У поведінці Одарки переважає безпосереднє емоційне реагування, а не раціональне осмислення ситуацій. У гострих ситуаціях їй притаманне почуття страху та розгубленості. Індивідуальні риси – активність, яка сягає грубості стосовно свого чоловіка, здатність постояти за себе, деяка сварливість харак-

теру, іноді єхидство і схильність до іронії. Водночас Одарці притаманний і м'який ліризм, задушевність. Образ Одарки показаний в еволюції: ми явно відчуваємо, якою вона була в молодості і якою стала в зрілі роки. Можна навіть припустити, що Одарка в молодості була такою самою, як і Оксана, якою вона показана в опері. Таким чином, в образі Одарки органічно поєднуються патріотизм і ліричні риси з елементами патетики, а в побутових сценах – комічне начало, за загальної реалістичної сутності образу. Також слід наголосити, що основою вокальної партії Одарки є українська пісенність, внаслідок чого вона сприймається як типова представниця свого народу.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Архимович Л. Б. Українська класична опера. Історичний нарис. К. : Держ. вид-цтво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1957. 312 с.
2. Герман А. С. С. Гулак-Артемівський (1813 – 1973). *Історія української дожовтневої музики. Заг. ред. О. Я. Шреєр-Ткаченко*. К.: «Музична Україна», 1969. С. 254–274.
3. Гулак-Артемівський С. С. Запорожець за Дунаєм. Комічна опера на 3 дії. Клавір. К. : «Мистецтво», 1954. 212 с.
4. Гулак-Артемівський С. С. Запорожець за Дунаєм. Опера на три дії. Партитура. Оркестровка Г. Майбороди. К. : «Музична Україна», 1982. 240 с.
5. Історія української музики. В 6-ті томах. Т. 2. Друга половина XIX ст. К. : Наукова думка, 1989. 464 с.
6. Кауфман Л. С. С. Гулак-Артемівський. К.: Держ. вид-цтво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1962. 192 с.
7. Корній Л. Історія української музики. Ч. 3-я. XIX ст. Підручник. К. Нью-Йорк : Видавництво М. П. Коць, 2001. 480 с.

REFERENCES

1. Arkhymovych, L. B. (1957). Ukrainian Classical Opera: A Historical Essay. Kyiv: State Publishing House of Fine Arts and Musical Literature of the Ukrainian SSR. 312 p. [in Ukrainian]
2. Herman, A. S. (1969). S. S. Hulak-Artemovsky (1813–1873). *In History of Pre-October Ukrainian Music. Edited by O. Ya. Shreier-Tkachenko*. Kyiv: Muzychna Ukraina. P. 254–274. [in Ukrainian]
3. Hulak-Artemovsky, S. S. (1954). The Zaporizhian Beyond the Danube. Comic opera in three acts. Piano-vocal score (klavir). Kyiv: Mystetstvo. 212 p. [in Ukrainian]
4. Hulak-Artemovsky, S. S. (1982). The Zaporizhian Beyond the Danube. Opera in three acts. Full score. Orchestrated by H. Maiboroda. Kyiv: Muzychna Ukraina. 240 p. [in Ukrainian]

5. History of Ukrainian Music. In 6 vols. Vol. 2: The Second Half of the Nineteenth Century (1989). Kyiv: Naukova Dumka. 464 p. [in Ukrainian]
6. Kaufman, L. S. (1962). S. Hulak-Artemovsky. Kyiv: State Publishing House of Fine Arts and Musical Literature of the Ukrainian SSR. 192 p. [in Ukrainian]
7. Kornii, L. (2001). History of Ukrainian Music. Part 3: The Nineteenth Century. Textbook. Kyiv–New York: M. P. Kots Publishing House. 480 p. [in Ukrainian]

Дата першого надходження статті до видання: 19.09.2025

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 21.10.2025

Дата публікації (оприлюднення) статті: 14.11.2025

УДК 78.071.2:2-184.3:1(477)(092)Задерацький
DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2025-45-6>

Наталія Вікторівна Макарова

ORCID: 0000-0003-0495-2159

докторка філософії,

старша викладачка кафедри музично-теоретичних дисциплін

Київської муніципальної академії естрадного та церковного мистецтва

natalya.makarowa19@gmail.com

КОЛИМСЬКИЙ ПРОРОК: ПРЕЛЮДІЯ І ФУГА МІ-БЕМОЛЬ МІНОР №14 З ЦИКЛУ «24 ПРЕЛЮДІЇ ТА ФУГИ» ВСЕВОЛОДА ЗАДЕРАЦЬКОГО

Мета роботи полягає в комплексному аналізі диптиху №14 з циклу «24 прелюдії та фуги» Всеволода Задерацького, у висвітленні його музикознавчого, психологічного та богословського вимірів та виявленні символічної структури твору як форми духовного мислення композитора. *Методологія дослідження* передбачає інтеграцію історико-культурологічного аналізу, музикознавчих підходів, принципів аналітичної психології та богословської інтерпретації, що дозволяє розкрити процеси музичної рефлексії, інтеграції досвіду та внутрішнього прозріння. *Наукова новизна* роботи полягає у тому, що вперше здійснений комплексний аналіз «Прелюдії і фуги мі-бемоль мінор» №14 у контексті музичної, психологічної та богословської символіки, де музична структура розглядається як акт присутності та збереження культурної пам'яті. Дослідження демонструє, що твір виступає не лише як музичний феномен, а й як форма екзистенційного та духовного досвіду, у якому поліфонія, гармонія та ритмічна організація стають засобом передачі трагічного і водночас просвітленого світу переживань композитора. *Висновки* підтверджують, що диптих «Прелюдія і фуга мі-бемоль мінор» №14 із циклу «24 прелюдії та фуги» Всеволода Задерацького є надзвичайно складним і багатовимірним явищем української музичної культури ХХ століття, а також ключовим етапом у розвитку циклу «24 прелюдії та фуги» Всеволода Задерацького, поєднуючи високий рівень поліфонічної майстерності, характерної для європейської традиції, з глибоко особистісною символікою, втілюючи процес внутрішнього духовного пошуку, переживання страждання та досягнення просвітлення. Диптих розглядається як унікальний прояв духовно-філософського та трагічно-психологічного колимського досвіду композитора. Прелюдія виступає простором внутрішньої молитви, де звучать переживання і пошук істини, тоді як фуга, з її драматичним розвитком тем і гармонічними проривами, втілює процес усвідомлення

та інтеграції досвіду, піднімаючи слухача на рівень символічного сходження до власної Голгофи. Твір ілюструє здатність композитора трансформувати особистий і історичний досвід у духовно-філософську музику, де композиційні рішення стають виявом внутрішньої свободи, духовної стійкості та психологічної зрілості, підтверджуючи його статус Пророка української музики ХХ століття.

Ключові слова: Всеволод Задерацький, Прелюдія і fuga мі-бемоль мінор, українська музика ХХ століття, поліфонія, духовний досвід, символізм, Пророк, Колима, екзистенційний вимір, музична філософія.

Makarova Natalia Viktorivna, Doctor of Philosophy, Senior Lecturer at the Department of Music and Theatre Disciplines of the Kyiv Municipal Academy of Variety and Circus Arts

Kolyma prophet: Prelude and Fugue in E-flat minor No. 14 from the cycle «24 Preludes and Fugues» by Vsevolod Zaderatsky

Research objektivs is to conduct a comprehensive analysis of diptych No. 14, to highlight its musicological, psychological and theological dimensions and to reveal the symbolic structure of the work as a form of the composer's spiritual thinking. **The research methodology** involves the integration of historical and cultural analysis, musicological approaches, principles of analytical psychology and theological interpretation, which allows us to reveal the processes of musical reflection, integration of experience and inner insight. **The scientific novelty** of the work lies in the fact that for the first time a comprehensive analysis of the «Prelude and Fugue in E-flat Minor» No. 14 has been carried out in the context of musical, psychological and theological symbolism, where the musical structure is considered as an act of presence and preservation of cultural memory. The study demonstrates that the work acts not only as a musical phenomenon, but also as a form of existential and spiritual experience, in which polyphony, harmony and rhythmic organization become a means of conveying the tragic and at the same time enlightened world of the composer's experiences. **The conclusions** confirm that the diptych «Prelude and Fugue in E-flat minor» No. 14 from the cycle «24 Preludes and Fugues» by Vsevolod Zaderatsky is an extremely complex and multidimensional phenomenon of Ukrainian musical culture of the 20th century, as well as a key stage in the development of the cycle «24 Preludes and Fugues» by Vsevolod Zaderatsky, combining a high level of polyphonic mastery, characteristic of the European tradition, with deeply personal symbolism, embodying the process of inner spiritual search, experiencing suffering and achieving enlightenment. The diptych is considered as a unique manifestation of the composer's spiritual-philosophical and tragic-psychological Kolyma experience. The prelude acts as a space of inner prayer, where experiences and the search for truth sound, while the fugue, with its dramatic development of themes and harmonic breakthroughs, embodies the process of awareness and integration of experience, raising the listener to the level of a symbolic ascent to his own Golgotha. The work illustrates the composer's ability to transform personal and historical experience into spiritual and philosophical music, where compositional decisions become an

expression of inner freedom, spiritual stability and psychological maturity, confirming his status as the Prophet of Ukrainian music of the 20th century.

Key words: *Vsevolod Zaderatsky, Prelude and Fugue in E-flat minor, Ukrainian music of the 20th century, polyphony, spiritual experience, symbolism, Prophet, Kolyma, existential dimension, musical philosophy.*

*Неначе праведних дітей,
Господь, любя отих людей,
Послав на землю їм пророка...
Т. Шевченко*

Актуальність теми дослідження. Творчість Всеволода Петровича Задерацького є одним з найменш досліджуваних феноменів української музичної культури ХХ століття. Із всіх досліджень, що присвячені цій темі на теренах України, є всього дві дисертації Н. Лукашенко «Стильові основи фортепіанної поетики В. П. Задерацького» [2], що була захищена у Одеській музичній академії в 2011 році та дисертаційне дослідження С.Постовойтової «Великий поліфонічний цикл як композиційно-драматургічна цілісність(на матеріалі фортепіанних творів українських композиторів ХХ – початку ХХІ століття)» [11] захищене в Національній музичній академії 2024 року. З'явилась монографія Н.Лукашенко «Всеволод Петрович Задерацький в контексті «тіньової» історії музики ХХ століття: монографія»[3]. Наявні також мізерна кількість статей. Серед них - «Повернення із забуття (до 70-річчя з дня смерті композитора Всеволода Задерацького)» Остапчук [10] та «Жанрово-стилістична типологія прелюдій циклу «24 прелюдії та фуги» В. Задерацького» Сирятська[13]. Цікавими є також низка статей Н. Макарової, яка трактує цикл «24 прелюдії та фуги» як своєрідний містичний музично-психологічний щоденник, де кожен диптих є його символічною сторінкою: «24 прелюдії та фуги В. П. Задерацького: повернення із забуття»[4], «Символізм музики табірною дня (на прикладі музично-психологічного аналізу «Прелюдії та фуги» ля-мажор №7 В.П.Задерацького)»[8], «Прелюдія та fuga ля-мінор № 2 В.П. Задерацького як музична модель тривожного часу»[6], «Дзвін як фігура пам'яті (на при-

кладі прелюдії і фуґи N1 до-мажор із циклу «24 прелюдії та фуґи В.Задерацького»[5], «Семіотика подвійності (на приклад прелюдії та фуґи N5 ре-мажор В.П.Задерацького)»[7], «Сторінка містичного щоденника ув'язненого (на прикладі Прелюдії і фуґи до-дієз мінор № 10 В. Задерацького)»[9].

Постать Всеволода Задерацького завжди залишалася в тіні, адже його духовна та естетична система формувалася поза офіційними канонами, а отже, поза історичною пам'яттю академічного дискурсу. Це було сміливо, але і небезпечно одночасно. Сьогодні, коли українська гуманітаристика активно повертає собі репресовані імена та споконвічні українські сенси, що були почасти вкрадені, а почасти переінакшені – переписані агресивним сусідом, аналіз музичної спадщини Задерацького постає не лише як акт історичної справедливості, а й як відкриття нового горизонту музичного мислення крізь призму історичної культурної пам'яті України. В реаліях страшного воєнного сьогодення особливо актуальним є звернення до великого циклу «24 прелюдії та фуґи», який був написаний за нелюдських умов виживання в колимському ГУЛАзі. Слід зазначити, що цикл не є реконструкцією поліфонічного мислення Й.С.Баха. Хоча, справедливості ради, треба сказати, що перші такі цикли, що є відомими нам, почали з'являтися набагато пізніше. Зокрема, цикли М. Скоролика, В.Бібіка та ін. Для Всеволода Петровича ж цей твір став сакральним, місцем сили та пам'яті, своєрідним музичним містично-психологічним щоденником, де композитор постає перед нами не лише феноменальним Талантом, але Пророком майбутнього України. На сторінках щоденника Всеволод Петрович малює спогади з дитинства, де переплелися і матусина колискова з казковим українським небом, свято Коляди з сакральною фігурою дзвону Благовісту, образ соловейка із спокоєм та Благодаттю. Проте, в циклі повно і трагічних моментів!, що дозволяє розглядати даний твір не лише як музичний структурний феномен, але і як форму філософського світосприйняття трагічного досвіду.

Метою дослідження є осмислення диптиху «Прелюдія і фуґа мі-бемоль мінор» №14 із циклу «24 прелюдії та фуґи» Всеволода Задерацького як феномену духовно-філософського

досвіду композитора. Твір постає як сторінка музичного містично-психологічного щоденника, де музична структура виступає формою внутрішньої молитви, пам'яті та присутності. **Наукова новизна.** Вперше на теренах України та в міжнародному музикознавчому дискусії здійснено спробу аналізу «Прелюдії і фуги мі-бемоль мінор» №14 через музикознавчий, історико-культурологічний, психологічний та богословсько-теологічний підходи, де звук буде розглядатися як акт присутності, а дзвін як фігура збереження культурної пам'яті.

Виклад основного матеріалу. Перша половина ХХ століття стала часом небачених контрастів: поряд із вибухом мистецьких новацій, розширенням музичної мови, народженням неокласицизму й модернізму суспільство переживало катастрофи, що ламали долі митців і народів. Європейська культура шукала рівноваги між традицією і зломом, між духовними цінностями та технічним поступом. Саме в цьому складному історичному ландшафті формувалася творчий світ Всеволода Петровича Задерацького – композитора, який поєднав у собі філософську глибину, поліфонічну традицію й трагічний життєвий досвід. Попри ув'язнення та заслання, цензуру та роки примусової мовчанки, музика Задерацького зберегла дивовижну внутрішню чистоту та актуальність для сучасності. Його твори звучать як свідчення духовної цілісності та непокори, боротьби за власну ідентичність та за власний голос. Саме тому кожен його опус відкриває не лише музичний, а й філософський простір, у якому слухач стикається з питаннями, що залишаються актуальними незалежно від епохи.

В реаліях українського сьогодення Ім'я Всеволода Петровича Задерацького звучить як символ незламності та духовної стійкості митця, що залишився вірним собі та своїм ідеалам, не зважаючи на катастрофічну правду життя в період тоталітарного режиму. Його музична спадщина не лише мистецьке явище, а свідчення того, що людська свідомість здатна зберігати світло навіть у найгустішій темряві «мордору». У час, коли навколо панували ідеологічні стандарти, Задерацький зберіг автономність художнього мислення, відмовившись підкоряти музику

зовнішнім вимогам, прикрашаючи зовнішній фасад країни абсурду. Його творчий шлях – це шлях внутрішньої свободи, що вимірюється не зовнішнім успіхом, а глибиною духовного досвіду. Творчий спадок Всеволода Петровича Задерацького виростає на ґрунті європейської традиції, проте позбавлений будь-якого наслідування. Органічно поєднавши поліфонічне мислення барокової школи з символічною наповненістю романтичних інтонацій, він створив ту медитативну ясність, яка може бути властива лише митцям із глибоким філософським світовідчуттям. Можна з впевненістю сказати, що музична мова Задерацького найбільш ближча до висловлювання Й.С.Баха, аніж до будь-кого з більш пізніших композиторів. Кожен музичний його твір є драматичною розповіддю, що розкриває саме життя через звук, водночас його образний світ є глибоко романтичним, для змалювання якого частіше використовуються лістівські прийоми письма та психологічна роздвоєність «Я» головного героя. Окрім цього, присутнє філософське бачення, глибоко сучасне, де «звучить» людина ХХ століття, що пройшла через нелюдські випробування але зуміла зберегти цілісність своєї особистості.

Вершиною творчості Всеволода Петровича є великий цикл «24 прелюдії та фуги», духовний щоденник митця, де кожен диптих як окремий стан свідомості, етап внутрішнього шляху, своєрідна сповідь, висловлена музичною мовою, сповненою особливої краси та символів. Це музична книга життя, що створена без конкретних сюжетів та героїв, але з глибоким відчуттям духовного розвитку від темряви до світла, від випробування до прозріння. Навіть архітектоніка циклу «24 прелюдії і фуги» Всеволода Задерацького являє собою не просто систему тональних послідовностей, а виступає як символічна драматургія світла й тіні, як духовний шлях, що розгортається в часі. Початок у тональностях без знаків (до мажор – ля мінор) символізує первісну чистоту, прозорість, стан «до падіння». Подальший рух у дієзну сферу (до п'яти дієзів) означає поступове зростання світла, сходження до активного, напруженого, вогняно-революційного простору духовної дії. Саме тому, у першій половині циклу відчувається і народна пісня, і присут-

ність образу соловейка, і дух свята Коляди. Однак у середині циклу – у Диптихах № 13 та 14, із їх тональним планом мі-бемоль мажор та мі-бемоль мінор – відбувається духовно-психологічний злам: шість бемолів утворюють граничну межу темряви, найнижчу точку шляху, своєрідну темну глибоку ніч, через яку знедолена душа ув'язненого колимського концтабору повинна пройти і залишитися цілісною. Ця місія підвладна не кожному! Цікаво, що друга половина циклу (№15–24) є рухом у зворотному напрямку – поверненням до ясності, не початкової, але вже перетвореної, очищеної світлом страждання. Таким чином, тональна структура циклу набуває теологічно-психологічного виміру. У його контексті тональність мі-бемоль мінор виступає центром тіні, осередком темряви, через яку мусить пройти кожен, хто опиняється в нелюдських випробуваннях, щоб знову знайти шлях до Світла.

Прелюдія *Moderato con moto* таємнича, сувора, на $\frac{3}{4}$. Музична думка розгортається неспішною ходою, не виходячи за межі *tr*. Складається з трьох частин, кожна з яких зібрана з тем, що ведуть глибоку філософську розповідь. Складається враження, що Пророк подорожує по землі і промовляє про те, що ще непромовлене, неможливе для розуміння простому смертному люду. Початок самотньо звучить восьмими в партії лівої руки в середньому регістрі. Інтонційно тема тяжіє до епічного старозавітного речитативу, де істина, що ще не розкрила своєї суті, промовляється в середовищі колимської ночі, де не існує слухача. «Голосом моїм до Господа я взиваю, голосом моїм Господа благаю...» [1, Пс. 142]. В такті 9 вступає тема в партії правої руки, щораз повертаючись до звуку мі-бемоль, ніби шукаючи Істину. Пророк промовляє, але знає, що почутим не буде, не зараз, не в цьому житті. І це усвідомлення посилюється з настанням ночі. Слід зазначити, що ніч – не як частина доби, а як найважчий період в житті. З 15 такті вступна тема в басі повертається, та ще й опуститься на октаву вниз. Складається враження ніби земля відкрилась, щоб поглинути назавжди (рис. 1).

Починаючи з 22-го такту, триголоса фактура розкриває нову якість звучання – зрілість свідомості. Якщо у вступі панував рух



Рис. 1

інтуїції, майже несвідоме пророче мовлення, то тепер народжується розуміння сказаного. Цікаво, середній голос виростає з басу, затримуючи потрібні звуки, наче пробуджується, адже не просто дублює опору, а рефлексує, усвідомлює її, розширює горизонт та насичує фактуру новими смислами. Саме цей середній голос можна тлумачити як прояв духу розуму як сили, що поєднує земне і небесне, тілесне і духовне. З позиції аналітичної психології К. Г. Юнга, це момент, коли «самість» (Selbst) починає інтегрувати протилежності свідомого й несвідомого, долаючи їхній конфлікт через народження вищої цілісності [17]. Тож середній голос у Задерацького втілює не просто інтелектуальне осмислення, а духовне прозріння – це якраз той момент, коли мудрість народжується не з готової відповіді, а з уважного співбуття з усіма рівнями власного «Я» (рис. 2).



Рис. 2

Справжній перелом свідомості відбувається в наступному епізоді (тт. 38-45). В партії правої руки вербалізує хроматичний рух вниз. Перший спуск створює відчуття поступового занурення в правду життя, що призводить до емоційної напруги, що переростає в сум'яття та тривогу. Друге проведення спуску композитор свідомо транспортує на тон вверх та ще й піднімає на октаву, цим самим даючи новий рівень усвідомленості, піднесення до трансцендентного, підкреслюючи динаміку людської психіки, що знаходиться в постійних пошуках духовного сенсу буття. Подвійність проведення мотиву, хоча й модифіковано, розкриває принцип циклічності, еволюції досвіду, особливо коли йдеться про свідомість знедоленого ув'язненого, котрий і гадки не має, чи пощастить йому дожити до вечора. Ідентичності немає, навіть якщо зовні ситуація подібна, вона кожного разу буде проживатися по іншому, формуючи новий рівень розуміння, коли старий досвід набуває нового контексту. Символічна фігура Пророка, що дивитися на себе ніби у дзеркало, сходить у власну тінь, щоб там знайти істину – не впасти, а зануритися в темряву, щоб вийти на світ духовного пізнання. У цій подвійній вертикалі – вся напруга людського буття між світлом і тінню, між розумом і духом. «Бо Ти засвічуєш світильник мій, Господи; Бог мій освітлює темряву мою.» [1, Пс. 17:29]. Так у Задерацького пророчий жест стає актом пізнання: Пророк не тікає від ночі, а входить у неї з вірою, що саме там починає звучати істинне Слово (рис. 3).



Рис. 3

Повернення початкової теми (т. 51) в новому октавно-акордовому вигляді надає їй активності та нових сенсів. Партія лівої руки також утримує середній голос та дублює його октавно. Таким чином створюється шестиголоса фактура, розширюючи масштаб звучання. Нагадаємо, що попередньо (тт. 9-14) ця тема звучала двоголосно. Модифікація голосової структури підсилює драматургію прелюдії. Повернення основної теми в такому багатоголосому вигляді можна інтерпретувати як прояв сміливого самовираження композитора - Пророка, що впевненіший у своїй правді, готовий до більшого простору для слухачів. Шестиголосся стає символом сили, відкритості та авторитету, де кожен голос додає свій вимір психологічної та духовної глибини. Проте, не слід забувати, що початково композитор ставить лише одну динамічну позначку *mp*, тобто звучати в просторі колимського ГУЛАГу дозволено лише в цій рамці!¹ Подібно до підходу Віктора Франкла, який сам пережив Аушвіц, тут відображений процес знаходження сенсу навіть у кризових екзистенційних обставинах: «Якщо взагалі існує сенс життя, то мусить бути і сенс у стражданні. Страждання – це невід’ємна частина життя, так само як доля і смерть. Без страждання і смерті життя людини не повне. І те, як людина ставиться до своєї долі й усіх супутніх страждань, те, як вона несе свій хрест, дає їй багаті можливості – навіть за найважчих обставин – надати життю глибшого сенсу (рис. 4) [16, с. 82]».

В заключному епізоді (т.66) нижній голос лишається сам, наполягаючи на екзистенційній самотності. Прелюдія, таким чином, символічно показує земний шлях кожної людини, що самотньою приходить в цей світ і самотньою його покидає. Симптоматично, що у Задерацького саме з відчуття екзистен-

¹ В розборі попередніх диптихів було підкреслено, що мінімалізм динамічних позначок в міні-циклах зумовлене не технічною помилкою композитора, а саме психологічною рамкою промовляння, якої потрібно було дотримуватись в страшних реаліях концтабору, щоб не нашкодити собі і своїм побратимам. До, речі, є диптихи, в яких зовсім немає динамічних позначок! Цей феномен ще раз підкреслює, що навіть за відсутності права голосу, все ж можливо створити шедевр!



Рис. 4

ційної самотності народжуються дзвони, що, як символ завершення земного шляху, продзвонять тричі восьмими в басовому регістрі, а потім, як підкреслення важливості всього пережитого раніше, проскандують вчетверте, подовженими тривалостями. Саме останній дзвін, що звучить в октавному подвоєнні, ніби закриває або відкриває двері у Вічність, позначаючи межу між тимчасовим і Вічним, земним і духовним. «Були ви колись темрявою, а тепер – світло в Господі. Живіть як діти світла.» [1, Ефесян 5:8], бо «Я світло світу; хто йде за Мною, той не ходить у темряві, а матиме світло життя» [1, Ів. 8:12]. Музична фактура поєднує психологічний стан самотності, духовне піднесення і символічне завершення прелюдії, створюючи сильний фінальний образ (рис. 5).



Рис. 5

Фуга мі-бемоль мінор має характер *con moto* та змінний метр та змінну кількість голосів (від двох до чотирьох), ніби показуючи в такий спосіб, що в цьому світі все мінливе і непостійне. Тема близька до матеріалу прелюдії, така ж похмура та зосереджена, що в протягом п'яти тактів веде психологічно напружений монолог, насичений хроматизмами. Протягом всієї фуги зустрічається єдина позначка динаміки *mf* – чи то екзистенційна рамка розширилась, в порівнянні з прелюдією, чи то Пророк дозволив собі зазвучати голосніше (рис. 6).



Рис. 6

Певно, композитор зразу задумав експозицію фуги триголовою: три голоси – ніби три рівні людського буття, три шари внутрішнього діалогу, три рівні розуміння та переродження. Символічно, що поступове наростання напруги відбувається саме через ускладнення поліфонічної взаємодії, адже кожен голос несе власний смисловий вектор, а їхнє поєднання і народжує Істину. У цій триєдності можна вбачати символ духовної цілісності, де розум, серце і дух ведуть нескінченну розмову про сенс існування. «Бо троє свідчать на небі: Отець, Слово і Святий Дух, і ці троє – одне» [1, 1 Ів. 5:7]. Окрім того, слід згадати, що було «три дари волхвів, три випробування Христа, три відречення Петра, три хрести на Голгофі, три дні смерті, три явлення після смерті, три Марії» [14, с.7]. Отже, три – це символічна інтроспекція для Пророка – Задерацького, виміром, у якому внутрішній світ набуває глибокого богословського сенсу.

Важливий драматичний поворот наступає в такті 26. Тут три голоси, що раніше існували як самостійні внутрішні лінії, злилися в єдиний потік, який піднімається вгору з дедалі зростаю-

чою напругою. Сексти в партії правої руки безупинно рухаються вверх, створюючи відчуття ритмічного прискорення в межах постійного *con moto*, як ілюзію кроків, підйому, зусилля. Партія лівої руки рухається поступово вниз, розширюючи екзистенційний простір та додаючи драматизму. Сходження на символічну висоту власної Голгофи – не фінал і не покарання, а момент Просвітлення. «Веління часу діє в художнику, навіть якщо він цього не хоче або цього веління не відчуває, або ж не розуміє його істинного значення. У цьому сенсі він схожий на провидця, пророка, містика. І саме тоді, коли він не віддзеркалює наявний канон, а кардинально перетворює його, його діяльність піднімається на сакральний рівень, бо він безпосередньо віддзеркалює істину і надприродне» (рис. 7) [12, с. 145].



Рис. 7

В такті 29 настає момент істини – тема єдиний раз у творі подається у октавному вигляді в басовому регістрі. За всіма поліфонічними канонами вона мала би з'явитися в тональності домінанти від звуку сі-бемоль, однак Задерацький навмисно зміщує її на півтону вище. Цей жест – не просто гармонічна вільність: це трансцендентний прорив, момент виходу за межі структури, коли людський досвід болю піднімається над законом і логікою. Після «сходження на Голгофу» тема з'являється ніби вже по той бік земної тяжіння, у просторі воскреслого звуку, після всіх потрясінь, випитих гірких чаш. І символічно, що після такого моменту, як і після всіх екзистенційно важливих моментів, Всеволод Петрович промовить правду Пророка дзвоном, де музика втратить тілесну вагу, а стане дзеркалом Вічності. Композитор ніби змальовує звуком передзвони Воскресіння, що через темряву проріжеться світлом Правди (рис. 8).

У такті 42 настає момент космічної напруги – fuga ста чотириголоса, де Задерацький зводить воєдино всі сили буття. У цьому



Рис. 8

злитті можна вбачати символічне відображення чотирьох стихій, які вперше й востаннє сходяться в одній точці Гармонії. Це не просто поліфонічна вершина твору, саме тут народжується коротка, але абсолютна рівновага – мить світового порядку, що на мить відкриває людині структуру вічності (рис. 9).



Рис. 9

Фінал диптиху (тт.48-51) Задерацький дзвонить 13 разів. На основі тонічного звуку мі-бемоль звучить каданс семиголосних акордів у різних гармонічних вирішеннях, немов різні обличчя одного й того ж світового порядку. Кожен дзвін відлюнює пережите, затверджуючи усвідомлену гармонію і символічно підсумовуючи весь шлях. Два останні акорди – це октави мі-бемоль. «Один з музичних символів єдності – це унісон. У власноручному записі Й. С. Баха, що відноситься до 1725 р.,

згадано правило закінчення на одному звуці: «В кінці буде один звук. Символ. Все добре, коли єдиний кінець» [342, с. 68]. Унісон, підкреслюють теоретики, не можна трактувати ні як консонанс, ні як число, ні як дисонанс, ні як інтервал [337, с. 31–32]. Унісон виявляється «одиницею» – геометричною точкою, центром кола» (рис. 10) [15, с. 48].



Рис. 10

Висновки. Диптих «Прелюдія і fuga мі-бемоль мінор» №14 із циклу «24 прелюдії та фуґи» Всеволода Задерацького є надзвичайно складним і багатовимірним явищем української музичної культури ХХ століття. Твір демонструє унікальну здатність композитора поєднувати глибоко особистісну, психологічну інтроспекцію з високим рівнем поліфонічної техніки. Прелюдія виступає простором внутрішньої молитви, де звучать переживання і пошук істини, тоді як fuga, з її драматичним розвитком тем і гармонічними проривами, втілює процес усвідомлення та інтеграції досвіду, піднімаючи слухача на рівень символічного сходження до власної Голгофи. Особливо значущими є моменти тактів 26–29, де три голоси зливаються в єдиний потік, символізуючи духовне піднесення та екзистенційне прозріння, а також такт 42, де чотири голоси можна трактувати як відображення чотирьох стихій, що вперше й востаннє сходяться у короткій миті Абсолютної рівноваги. Завершальний сегмент (тт. 48–51) із семиголосними акордами і унісонними октавами символічно підсумовує пройдений шлях, утверджуючи гармонію та цілісність досвіду, і водночас відкриває горизонт Вічності та світла Правди.

Цей твір ілюструє, що музика Задерацького є не лише формою естетичного вираження, але й способом духовного мислення, психологічного самоусвідомлення та збереження культурної пам'яті. Композитор постає як Пророк української

музики ХХ століття: він формує власний символічний світ, де звучання, гармонія і поліфонія стають носіями екзистенційних сенсів, що виходять за межі часу та простору. Дослідження творчості Задерацького на прикладі диптиху мі-бемоль мінор №14 підтверджує його унікальність як митця, здатного через звук відтворювати внутрішній духовний світ людини, поєднуючи традиції європейської поліфонії з глибоким філософським осмисленням буття. Таким чином, «Прелюдія і fuga мі-бемоль мінор» №14 стає ключовим свідченням мистецького шляху композитора Задерацького, його духовної стійкості, психологічної зрілості та здатності трансформувати особистий та історичний досвід у високий символічний і духовний простір музики.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Біблія або Книги Святого Письма Старого й Нового Заповіту. Переклад Івана Огієнка. Київ : Українське біблійне товариство, 2011. 1376 с.
2. Лукашенко Н. Стильові основи фортепіанної поетики В. П. Задерацького: дис. ... канд. мист.: 17.00.03 / ОНМА імені А.В. Нежданової. Одеса, 2011. 242 с.
3. Лукашенко Н. Всеволод Петрович Задерацький в контексті «тіньової» історії музики ХХ століття: монографія. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2024. 308 с.
4. Макарова Н. 24 прелюдії та fugи В. П. Задерацького: повернення із забуття. *Аспекти історичного музикознавства*. К., 2024. Вип. 36. С. 62–80.
5. Макарова Н. Дзвін як фігура пам'яті (на прикладі прелюдії і fugи N1 до-мажор із циклу «24 прелюдії та fugи» В. Задерацького). *Fine Art and Culture Studies*. N4, 2025. С. 95–105.
6. Макарова Н. Прелюдія та fuga ля-мінор № 2 В. П. Задерацького як музична модель тривожного часу. *Українська музика*. К., 2025. Вип 3 (54). С. 56–65.
7. Макарова Н. Семіотика подвійності (на приклад прелюдії та fugи N5 ре-мажор В. П. Задерацького). *Актуальні питання гуманітарних наук*. Дрогобич, 2025. Вип. 90. Т. 2. С. 60–65.
8. Макарова Н. Символізм музики табірної доби (на прикладі музично-психологічного аналізу «Прелюдії та fugи ля-мажор» № 7 В. П. Задерацького). *Актуальні питання гуманітарних наук*. Дрогобич, 2025. Вип. 89. Т. 2. С. 135–140.
9. Макарова Н. Сторінка містичного щоденника ув'язненого (на прикладі Прелюдії і fugи до-діз мінор № 10 В. Задерацького). *Південноукраїнські мистецькі студії*. Одеса, 2025. Вип. 3. С. 145–52.

10. Остапчук М. Повернення із забуття (до 70-річчя з дня смерті композитора Всеволода Задерацького). *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку (напрям: мистецтвознавство)*. К., 2023. Вип. 44. С. 134–146.

11. Поставойтова С. О. Великий поліфонічний цикл як композиційно-драматургічна цілісність (на матеріалі фортепіанних творів українських композиторів ХХ – початку ХХІ століття) : дис. ... д-ра філософії: 025 / НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2024. 226 с.

12. Психологія і мистецтво. Карл Густав Юнг, Еріх Нойман / Пер. О.Шаманська. Київ: Видавництво центр учбової літератури, 2024. 240 с.

13. Сирятська Т.О. Жанрово-стилістична типологія прелюдій циклу «24 прелюдії та фуги» В. Задерацького. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. К., 2024. Вип. 70. С. 140–160.

14. Слухай, Н. В. Числова символіка у мові й обряді східних слов'ян. *Актуальні проблеми української лінгвістики: теорія і практика*. 2001. № 4. С. 57–68.

15. Харитоновна Д. Різновиди символіки в українській інструментальній сонаті ХХ століття : дис. ... канд. мист. : 17.00.03 / НМАУ ім. П. І. Чайковського. К., 2019. 293 с.

16. Frankl V.E. ... trotzdem Ja zum Leben sagen: Ein Psychologe erlebt das Konzentrationslager. München : Kösel-Verlag, 2009.

17. Jung C.G. *Psychology and Alchemy*. London : Routledge, 1953. 570 p.

REFERENCES

1. Bibliia abo Knyhy Sviatoho Pysma Staroho y Novoho Zapovitu: pereklad Ivana Ohienka. [Bible or Books of the Holy Scripture of the Old and New Testament: Translation by Ivan Ohienko]. (2011). Kyiv : Ukrain-ske bibliine tovarystvo. [in Ukrainian].

2. Lukashenko, N. (2011). Stylistic foundations of V. P. Zaderatsky's piano poetics. Candidate's thesis. Odesa: ONMA named after A.V. Nezh-danova. [in Ukrainian].

3. Lukashenko, N. (2024). Vsevolod P. Zaderatsky in the context of the "shadow" history of 20th-century music [Monograph]. Kyiv : NMAU ім. П. І. Чайковського. [in Ukrainian].

4. Makarova, N. (2024). 24 preludes and fugues by V. P. Zaderatsky: Return from oblivion. *Aspekty istorichnoho muzykoznavstva*, 36, 62–80. [in Ukrainian].

5. Makarova, N. (2025). The Bell as a Figure of Memory (on the Example of Prelude and Fugue No. 1 in C Major from the Cycle «24 Preludes and Fugues» by V. Zaderatsky). *Fine Art and Culture Studies*. N 4, 2025. S. 95–105. [in Ukrainian].

6. Makarova, N. (2025). Prelude and Fugue in A minor No. 2 by V.P. Zaderatsky as a musical model of anxious time]. *Ukrainska muzyka*, vyp 3 (54), p. 56–65. [in Ukrainian].

7. Makarova, N. (2025). Semiotics of duality (on the example of Prelude and Fugue No. 5 in D major by V.P. Zaderatsky). Aktualni pytannia humanitarnykh nauk. Vyp.90, tom 2, p. 60–65. [in Ukrainian].

8. Makarova, N. (2025). Symbolism of music of the camp day (on the example of musical and psychological analysis of «Prelude and Fugue in A Major» No. 7 by V.P. Zaderatsky). Aktualni pytannia humanitarnykh nauk, Vyp. 89, tom 2, p. 135–140. [in Ukrainian].

9. Makarova, N.(2025). A page from a prisoner's mystical diary (based on the example of Prelude and Fugue in C-sharp minor No. 10 by V. Zaderatsky). Pivdenoukrainski mystetski studii, vyp. 3, pp. 145–152. [in Ukrainian].

10. Ostapchuk, M. (2023). Return from oblivion (on the 70th anniversary of the death of composer V. Zaderatsky). Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku (Musicology section), 44, 134–146. [in Ukrainian].

11. Postovoytova, S. O. (2024). The large polyphonic cycle as a compositional-dramaturgical whole. Doctor of Philosophy thesis. Kyiv : NMAU im. P. I. Chaikovskoho. [in Ukrainian].

12. Psychoanalysis and Art. Carl Gustav Jung, Erich Neumann. Per. O. Shamanska.(2024). Kyiv : Vydavnytstvo tsestr uchbovoi literatury. [in Ukrainian].

13. Syriatska, T. O. (2024). Genre-stylistic typology of the preludes of V. Zaderatsky's cycle. Problemy vzaimodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity, 70, 140–160. [in Ukrainian].

14. Slukhai, N. V. (2001). Numerical symbolism in the language and ritual of the Eastern Slavs. Aktualni problemy ukrainskoi linhvistyky: teoriia i praktyka 4, p. 57–68. [in Ukrainian].

15. Kharytonova, D. (2019). Varieties of symbolism in the Ukrainian instrumental sonata of the 20th century. Candidate's thesis. Kyiv : NMAU im. P. I. Chaikovskoho. [in Ukrainian].

16. Frankl, V. E. (2009). Still say yes to life: A psychologist experiences the concentration camp. München: Küsel-Verlag. [in German].

17. Jung, C. G. (1921). Psychological Types. Zürich : Rascher Verlag. [in German].

Дата першого надходження статті до видання: 25.09.2025

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 23.10.2025

Дата публікації (оприлюднення) статті: 14.11.2025

УДК 78.03+783.3

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2025-45-7>**Ван Ке**

ORCID: 0000-0001-9483-9189

аспірант кафедри історії музики та музичної етнографії
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
wke1636@gmail.com

ТРАНСФОРМАЦІЇ СЦЕНІЧНОЇ ТРАГЕДІЇ В ОРАТОРІЯХ Г. Ф. ГЕНДЕЛЯ: ВІД АНТИЧНОГО АРХЕТИПУ ДО АВТОРСЬКОГО ТЛУМАЧЕННЯ ЖАНРУ

Мета статті – виявити естетичні підстави звернення Георг Фрідріх Гендель до трагедійних сюжетів у жанрі ораторії та описати механізми художнього моделювання морального вибору (совісті, обов'язку, віри, любові) як фундаментальної драматургічної осі генделівського ораторіального мислення. **Методологічну основу** становить міждисциплінарний підхід, у межах якого поєднуються: жанрово-типологічний аналіз (ораторія як морально-повчальна форма і як «позасценічна трагедія»), етико-естетична герменевтика (прочитання сюжетів і фіналів як моделей морального вибору), історико-культурний метод (англійський контекст XVIII ст., протестантська етика «sola fide», просвітницькі концепції «морального почуття»), інтертекстуальний та компаративний аналіз (античний театр, французький класицизм, Вільям Шекспір, Жан Расін, Джон Мільтон як поетичні та ідейні джерела), а також структурно-драматургічний підхід до музично-сценічних функцій персонажів і колективів (хор як коментатор і носій етичної норми). **Наукова новизна** – уточнено, що трагедійність у генделівській ораторії постає не випадковим тематичним вибором, а жанрово зумовленою формою морального впливу на слухача, де трагічний фінал виконує функцію етичної кульмінації. Запропоновано інтерпретацію смерті/жертвості як «логічного продовження» морального обов'язку, а не як зовнішньої катастрофи сюжету, що зміщує центр аналізу з події на внутрішній акт совісті. Аргументовано, що хор у трагедійних ораторіях функціонує як моральний суб'єкт, який транслює колективну етичну позицію й «очищує» драму, розводячи дію та рефлексію.

Висновки. Трагедійна спрямованість ораторіального доробку Георг Фрідріх Гендель виявляє не випадковий сюжетний нахил, а внутрішню логіку повчального жанру, зорієнтованого на моральне формування слухача. Ораторія, постаючи як етично марковане «оповідання» священної або морально значущої історії, природно зближується з трагедією у її класичному розумінні: обидва типи висловлювання працюють

із граничними станами людського існування, де афекти не просто зображуються, а підлягають духовному перетворенню. У генделівській моделі ця трансформація здійснюється через трагедійний конфлікт, що найчастіше переносить центр ваги з зовнішньої інтриги на внутрішній акт совісті: герой опиняється перед необхідністю підтвердити власну моральну правоту не аргументом, а самопожертвою, і саме тому смерть у багатьох ораторіях постає не «випадковою катастрофою», а етичним завершенням обраного шляху.

Ключові слова: ораторія, жанр, трагедійність, моральний вибір, совість, християнська етика, *sola fide*, конфлікт «любов – обов'язок», трагедійний герой, трагедійний хор, театральні моделі бароко.

Wang Ke, Applicant at the Department of Music History and Musical Ethnography of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Transformations of stage tragedy in the oratorios of George Frideric Handel: from the ancient archetype to the authorial interpretation of the genre

The aim of the article is to identify the aesthetic foundations of George Frideric Handel's engagement with tragic plots within the genre of the oratorio and to describe the mechanisms of artistic modeling of moral choice (conscience, duty, faith, love) as the fundamental dramaturgical axis of Handel's oratorio thinking. **The methodological framework** is based on an interdisciplinary approach that combines: genre-typological analysis (the oratorio as a moral-didactic form and as an "extra-theatrical tragedy"); ethical-aesthetic hermeneutics (interpretation of plots and finales as models of moral choice); the historical-cultural method (the English context of the eighteenth century, Protestant ethics of *sola fide*, Enlightenment concepts of "moral sense"); intertextual and comparative analysis (ancient theatre, French classicism, William Shakespeare, Jean Racine, John Milton as poetic and ideological sources); as well as a structural-dramaturgical approach to the musical and scenic functions of characters and collectives (the chorus as commentator and bearer of ethical norm). **The scientific novelty** of the study lies in clarifying that tragic orientation in Handel's oratorio is not a random thematic choice, but a genre-determined form of moral influence on the listener, in which the tragic finale performs the function of an ethical culmination. An interpretation of death/sacrifice is proposed as a "logical continuation" of moral duty rather than as an external plot catastrophe, which shifts the center of analysis from the event itself to the inner act of conscience. It is argued that in tragic oratorios the chorus functions as a moral subject, transmitting a collective ethical position and "purifying" the drama by distinguishing between action and reflection.

Conclusions. The tragic orientation of George Frideric Handel's oratorio output reveals not an accidental narrative inclination, but the internal logic of a didactic genre oriented toward the moral formation of the listener. The oratorio, emerging as an ethically marked "narration" of a sacred or morally significant story, naturally converges with tragedy in its classical understanding: both modes of expression engage with extreme states of human

existence, where affects are not merely represented but subjected to spiritual transformation. In Handel's model, this transformation is realized through tragic conflict, which most often shifts the center of gravity from external intrigue to the inner act of conscience: the hero is compelled to affirm his moral righteousness not through argument but through self-sacrifice. For this reason, death in many of the oratorios appears not as a "random catastrophe," but as the ethical consummation of a chosen path.

Key words: *oratorio, genre, tragic orientation, moral choice, conscience, Christian ethics, sola fide, "love–duty" conflict, tragic hero, tragic chorus, Baroque theatrical models.*

Актуальність дослідження зумовлена потребою переосмислення ораторіального доробку Георг Фрідріх Гендель не лише як «позасценічної» альтернативи опері, а як самостійної етико-драматургічної системи, в якій трагічний сюжет і трагічний фінал набувають статусу концептуальних механізмів жанру. У генделівській ораторії трагедія постає не як суто подієва катастрофа, а як форма морального випробування, де смерть (або близькість смерті) перетворюється на вершину етичного самовизначення особистості. Такий ракурс особливо продуктивний для сучасної гуманітаристики, що дедалі частіше трактує барокову музику в координатах історії ідей, культурної етики та теологічно-антропологічних моделей суб'єкта. Показово, що у представленому тексті трагедійність у генделівській ораторії пояснюється не «смаком» композитора до трагічного, а внутрішньою логікою повчального жанру, який тяжіє до «очищення» афектів і до формування слухацької моральної перспективи, співмірної з християнською доктриною совісті, обов'язку та жертвності. Це актуалізує потребу комплексного аналізу, а саме – чому ораторія стає для Генделя привілейованим простором трагедії; як у ній моделюється моральний вибір між любов'ю і боргом, почуттям і законом, земним і трансцендентним; якими засобами поетика театру (античного, класицистського, барокового, шекспірівського) перетворюється на «драму уяви» без сценічного втілення.

Мета статті – виявити естетичні підстави звернення Георг Фрідріх Гендель до трагедійних сюжетів у жанрі ораторії та описати механізми художнього моделювання морального вибору (совісті, обов'язку, віри, любові) як фундаментальної драма-

тургічної осі генделівського ораторіального мислення. **Методологічну основу** становить міждисциплінарний підхід, у межах якого поєднуються: жанрово-типологічний аналіз (ораторія як морально-повчальна форма і як «позасценічна трагедія»), етико-естетична герменевтика (прочитання сюжетів і фіналів як моделей морального вибору), історико-культурний метод (англійський контекст XVIII ст., протестантська етика «*sola fide*», просвітницькі концепції «морального почуття»), інтертекстуальний та компаративний аналіз (античний театр, французький класицизм, Вільям Шекспір, Жан Расін, Джон Мільтон як поетичні та ідейні джерела), а також структурно-драматургічний підхід до музично-сценічних функцій персонажів і колективів (хор як коментатор і носій етичної норми). **Наукова новизна** – уточнено, що трагедійність у генделівській ораторії постає не випадковим тематичним вибором, а жанрово зумовленою формою морального впливу на слухача, де трагічний фінал виконує функцію етичної кульмінації. Запропоновано інтерпретацію смерті/жертвості як «логічного продовження» морального обов'язку, а не як зовнішньої катастрофи сюжету, що зміщує центр аналізу з події на внутрішній акт совісті. Аргументовано, що хор у трагедійних ораторіях функціонує як моральний суб'єкт, який транслює колективну етичну позицію й «очищує» драму, розводячи дію та рефлексію.

Виклад основного матеріалу. У контексті осмислення жанрово-сміслової специфіки ораторіальної спадщини Генделя закономірно постає питання про причини його стійкого звернення до трагічних сюжетів – і притому саме в межах ораторії. Тим показовішим є те, що в цьому жанрі композитором створено розлогий корпус творів, у яких трагічний фінал постає або центральним, або принципово значущим елементом драматургії. До першої групи належать дванадцять ораторій – «Олександр Бал», «Аталія», «Аціс і Галатея», «Валтасар», «Геракл», «Ієвфай», «Месія», «Самсон», «Саул», «Семела», «Теодора», а також «Страсті за Брокесом», – у яких загибель головних персонажів набуває характеру кульмінаційної події. У семи інших творах – «Дебора», «Ізраїль в Єгипті», «Йосип і його брати», «Юда Мак-

кавей», «Соломон», «Сусанна», «Естер» – трагічний початок реалізується через розлогі сцени страждання, внутрішнього надломлю та випробування, що не завжди завершуються фізичною загибеллю, проте наділені виразним драматичним потенціалом.

Історично ораторія формується як жанр морально-настановного характеру (італ. *oratorio*, пізньолат. *oratorium* – молитовня; від лат. *oro* – говорю, молюся). Уже у своїй вихідній функції вона передбачала не стільки сценічне представлення, скільки етично зорієнтовану оповідь, засновану, як правило, на сюжетах священної історії [4]. Показово, що один із перших творів цього жанру – «Представлення про душу і тіло» (1600) Е. дель Кавальєрі – можна характеризувати як морально-алегоричну драму, в якій дидактичний початок домінує над власне театральною дією. У цьому відношенні ораторія зближується з трагедією, яка, згідно з аристотелівським розумінням, виконує функцію «очищення пристрастей» [1]. Попри відмінність їхньої жанрової природи, обидва типи художнього висловлювання сходяться у своїй етичній спрямованості та виховній настанові.

Саме ця спільна морально-дидактична інтенція дозволяє розглядати вибір трагічних сюжетів Генделем не як наслідок випадкових естетичних уподобань, а як вияв глибинних етичних устремлінь композитора. Аналіз трагічного героя та трагічного колективу в ораторіях Генделя потребує насамперед виявлення їхнього етико-естетичного підґрунтя. Саме морально-настановна ідея, доведена в ораторіальному жанрі до граничної концентрації, утворює його концептивне ядро. У зв'язку з цим видається необхідним звернутися до праць генделезнавців, у яких розглядаються філософсько-етичні аспекти творчості композитора. Однією з відправних точок тут є позиція Д. Берроуза, згідно з якою Гендель не залишив прямих свідчень, що дозволяли б реконструювати його світогляд [2]. Водночас це твердження не виключає можливості опосередкованого виявлення етичної позиції композитора.

Так, деякі дослідники доходять висновку, що саме з оперної спадщини до ораторій Генделя були перенесені морально-патріотичні послання, адресовані слухачеві. Подібну точку

зору висловлював і В. Дін, який розглядав ораторію «Самсон» як квінтесенцію релігійних, етичних і філософських поглядів композитора [3, с. 331]. Більше того, в образі Ієвфая Дін убачав своєрідний автопортрет Генделя, втілений у трагічному ключі [3, с. 595].

У монографії Рут Сміт ораторії Генделя прочитуються як «тексти культури» доби – перетин літератури, політики, релігії та етики, що формують специфічну морально-історичну семантику англійського XVIII століття. Дослідниця принципово зміщує акцент із суто музичного аналізу на сенсову архітектоніку лібрето й на те, як слова в ораторії стають носіями колективних уявлень про добродесність, громадянський обов'язок, віру, милосердя, справедливість і провину. Для твоєї теми особливо важливо, що трагедійність у генделівській ораторії тут постає не як «декорація» сюжету, а як етичний механізм: трагічний фінал і сцени страждання працюють на формування слухачької моральної позиції. Сміт переконливо демонструє, що ораторія як форма публічної культури може одночасно бути духовним досвідом і соціальною мовою часу, а тому моральний вибір героя слід бачити в контексті тодішніх уявлень про совість, закон, патріотизм і «моральне почуття» [6].

Для глибшого розуміння світоглядних засад творчості Генделя необхідно звернутися до християнської моралі, яка відіграла ключову роль у формуванні його художньої свідомості. Саме релігійно-етичні уявлення, пов'язані з темою Страстей Христових, стають найважливішим джерелом трагічних образів у його ораторіях. Крізь призму цієї христологічної теми Гендель осмислює й чимало старозавітних сюжетів, надаючи їм універсально-морального звучання. Центральне місце в цій системі посідає настанова на чесноту віри, сформульована апостолом Павлом: «Людина виправдовується вірою, незалежно від діл закону» (ап. Павел. к Римл. 3: 28).

Цей тезис, що набув розвитку в протестантській традиції, був спрямований на протиставлення істинної, внутрішньої релігійності формалізованій обрядовій практиці. В основі концепції «виправдання вірою» лежало звернення до «внутрішньої

людини», тобто до духовного ядра особистості, її морального самосвідомлення. У вченні Лютера цей принцип досягає граничної концентрації у формулі *sola fide* – лише віра, лише віра веде до спасіння. Тим самим віра постає не просто релігійною категорією, а потужним етико-філософським орієнтиром, що визначає людський вибір.

Христологічна етика була засвоєна Генделем із ранніх років, що закономірно позначилося на його жанрових пріоритетах. Не випадково ораторіальна творчість композитора розпочинається з твору на євангельський сюжет – «La Resurrezzione», створеного 1707 року під час першої подорожі до Італії на тексти кардинала Б. Памфілі. У цьому творі вже чітко формулюються основні положення євангельської моралі, передусім ідея пріоритету душі над тілом. Проте на цьому етапі дана настанова втілюється ще у відносно гармонійній, нетрагічній формі.

Утвердження принципу «виправдання вірою» в межах христологічної тематики нерозривно пов'язане у Генделя з категорією любові до Бога. Для Генделя як християнина любов має не лише теоцентричний, а й антропоцентричний вимір: вона спрямована водночас до Бога й до людини [5]. Проте в ораторіях композитора ці два вектори нерідко вступають у напружену, а подекуди й конфліктну взаємодію. Найгостріше цей конфлікт виявляється в зіткненні земної любові з любов'ю до Бога, що набуває характеру релігійно-громадянського обов'язку. Саме в такому ключі розгортається драматургія ораторій «Феодора» та «Ієвфай». Етичні позиції їхніх головних героїв ґрунтуються на ідеї самовдосконалення, яке веде до духовного самозвеличення. Протистояння Феодори тиранічній владі та моральний вибір Ієвфая, пов'язаний із неможливістю порушити обітницю Богові, розкривають християнську думку про гідність людини⁴⁰, що утверджується через жертву та вірність вищому закону.

Навіть у межах земної любові Гендель послідовно вибудовує систему моральних опозицій. У його творах протиставляються любов глибока й поверхова, що знаходить вираження, зокрема, у повчаннях Дамона в ораторії «Ацис і Галатея», а також любов добродісна й аморальна, як це формулюється у висловлюваннях Михи в ораторії «Самсон».

Зрештою християнська мораль в ораторіальному світі Генделя ставить людину перед неминучим вибором між земними та духовними цінностями. Гострота цієї проблематики зумовлена внутрішнім конфліктом особистості, що віддзеркалює суперечливі історичні процеси та пошуки ідеалу людини в епоху композитора. Саме тому християнська етика стає тим концептуально-моральним стрижнем, який пронизує ораторіальну спадщину Генделя незалежно від географії його творчості – чи йдеться про твори, створені в Німеччині, Італії або Англії.

Інша картина постає в ораторіях із трагічним конфліктом. Тут розум, покликаний оцінювати наміри й учинки людини, перестає бути виключно позитивною інстанцією й починає функціонувати як форма докорів сумління. У цій якості він перетворюється на внутрішньо ворожу особистості силу, що викриває її слабкості й суперечності. Центральною проблемою таких ораторій стає виконання морального обов'язку – як доказ власної правоти, спокута провини, дотримання клятви, захист любові або віри («Аталія», «Саул», «Ієвфай»). Реалізація цього обов'язку мислиться як шлях, що неминуче веде до смерті, яка вводиться в драматургію не як зовнішня катастрофа, а як логічне продовження й кульмінація моральних устремлінь героя.

Подібна етична спрямованість трагічних образів істотно розширює розуміння трагічного. Саме в граничній ситуації, перед лицем смерті, герой залишається наодинці із самим собою, позбавлений соціальних масок і виправдань. Розкриття цього трагічного протиріччя між обов'язком і почуттям, розумом і пристрасстю давало Генделю змогу втілити в ораторії концепцію усвідомленого морального вибору – вибору, пережитого героєм у болісному діалозі з власним сумлінням і прийнятого ціною внутрішнього зламу. Саме в такому переживанні морального рішення трагедія у Генделя набуває не лише драматичної, а й глибоко філософської завершеності.

У цьому контексті трагічний герой класицистської драми, так само як і герой генделівської ораторії, постає не просто носієм пристрастей, а суб'єктом напруженого морального вибору, у якому совість, обов'язок і самопожертва утворюють

нерозв'язний, проте внутрішньо логічний етичний вузол. Саме ця лінія поєднує філософсько-етичні концепції епохи з трагічною моделлю, реалізованою Генделем у його ораторіальній творчості. Творчість Ж. Расіна була добре відома Генделю і, ймовірно, справила відчутний вплив на формування його трагічного мислення. Дві ранні англійські ораторії композитора – «Есфір» (1732) та «Аталія» (1733) – безпосередньо сходять до п'єс французького драматурга, що засвідчує не лише обізнаність Генделя з текстами Расіна, а й його глибинний інтерес до естетики класицистської трагедії. Цілком правомірно припустити, що світоглядні та моральні настанови Расіна виявилися суголосними етичним устремлінням Генделя. Передусім це простежується в трактуванні трагічного героя, який у ключові моменти дії опиняється сам на сам із власною совістю.

Проблема морального вибору в генделівських ораторіях набуває багатовимірного втілення й формує трагічне ядро жанру. Джерелами цих трагічних колізій стають сюжети Старого й Нового Завіту, агіографічна традиція, а також міфологічні мотиви, у яких композитор виявляє можливість гранично концентрованого вираження етико-філософських протиріч епохи. В усіх цих випадках моральний вибір героя пов'язаний не із зовнішньою інтригою, а з внутрішнім духовним зусиллям, що вимагає від особистості крайнього напруження волі й совісті.

У низці ораторій трагічний конфлікт розгортається в контексті героїко-визвольної боротьби проти іноземних загарбників. Тут моральне рішення героя передуює стану глибокої скорботи та внутрішнього розладу. Перш ніж перейти до дії, він змушений пройти болісний шлях сумнівів, осмислити власну відповідальність перед Богом і народом. Для колективу – пригнобленого народу – моральна позиція, навпаки, є від самого початку чітко окресленою: вибір на користь віри й спротиву не викликає вагань. Однак трагедія полягає не в самому виборі, а в переході від пасивного страждання до активної дії. Перемога над ворогом у таких ораторіях має не лише воєнний, а передусім моральний характер: противник спершу зазнає етичної поразки за зухвале посягання на ізраїльського Бога, і лише згодом – фізичної заги-

белі. Саме протистояння нерідко набуває форми своєрідного духовного спору, у якому змагаються не лише люди, а й уявлення про божественне заступництво. Скорботна велич ізраїльтян, їхня внутрішня зібраність і моральна стійкість протиставляються пихатості та самовдоволенню переможця, що корелює з естетичними нормами, сформульованими французьким моралістом XVIII століття Жаном де Лабрюєром.

Інший різновид трагічного конфлікту пов'язаний з осудом людських вад і виявленням недосконалості людської природи. У подібних сюжетах драматична дія майже повністю переноситься у внутрішній світ героя. Його завдання полягає в подоланні душевного розладу, у відновленні втраченого морального балансу та набутті соціального «Я», здатного співвіднести особисті імпульси з вимогами суспільного й релігійного обов'язку. Трагедія тут постає не зі зіткнення із зовнішнім ворогом, а з необхідності внутрішнього самосуду, в ході якого особистість змушена відмовитися від самооправдання й визнати власну моральну неспроможність.

Особливого напруження трагічна проблематика сягає в тих ораторіях, де центральним стає протиріччя між любов'ю та обов'язком. У цих творах від героя вимагається максимальне наближення до стоїчного ідеалу – готовність пожертвувати не лише особистим щастям, а й самим життям в ім'я вищого морального закону. При цьому, попри очевидну напередзаданість «правильного» рішення, процес вибору зазвичай відкладається до останньої миті. Герой вагається, чинить опір, зазнає мук совісті, і саме ця відстрочка надає конфлікту особливої трагічної глибини. Вибір тут перестає бути актом логічного розрахунку й перетворюється на екзистенційне випробування, у якому людська природа протистоїть власному ідеалові.

Отже, проблема морального вибору в ораторіальних концепціях Генделя несе виняткове трагічно-сміслові навантаження. Вона стає не окремим мотивом, а фундаментальною драматургічною віссю жанру, дозволяючи композиторові розкрити людину в момент граничного морального напруження – там, де свобода волі, обов'язок, віра й совість вступають у нерозв'язне

протиріччя. Якщо бажаєш, наступним кроком можна зіставити цю концепцію з типом трагічного хору або показати, яким чином індивідуальний вибір героя трансформується в колективну етичну позицію.

Образний лад генделівських ораторій із трагічним конфліктом вибудовується за чітко ієрархізованим принципом, в основі якого лежить протиставлення позитивних і негативних етичних цінностей. До першого полюса належать ті персонажі та моделі поведінки, що співвідносяться з моральними нормами, закріпленими в Десяти заповідях, даних Мойсеєві на горі Синай. Протилежний полюс утворюють цінності, засновані на ігноруванні загальноприйнятих моральних настанов і такі, що вступають із ними у пряме протиріччя. Носії подібних цінностей сприймаються як соціально небезпечні й ворожі загальному порядку. Водночас у структурі вчинених ними злочинів виявляються певні градації, що дозволяють розрізнити ступінь моральної вини персонажів. Хоча в юридичному сенсі порушення морально-етичних норм не передбачають судового покарання й замінюються суспільним осудом, для аналізу генделівських ораторій принципово важливим є саме моральний склад «злочинів», тобто ступінь їхньої спрямованості проти універсальних законів людської моралі.

Позитивні образи в ораторіях Генделя визначаються не відсутністю випробувань чи конфліктів, а ступенем наближеності до етичного ідеалу. Найбільш показовими в цьому відношенні є епічні персонажі – первосвященник Йодай в «Аталії» та пророк Даніїл у «Валтасарі». Їх вирізняє переконаність у божественному призначенні власної місії та готовність узяти на себе відповідальність за долю пригнобленого народу. Ці образи втілюють не індивідуальну психологічну драму, а модель морального лідерства, у якій особисте «я» розчиняється в служінні вищому закону.

У межах цієї системи образів Гендель вибудовує багаторівневу типологію етичних позицій, що охоплює як позитивні, так і негативні форми колективної та індивідуальної поведінки, а також проміжні стани особистості, яка перебуває в моральній кризі внаслідок порушення біблійних заповідей. Зіткнення цих

різних ціннісних полюсів, так само як і внутрішні кризи героїв із суперечливим характером, формують типізовані трагічні колізії, що лежать в основі драматургії його ораторій. Спосіб художнього втілення проблеми морального вибору зближує генделівські ораторії з проблематикою класицистського театру. Тут трагічний конфлікт розв'язується не стільки через зовнішню логіку подій, скільки через інтенсивне внутрішнє проживання героями моральних дилем. У цьому контексті трагедія розгортається передусім в емоційно-психологічному просторі особистості.

У цих пізніх творах Гендель поміщає своїх героїв у ситуації, позбавлені виходу. Єдиною можливістю зберегти вірність власним переконанням стає смерть. У драмі Р. Бойля «Феодора», створеній на основі подій IV століття, йдеться про добровільне прийняття страти молодою жінкою з високопоставленого християнського роду, а також римським офіцером Дидимом, який її покохав. Феодора та підтримавший її Дидим вступають у відкрите протистояння політиці намісника римського цезаря й опиняються перед радикальним моральним вибором між життям – а отже, і земною любов'ю – та смертю, тобто вірністю релігійно-громадянському обов'язку. У цьому виборі трагічний конфлікт сягає граничної гостроти, поєднуючи особисте й суспільне, земне й духовне начала.

Бароківі риси в ораторії «Месія», так само як і в «Страстях за Брокесом», закладені вже в самій христологічній тематиці, заснованій на ідеї стоїчного самопожертви заради спокути провини людства. Це канонізоване розв'язання проблеми морального вибору, що передбачає випробування особистості на надлюдську мужність у духовних і тілесних стражданнях, відповідає фундаментальному постулату релігійної моралі – уявленню про первісну гріховність людини та необхідність смирення перед незбагненим божественним промыслом. В ораторії «Олександр Бал» подібний акцент зроблено на ролі Провидіння в людській долі: герої постають спершу в стані тріумфу й щастя, однак саме це благополуччя виявляється крихким та ілюзорним, поступаючись місцем раптовій трагічній розв'язці, у якій виявляється невідворотність вищого задуму.

У лібрето генделівських ораторій простежуються також риси ще однієї театральної традиції – давньогрецької. Особливо виразно вони виявляються в трактуванні хору як активного учасника драматичної дії. У трагедії Дж. Мільтона «Самсон-бо-рець», що спирається на принципи античного театру, та в генделівській ораторії «Самсон» хор осмислюється відповідно до поетики Аристотеля як один з акторів [1]. Самсон довіряє хору свою трагічну історію, а хор, своєю чергою, не лише співчуває героєві, а й аналізує його вчинки, виконуючи чітко виражену моральну функцію.

Загалом тематичне розмаїття генделівських ораторій акумулює проблеми, витоки яких сягають естетики та драматургії давньогрецького театру, охоплюють художньо-естетичні пошуки французьких класицистів і поета Нового часу Джона Мільтона, вбирають риси шекспірівської трагедії, освоюють виражальні можливості барокового театру та спрямовуються до драматургії епохи Просвітництва. Принципи французького й англійського класицизму дозволяли Генделю передавати трагічний конфлікт через типізовані образи особистості та їхню конфронтацію, розкривати страждання у високому пафосі покаючих почуттів, піддаючи його аналізу розуму й суду совісті. Барокова драматургія надавала трагічним подіям зриму, динамічну театральність. Шекспірівська традиція посилювала психологізм, загострювала контрасти завдяки сусідству трагічного й гротескового, робила образи інтелектуально насиченими й життєво переконливими. Англійська патетична трагедія відкривала можливість показати трагічні жіночі долі, розкрити духовний світ героїнь у стані любовного томління й на порозі смерті. Вплив же античного театру найвідчутніший у трактуванні хору як самостійного, коментуючого й морально оцінювального учасника драматичної дії.

Втілення театральних естетичних принципів в ораторіях Генделя послідовно підпорядковується нормативному горизонту релігійної етики, в центрі якої перебуває проблема морального вибору як фундаментального екзистенційного акту особистості. Саме ця проблема формує глибинне смислове ядро генделівської ораторіальної концепції й визначає як драматургічну організа-

цію творів, так і характер їхнього художнього висловлювання. Протягом усього творчого життя Гендель звертався до неї послідовно й наполегливо, розкриваючи її у двох взаємопов'язаних, проте принципово різних площинах – узагальнено-нормативній та індивідуально-трагічній.

У цьому контексті особливо виразно постає те моральне почуття, яке можна означити як «благий смисл почуттів» і яке значною мірою визначало духовну атмосферу англійської культури першої половини XVIII століття. Генделівське розуміння морального почуття не зводиться ані до абстрактного раціоналізму, ані до чистої емоційності; воно формується на перетині розуму й почуття, совісті й афекту, суспільного обов'язку та особистого переживання. Саме під знаком цього морального синтезу розгортається трагічна драматургія його ораторій, у якій індивідуальне страждання набуває універсального, настановного значення.

Цей моральний стрижень визначає як етичні, так і естетичні завдання Генделя, сформульовані ним у відкритому листі до читача *Daily Advertiser*. Осмислюючи трагедію як наслідок вірності моральному обов'язку, композитор прагнув показати не руйнівність етичного ідеалу, а його духовну висоту та притягальну силу. У «фундаментальному й урочистому» жанрі ораторії Гендель, за власним зізнанням, намагався розкрити «найвищі почуття», здатні не лише схвилювати слухача, а й спонукати його до внутрішнього морального самовдосконалення. У такий спосіб трагічний досвід народу та його видатних героїв постав як переконливе художнє свідчення привабливості належного морального вибору – навіть тоді, коли він вимагає граничної жертви.

Висновки. Трагедійна спрямованість ораторіального доробку Генделя виявляє не випадковий сюжетний нахил, а внутрішню логіку жанру, зорієнтованого на моральне формування слухача. Ораторія, постаючи як етично марковане «оповідання» священної або морально значущої історії, природно зближується з трагедією у її класичному розумінні: обидва типи висловлювання працюють із граничними станами людського існування, де афекти не просто зображуються, а підлягають духовному

перетворенню. У генделівській моделі ця трансформація здійснюється через трагедійний конфлікт, що найчастіше переносить центр ваги з зовнішньої інтриги на внутрішній акт совісті: герой опиняється перед необхідністю підтвердити власну моральну правоту не аргументом, а самопожертвою, і саме тому смерть у багатьох ораторіях постає не «випадковою катастрофою», а етичним завершенням обраного шляху.

Змістове ядро трагедійності формує проблема морального вибору між земним і трансцендентним, почуттям і обов'язком, любов'ю та релігійно-громадянським законом. У цьому полі розум утрачає однозначно позитивний статус: якщо в алегоричних ораторіях він може функціонувати як інстанція гармонізації афектів і підтвердження нормативної моделі поведінки, то в трагедійних – перетворюється на голос докору, на механізм «внутрішнього суду», що оголює суперечність між соціальним «я» та індивідуальним «я». Саме так драматургія набуває філософської глибини: трагедія стає не видовищем руйнації, а лабораторією самопізнання, де герой у момент граничної істини відмовляється від самовиправдання і приймає відповідальність.

Важливим результатом аналізу є усвідомлення багаторівневої типології трагедійних колізій: поряд із героїко-колективним конфліктом визвольної боротьби існує конфлікт внутрішнього розламу, де драматична дія майже повністю локалізується в психіці персонажа; поряд із моделлю «любов–обов'язок» – сюжетні структури, що демонструють градації вини й можливість або неможливість моральної компенсації. У такій системі негативні постаті відрізняються не лише «злом як таким», а ступенем спрямованості проти універсальних етичних норм і здатністю (або нездатністю) до внутрішнього перелому, тоді як позитивні образи визначаються не відсутністю випробувань, а наближеністю до етичного ідеалу, який часто має надіндивідуальний, «епічний» характер.

Особливу роль відіграє хор, що успадковує античну функцію морального коментатора і тим самим забезпечує колективний вимір трагедії: він не тільки співпереживає, а й інтерпретує, оцінює, напучує, трансформуючи індивідуальний вибір героя в уні-

версальну етичну позицію. Отже, трагедійне ядро генделівської ораторії слід трактувати як синтез релігійної етики та драматургії совісті: жанр реалізує наставництво не через абстрактну повчальність, а через досвід граничного морального випробування, що робить слухача співучасником внутрішнього вибору.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Аристотель. Поетика. К.: Мистецтво, 1967. 142 с.
2. Burrows D. Handel: Messiah. Cambridge: Cambridge University Press, 1991. 120 p.
3. Dean W. Handel's dramatic Oratorios and Masques. London: Oxford University Press, 1959. 694 p.
4. Dyer J. Stanley Sadie, ed., The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 20 vols. London: Macmillan, 1983. *Speculum*. 58(02), 528–535. <https://doi.org/10.2307/2848307>
5. Osadcha S. Semiological aspect of studying the structure and chronotopic features of the orthodox liturgical text. *Music semiology: categories and methods* : collective monograph. Lviv-Toruń : Liha-Pres, 2020. P. 20–36.
6. Smith R. Handel's Oratorios and Eighteenth-Century Thought. Cambridge University Press, 1995. 437 p.

REFERENCES

1. Aristotle. (1967) Poetics. K.: Mistetstvo. 142 p. [in Ukrainian].
2. Burrows, D. (1991) Handel: Messiah. Cambridge : Cambridge University Press. 120 p. [in English]
3. Dean, W. (1959) Handel's dramatic Oratorios and Masques. London: Oxford University Press. 694 p. [in English]
4. Dyer, J. (1983). Stanley Sadie, ed., The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 20 vols. London : Macmillan, 1980. \$1,900. *Speculum*, 58(02), 528–535. <https://doi.org/10.2307/2848307> [in English]
5. Osadcha, S. (2020) Semiological aspect of studying the structure and chronotopic features of the orthodox liturgical text. *Music semiology: categories and methods* : collective monograph. Lviv-Toruń : Liha-Pres, 2020. P. 20–36. [in English].
6. Smith, R. (1995) Handel's Oratorios and Eighteenth-Century Thought. Cambridge University Press. 437 p. [in English]

Дата першого надходження статті до видання: 11.09.2025

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 13.10.2025

Дата публікації (оприлюднення) статті: 14.11.2025

УДК 78.03+782.1/781.43

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2025-45-8>**Фан Вей**

ORCID: 0009-0009-3308-6326

здобувач кафедри історії музики та музичної етнографії
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
381906311@qq.com

ІНСТРУМЕНТАЛЬНО-ОРКЕСТРОВІ ЧИННИКИ ФОРМУВАННЯ МУЗИЧНОГО ТЕМАТИЗМУ В ОПЕРНОМУ ТВОРІ

Мета статті — визначити критерії оцінки оркестрової сфери опери як носія симфонічного начала, тобто інтегративного чинника оперної композиції. **Методологія** роботи зумовлюється історичним підходом до жанрової форми опери та принципом стильового аналізу музичних компонентів оперного тексту. Пропонуються інтерпретативні оцінки оперного формотворення, котрі виявляють основні показники оперної драматургії як виконавські. **Наукова новизна** статті полягає у розв'язку цілісного поняття оперного музичного тематизму та доведенні важливості його інструментально-оркестрових компонентів. Вперше доводиться переважне стильове призначення оркестрової сторони опери з її симфонічними якостями, також залежність останніх від театральної драматургії, що постає засадничою у текстовій процесуальності та часовій концепції оперного твору. Суттєво оновлюється уявлення про композиційні ресурси та семантичні показники музичної композиції у бароковій опері, розкривається перехідний жанрово-стильовий характер оперної поетики Ж.-Б. Люлі, самодостатність оркестрової (симфонізованої) концепції опери у його творчості. **Висновки** дозволяють засвідчувати, що оперний тематизм, як переважно образно-драматургічне явище, має широку текстову основу, пов'язаний з усіма чинниками оперної композиції, але виразніше за все специфікується у музичному матеріалі оперного твору, набуваючи процесуальності та дійсного змісту, також функціональних жанрових повноважень в оркестровому звучанні. Історія опери значною мірою розкривається як історія оперного оркестру, котрий завжди постає головним важелем інтерпретації, роблячи постать диригента провідною у здійсненні оперного задуму. Водночас оркестровий тематизм є невід'ємним від сукупності театрально-сценічних дій та образів, існує на підставі не лише словесних, а й візуальних складових оперної вистави, що робить необхідною тісну взаємодію диригентських та режисерських оцінок

оперного тематизму у його широкому змістовому та конкретному музично-виконавському значенні.

Ключові слова: музичний тематизм, оперний тематизм, інструментально-оркестровий тематизм, симфонічний розвиток, виконавська інтерпретація, барокова опера, оперна творчість Ж.-Б. Люлі.

Fang Wei, Applicant at the Department of Music History and Musical Ethnography of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Instrumental-orchestral factors of forming musical thematics in an opera

The aim of the article is to determine the criteria for assessing the orchestral sphere of opera as a carrier of the symphonic principle, that is, an integrative factor of opera composition. **The methodology** of the work is determined by the historical approach to the genre form of opera and the principle of stylistic analysis of the musical components of the opera text. Interpretive assessments of operatic form-making are proposed, which reveal the main indicators of opera dramaturgy as performing ones. **The scientific novelty** of the article lies in the development of a holistic concept of opera musical thematics and in proving the importance of its instrumental-orchestral components. For the first time, the predominant stylistic purpose of the orchestral side of the opera with its symphonic qualities is proven, as well as the dependence of the latter on theatrical dramaturgy, which appears fundamental in the textual procedurality and temporal concept of the opera work. The idea of compositional resources and semantic indicators of musical composition in Baroque opera is significantly updated, the transitional genre-stylistic nature of J.-B. Lully's operatic poetics is revealed, the self-sufficiency of the orchestral (symphonized) concept of opera in his work is revealed. **The conclusions** allow us to confirm that opera thematism, as a predominantly figurative-dramaturgical phenomenon, has a broad textual basis, connected with all factors of opera composition, but is most clearly specified in the musical material of the opera work, acquiring procedurality and real content, as well as functional genre powers in orchestral sounding. The history of opera is largely revealed as the history of the opera orchestra, which always appears as the main tool of interpretation, making the figure of the conductor the leading one in the implementation of the operatic idea. At the same time, orchestral thematism is inseparable from the totality of theatrical and stage actions and images, it exists on the basis of not only verbal, but also visual components of the opera performance, which makes it necessary to closely interact with the conductor's and director's assessments of opera thematism in its broad content and specific musical and performing meaning.

Key words: musical thematism, opera thematism, instrumental and orchestral thematism, symphonic development, performing interpretation, baroque opera, operatic work of J.-B. Lully.

Актуальність теми статті найбільше визначається потребою достатньо широкого розкриття мовних засад опери, тобто послідовно-системного застосування семіологічного підходу

до оперної творчості. Вивчення оперного тематизму завжди є актуальним напрямом оперознавства, оскільки безпосередньо веде до виявлення специфіки оперної поетики, тобто чинників єдності форми та змісту оперного твору [8-9]. Причому поняття тематизму також розкривається в іншому масштабі – обсязі, як поліфункціональне явище, що відповідає багатоскладовості оперного тексту. Також слід зауважити, що саме на основі тематизму можна висвітлювати жанрову спрямованість, образний зміст та мовні особливості оперного твору [1-2; 6].

Визначальна роль музичного тематизму в оперній жанрово-композиційній конституції обумовлюється не лише вокальними голосами, вокально-інтонаційним матеріалом, а й оркестровою стороною опери, що дедалі більше у процесі історичного розвитку оперного жанру придбає симфонічні риси, ускладнюється та розростається. Так формується багатofункціональне призначення оркестру в опері – відповідно до нього набуває різноманіття інструментальний тематизм, що сприймається як віддзеркалення та продовження вокального, водночас має суттєві автономні виразові засоби та оригінальні музично-темброві ознаки [6].

Мета статті – визначити критерії оцінки оркестрової сфери опери як носія симфонічного начала, тобто інтегративного чинника оперної композиції.

Виклад основного матеріалу. Провідне семантичне завдання оперного оркестру та одна з його найважливіших текстово-змістових функцій – відкриття внутрішнього світу персонажів і його змін впродовж оперного сюжету (вистави). Оперний оркестр постійно взаємодіє з вокальним матеріалом, реагуючи на зміст тексту лібрето та пов'язані з ним зміни емоційно-психологічного стану персонажів. Інструментальний план опери виконує завдання створення наскрізного наративу, разом з цим створюючи сам феномен оперної нарації у її багатоплановості та смисловій симультанності. Оркестр має здатність буквально розповідати про стан героя, іноді до його появи (наприклад, вступ до сцени з «Орфея» К. Монтеверді, у якій Орфей і Еврідіка залишають царство Плутона); також оркестр може завершити, «зіграти»

стан героя, коли він перестає співати і навіть залишає сцену (такий прийом завершує перший акт віденської версії «Орфея» Глюка, коли оркестровий епізод звучить після речитативу героя, який вирішує слідувати за Еввідікою в підземний світ). Оркестр тонко реагує на будь-які зміни в настрої персонажів, про що свідчить роль оркестру в епізоді перед знаменитою арією Орфея «Втратив я Еввідіку» з опери Глюка, у якому після кожного зауваження героя оркестр змінює тональність. Вся ця послідовність акордів відчувається слухачем як розлад свідомості Орфея, який відчуває трагічне потрясіння. Дуже показовою у цьому аспекті є сцена другої втрати Еввідіки в «Орфеї» Глюка. Вона є тонкою реакцією на текст лібрето та на спів солістів, виступає передбаченням – попереднім вимовлянням психологічних станів персонажів, засобом посилення або послаблення емоційного впливу. Важливим психологічним і драматичним прийомом постає контрапункт, створований оркестром до стану героя.

Розвинений контрастний контрапункт в симфонічній музиці затверджується значно пізніше, ніж в оперній драматургії. Наприклад, у «Фантастичній симфонії» Г. Берліоза, написаній у 1830 році, у третій частині. «Сцені на полях», виникає ситуація, у якій спокій і умиротворення природи протиставляються страждаючому, неспокійному герою. В оперній музиці образний психологічний контрапункт затверджується вже у бароково-класицистський період, стає типовим, наприклад в творчості В. Моцарта, саме завдяки протиставленню та єдності вокального та інструментального мелосу.

Психологічно важливим і цікавим є оркестровий контрапункт в супроводі арії Орфея «Втратив я Еввідіку» з «Орфея» Глюка. Існує також інший тип контрапункту, коли оркестр розкриває, мовби всупереч волі героя, його справжній стан (як в опері Глюка «Альцеста»).

Як і стосовно інших показників оперної поетики, взірцевою щодо психологічної заглибленості виступає творчість К. Монтеверді: в його опері «Орфей» у вступі, в увертурі, була вказана можливість переключити увагу слухача, перевести її з реального світу у умовний театральний. В увертурі до «Орфея» Х. Глюка

оркестр виконує ще одне, більш складне завдання. Музика увертюри не лише вводить до вистави, а й допомагає розкрити домінуючий емоційний образний напрям опери. У пізніший історичний період увертюра (наприклад, до «Альцести» Х. Глюка) є коротким, лаконічним викладом змісту.

В історичному становленні опери оркестр дедалі більше бере участь у створенні цілісної образної драматургії. По-перше, оркестрові номери структурують і поєднують дії опери; вже в першій опері, «Еврідіці» Я. Пері, оркестрові ритурнелі виконують ці зв'язуючі функції. Окрім ритурнелей, Монтеверді розробив нову оркестрову форму – симфонію. Оркестрові внутрішньо-композиційні симфонії відіграють важливу роль у третьому «підземному» акті «Орфея» Монтеверді, об'єднуючи та структуруючи його. Ефективним драматургічним прийомом є використання інструментальних тембрів для додаткової характеристики персонажів, також для зображення місця дії, специфіки ситуації та її зміни (використання похмурих, різких тембрових кольорів мідних інструментів, особливо тромбонів, у «підземних» сценах опер Монтеверді та Глюка, заміна жорстких тембрів на м'які, коли Харон засинає тощо).

Все частіше для створення спеціальних драматичних ефектів використовують різні оркестрові техніки, наприклад, в арії з опери К. Монтеверді «Орфей» оркестр, розділений на дві частини, створює ефект ехо, який допомагає слухачам уявити розмір і гучність простору, в якому перебуває персонаж. У двох оркестрах Глюка у сцені з фуріями це дозволяє відтворювати два ворожі світи, і зміни їх взаємозв'язків показані, перш за все, через зміну фактури оркестрової музики. Важливим драматургічним інструментом є лейтмотив, що виникає в різних місцях опери, проходить в оркестрі, об'єднує матеріал однією думкою, а його трансформація демонструє процес розвитку характеру персонажу.

Оркестр придбає здатність відтворювати драматичний план у сольних оркестрових епізодах досить незалежно, без участі тексту лібрето та вокальної лінії. Першим таким прецедентом у сфері «оперного Орфея» є епізод, що завершує другий акт

«Орфея» Луїджі Россі; в опері Х. Глюка вже є кілька таких п'єс, причому в інтермедії, що відкриває другий акт, узагальнено весь подальший зміст оперного акту.

Виразні зображально-живописні моменти також стають функцією оркестрового оперного звучання. Це імітація гарчання Цербера, прийоми «ехо» та створення музично-звукових ландшафтів. Яскравим прикладом «живопису нотами» є вступ до аріозо Орфея у другій сцені другого акту віденської версії опери Х.В. Глюка. Оркестр використовується і для створення поетичної атмосфери – найхарактернішим та найвідомішим у цьому плані є фрагмент другої сцени другого акту паризької версії «Орфея» Глюка, виокремлений як Мелодія, що втілює відчуття піднесеного, краси, спокою, щастя.

Театральні та драматургічні завдання в «Орфеї» К. Монтеверді визначалися, перш за все, наявністю оркестрових лейтмотивів, які відіграють важливу роль в оперній дії. Перший лейтмотив, який з'являється у прологу як лейтмотив Музики-Орфея, є підкреслено сталим, емблематичним. З кожною своєю появою він нагадує про силу мистецтва і любові. Його головне образне завдання – зберегти свій характер при кожній появі. Цей самоідентичний характер титульної теми опери добре чуто в інтерпретації опери диригентом Н. Арнонкурром, що стосується постановки «Орфея» К. Монтеверді 1978 року. Коли після драматичної сцени втрати Еврідіки (і хору духів) знову лунає лейтмотив Музики, він звучить так само оптимістично та радісно, як і у першому виконанні, тому слухач, який щойно був захоплений трагедією, наповнюється надією та вірою в остаточну перемогу Любові і Мистецтва.

Лейтмотив скорботи звучить у партії Посланця, з'являється у інших учасників; останній раз його можна почути в басовій партії п'ятиголосого хору. Зміни в характері лейтмотиву чітко показують зміну стану персонажів драми – від невтішного смутку до поступового усвідомлення трагедії. Найскладнішим для концепції є останнє виконання лейтмотиву скорботи в хорі, коли виникає особливий баланс звучання оркестрово-хорового ансамблю. Взагалі музичні теми в опері зосереджені на перетво-

ренні та втіленні *феномена переживання*, який можна вважати головним предметом пізнання в оперній поезиці [4–5].

Велику роль у драматургії опер відіграють оркестрові епізоди, виконані перед початком дії (пізніше увертюри). Так, вступна Токата в опері Монтеверді вже містить драматичну ідею переключення уваги слухача, перенесення її з повсякденного світу у світ Мистецтва.

Говорячи про семантичні завдання оркестрового тексту (як симфонічні), слід зазначити, що в більшості випадків вони наближені до театральних. Саме це відбувається у «молитовних» ригурнелях та «пекельних» симфоніях в операх Монтеверді. У «Орфеї» Х. Глюка увертюра, яка занурює в образно-емоційний світ опери, оркестровий епізод, що малює картину підземного світу і коротко підсумовує зміст другої дії, і знаменита Мелодія, яка створює атмосферу абсолютного піднесення, з одного боку, виконують свою драматургічну роль у виставі, а з іншого – настільки виразово самодостатні, що виконуються поза виставою, на концертній сцені. Згодом з'являлося все більше прикладів такої самодостатності – «Вальпургієва ніч» з «Фауста» Ш. Гуно, «Вступ і смерть Ізольди» з «Тристана і Ізольди», «Кування меча» з «Зігфріда», «Політ валькірій» з «Валькірії» Р. Вагнера та багато інших, включаючи антракти та увертюри опер XIX і XX століть).

Суттєве значення для розвитку оркестрового тематизму опери як жанрової форми відіграє творчість Ж.-Б. Люллі, який закладає класичні засади оперного симфонізму через класицистські компоненти оперної музичної мови [3; 10]. Класицистські тенденції музичного тексту у творчості Люллі (зокрема ті, що передбачають музичний класицизм XVIII століття) найяскравіше проявляються в тих сферах, де панує раціональний порядок. До них належать музична фактура та форма-структура. Безпосередньо до наступного століття спрямовані гомофонія, що зумовлює провідну роль мелодійних тем, чіткі тональні площини, що координують рух форми на великій відстані, а також кореляції каденцій у періодах і структурах, близьких до них. Крайнє обмеження Люллі ролі імпровізації в оперному виконанні також мало деяку

антибарокову орієнтацію, раціональну дисципліну, що прагнула усталених музично-виразових прийомів як самоцінних. Водночас, на глибшому рівні, музичне мислення Люллі залишається пов'язаним з системою барокової риторики – низка особливостей музичного синтаксису та тематичного розвитку, звернення до традицій музично-текстових форм та постійно виникаючі «вторгнення» мотетного письма свідчать про дотримання принципів барокового формотворення.

«Класицистський комплекс» в оперній оркестровій музиці Ж.-Б. Люллі базується на трьох взаємопов'язаних явищах – взаємозв'язку між музикою і словесним текстом, принципах поліфонії та музично-тематичній організації опери. Провідним елементом оперного синтезу в «трагедії, поставленій на музику» було лібрето, основною вокальною формою – декламаційно-аріозна. Хоча александрійський вірш був замінений вільним віршем, організованим у строфи, музична декламація Люллі поглинала найхарактерніші інтонації акторів класичного театру, зокрема афективні інтонами, що відображали частоту та регулярність цезур, а формульний ритмічний візерунок речитативів Люллі частково можна розглядати як аналог однорідності структури вірша у розмовній вербальній трагедії.

Гра актора у добу класицизму, навіть у театрі Расіна, не була чужою величній декоративності бароко, і тому дотримання канонів акторської декламації саме по собі не може бути єдиним доказом тріумфу класицизму в опері. Однак орієнтація на пріоритет, чітке подання прочитаного тексту та підпорядкування музичної форми поетичній формі сприяли розвитку класицистських тенденцій.

Ясність, порядок, точність пропорцій – це основні якості музичної мови опер, які змушують дослідників вказувати на класицизм як на стильову доміную оперної творчості Люллі. Ці якості яскраво і послідовно проявлялися у поліфонії, формотворенні та композиції. Оперна композиція Люллі загалом тяжіє до класицизму, з його раціоналістичним «розрахунком», з перевіреною природою контрастів, постійною турботою про структурний баланс як у кожному акті опери, так і в розподілі їх

драматичних функцій; Музична оперна мова Люллі, з її досить простою гомофічно-гармонічною структурою, з розчленуванням музичної форми як у малому масштабі, так і в послідовності частин усієї композиції, дозволяє визначати межі *тематичного оперного комплексу* цього композитора [3].

Цей комплекс відзначений ясністю, тому що його союзником був поетичний текст, який мав самостійну художню цінність і виступав головним компонентом твору. Вимога чіткої вимови тексту та відображення його структури в музиці насамперед визначають домінування силабічного співу, гомофонної фактури, переважно акордової структури вокальної поліфонії та дискретності синтаксису. Як зазначають дослідники, ясність гармонії, ритмічна енергія, чіткість поділу форм, чистота фактури свідчать про перемогу принципів гомофонного мислення, вони ж сприяють формуванню *типологічної оркестрової вертикалі в оперному тексті*, розвитку його партитурних якостей. Там, де декламований текст трагедії перестає впливати (наприклад, в інструментальному ритуранелі), функціональна сторона музичної форми виявляє схильність до принципів, що сформувалися в умовах поліфонічної конституції [10].

Ще одним компонентом тематичного оперного комплексу Ж.-Б. Люллі були танцювальні інтонації та рими, тобто танець як первинний жанр, що знаходився на протилежному полюсі «трагедії на музиці», запроваджував дивертисментну стилістику, був носієм суто інструментального інтонування.

Музична мова дивертисментів формувалася у різних жанрах танцювальних пісень та придворному балеті. Танцювальні пісні (проспівані танці), які слугували основою для дивертисментів, принесли з собою ті ж стилістичні риси, що вважаються класицистськими: гомофонію або вокальну поліфонію з одночасною вимовою тексту всіма голосами, ритмічну активність музичного матеріалу та періодичність синтаксичного поділу.

Ясність і баланс композиції в операх Люллі також зумовлені слідуванням композиційної структури за поетичним текстом. Засоби музичного формування підпорядковані проєктуванню структури сцен, з яких побудовано лібрето. Дія опери скла-

дається не з великої кількості музичних номерів, а з кількох великих композиційних блоків, що підкреслює логіку розвитку тексту. Внаслідок цього досягаються цілі великої композиції, гармонії цілого, але це відбувається ціною уповільнення розвитку окремих музичних номерів, включно з аріями, підпорядкування музичного узагальнення логіці наскрізного наративу.

Прийоми класичного оркестрування композиції в операх Люллі подібні до принципу «трьох єдностей» усної трагедії. В обох випадках основою є відчуття міри, послідовна реалізацію однієї ідеї, тобто обмеження різноманіття, об'єднання великих композиційних секцій на основі схожості. У сфері музичної мови характеристики матеріалу та глибина контрасту підпорядковуються цьому принципу: формулювання та варіативність тем переважають над яскравістю та індивідуалізацією. Мова інтонацій ретельно підібрана, що чітко видно з інтерпретації Люллі музичної риторики. Унікаються найвиразніші, дивні та «вражаючі вуха» музичні фігури, пов'язані з гармонійними дисонансами та хроматикою, що виявляє прагнення до однорідності матеріалу, зменшуючи контраст фігури з контекстом. Риторика Люллі виявилася радше добароковою (пропагування орнаментики та гарної вимови), ніж справжньою бароковою (дотримання принципу «неправильне – це афективно»). Варто згадати ще одну сторону тематичного комплексу в операх Люллі: окрім раціоналістичних норм французького класицизму, у його формуванні також брали участь норми старофранцузького музичного стилю, що позначає стиль французької музики різних жанрів XVII – першої половини XVIII століття. Незважаючи на те, що цей стиль охоплює епохи бароко та рококо, спільність естетичних доміант, система цінностей, спектр культивованих емоцій, принципи музичного формоутворення, а також певна інтонаційно-семантична спільність музичної мови дозволяють говорити про старофранцузький стиль як про художню єдність [3; 10].

Таким чином, завдяки інструментально-оркестровій стороні оперної творчості Люллі (як і деяких інших майстрів доби бароко – класицизму) закладаються засади створення стильового синтезу, що є визначальним для розвитку оперного жанру.

Недарма саме стильові чинники є визначальними при створенні постановок барокових опер у ХХ столітті, у творчій взаємодії диригента та режисера. Лише режисер може візуалізувати партитуру і створити ефективну сцену за допомогою системи мізансцен. Об'єктивність і матеріальність сценічного простору, який створює режисер, взаємодіє з ідеаційними рисами концептуального часу, який створює диригент. Диригент зобов'язаний примувати уяву режисера до партитури, примушуючи усвідомлювати фундаментальні незмінні параметри партитури, порушення яких призводить до дисонансу між видимим і чутним, також відкривати ті її аспекти, що можуть бути зміненими авторами вистави без шкоди для музичної драматургії.

Обов'язок диригента забезпечувати образну цілісність передбачає участь диригента у створенні мізансцени, його увагу до сценічного простору. Окрім вирішення акустичних проблем, солістам і хору у найважливіших місцях важливо мати візуальний контакт з диригентом, бачити його руки. Окрім цього, диригент визначає «час вистави», створює часову концепцію і реалізує її засобами музичного звучання – розгортання у часі тематичного комплексу, що базується на інструментально-оркестровому матеріалі.

Часова концепція оперного твору визначається, перш за все, музично-тематичним матеріалом партитури, що корелює з ідеєю вистави. Темпо-ритм пов'язаний з загальними художніми завданнями: логікою інтеграції у загальну театральну концепцію, побудовою характерів персонажів, створенням станів, контуром ситуації та семантикою сценічної дії [7]. Темпо-ритм вистави також визначається технологічними можливостями учасників оркестру та солістів, наявністю та можливостями механіки сцени, а також розміром сцени. Наприклад, у постановці Якопо Пері «Еврідіки», здійсненій Стефаном Сутковським у Варшавській камерній опері (2000), темпо-ритм був одним у показі в театрі Ермітаж, а іншим – під час туру в Токійській опері, де сцена незмірно більша, пропонуючи новий хронотопічний патерн кожного разу.

Можливість (загроза) конфлікту між чутним і видимим, яка завжди нависає над оперним театром, визначає складність відносин між режисером і диригентом, як між двома абсолютними майстрами. Режисери, у переважній більшості, приходять до опери з драматичного театру, звикли спілкуватися з п'єсою, де текст уже містить ідею, а структура дії базується на конкретному матеріалі і передбачає його філософське розуміння. Диригент, навпаки, постійно спілкується абстрагованою музичною мовою, в якій важче вимовити ідею, але легше «вимовити» емоцію, поетичне узагальнення. Коли одне поєднується з іншим – може виникнути дивовижна спільність, у якій одна сторона зміцнює іншу.

Як і режисер, разом з ним, диригент створює систему образних взаємозв'язків у межах театральної концепції. Тому ставлення до оперної партитури як до симфонічної партитури, поза театральними рамками, встановленими разом із режисером і точною особистою інтерпретацією персонажів, применшує зміст оперної концепції і є неприйнятним в оперному диригуванні. Роль оркестру в опері не зводиться до акомпанементу, а за кожною оркестровою структурою чи темою стоїть людський світ, який не висловлений лише у вокальній лінії, що робить роботу диригента в опері театральною змістовною.

Відтак цілісний інструментально-оркестровий тематизм, що вбирає у себе семантичні принципи та структурні особливості вокальних партій, стає необхідним предметом виконавської інтерпретації, особливо – диригентської. Саме він втілює концептуальний час оперного твору та визначає критерії сприйняття оперного тексту. Також важливою є думка про оперний музичний тематизм як інтегративне явище, що вбирає певну сукупність суто музичних та певну кількість позамузичних впливів, має стильове призначення та обумовлення, котре передається найбільш повно на оркестрово-симфонічному рівні.

Наукова новизна статті полягає у розвитку цілісного поняття оперного музичного тематизму та доведенні важливості його інструментально-оркестрових компонентів. Вперше доводиться переважне стильове призначення оркестрової сторони опери з її симфонічними якостями, також залежність останніх

від театральної драматургії, що постає засадничою у текстовій процесуальності та часовій концепції оперного твору. Суттєво оновлюється уявлення про композиційні ресурси та семантичні показники музичної композиції у бароковій опері, розкривається перехідний жанрово-стильовий характер оперної поетики Ж.-Б. Люлі, самодостатність оркестрової (симфонізованої) концепції опери у його творчості.

Висновки дозволяють засвідчувати, що оперний тематизм, як переважно образно-драматургічне явище, має широку текстову основу, пов'язаний з усіма чинниками оперної композиції, але виразніше за все специфікується у музичному матеріалі оперного твору, набуваючи процесуальності та дійсного змісту, також функціональних жанрових повноважень в оркестровому звучанні. Історія опери значною мірою розкривається як історія оперного оркестру, котрий завжди постає головним важедем інтерпретації, роблячи постать диригента провідною у здійсненні оперного задуму. Водночас оркестровий тематизм є невід'ємним від сукупності театральнo-сценічних дій та образів, існує на підставі не лише словесних, а й візуальних складових оперної вистави, що робить необхідною тісну взаємодію диригентських та режисерських оцінок оперного тематизму у його широкому змістовому та конкретному музично-виконавському значенні.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Гребенюк Н. Вокально-виконавська творчість: психолого-педагогічний та мистецтвознавчий аспекти. К. : Вища шк., 1999. 270 с.
2. Гребенюк Н. Теоретичні аспекти формування у професійного співака педагогічних умінь та навичок. *Музичне мистецтво і культура*. Одеса, 2020. Вип. 30. Кн. 1. С. 112–119.
3. Муравська О. В. Містеріальні основи виразності французької «великої опери». *Ідеальні першооснови націй і мистецьких відкриттів: монографія*. Київ : Видавництво Ліра-К, 2023. С. 266–284.
4. Папуча М. Внутрішній світ людини та його становлення : Наукова монографія. Ніжин, 2011. 656 с.
5. Папуча М. Проблеми психології переживання : монографія. Ніжин : Видавництво НДУ імені Миколи Гоголя, 2019. 191 с.
6. Самойленко О. Психологія мистецтва: сучасні музикознавчі проєкції: монографія. Одеса : Видавничий дім «Гельветика», 2020. 236 с.

7. Самойленко О. І. Музично-мовна свідомість як історичний та психологічний феномен: творчі конекції і теоретичні пролонгації. *Нові віхи розвитку культури і мистецтва у XXI столітті* : колективна монографія; за заг. ред. О. І. Самойленко. Львів-Торунь: Ліга-Прес, 2021/2022. С. 1–22.

8. Цяо Чжи. Шляхи формування оперної логосфери та способи її вивчення. *Музичне мистецтво і культура*. № 36. Том 1 (2023). С. 114–125.

9. Цяо Чжи. Семантичні пролегомени специфікації музичної мови опери. *Музичне мистецтво і культура*. № 41. (2024). С. 223–234.

10. Muravska, O; Kuliyyeva, A; Yuheng, L; Jia, F. GENRE-STYLE AND SPIRITUAL-ETHICAL METAMORPHOSIS OF FRENCH MUSICAL THEATER OF THE 17TH-20TH CENTURIES. *AD ALTA-JOURNAL OF INTERDISCIPLINARY RESEARCH* Vol. 14(2.) 2024. P. 95–98.

REFERENCES

1. Hrebennyuk, N. (1999). Vocal and performing creativity: psychological, pedagogical and art-historical aspects. Kyiv : Higher School [in Ukrainian].

2. Hrebennyuk, N. (2020). Theoretical aspects of the formation of pedagogical skills and abilities in a professional singer. Musical art and culture. Issue 30. Book 1. Odesa. P. 112–119 [in Ukrainian].

3. Muravska, O. (2023). Mysterious foundations of the expressiveness of French “grand opera”. Ideal fundamentals of nations and artistic discoveries: monograph. Kyiv : Lyra-K Publishing House. P. 266–284 [in Ukrainian].

4. Papucha, M. (2011). The inner world of man and his formation: Scientific monograph. Nizhyn [in Ukrainian].

5. Papucha, M. (2019). Problems of the psychology of experience: monograph. Nizhyn: Publishing house of the National University named after Mykola Gogol [in Ukrainian].

6. Samoilenko, O. (2020). Psychology of art: modern musicological projections: monograph. Odesa : Publishing house “Helvetica”, [in Ukrainian].

7. Samoilenko, O. (2021/2022). Musical and linguistic consciousness as a historical and psychological phenomenon: creative connections and theoretical prolongations. New milestones in the development of culture and art in the 21st century : collective monograph; ed. O. I. Samoilenko. Lviv-Torun : Liga-Press. P. 1–22 [in Ukrainian].

8. Qiao, Zhi. (2023). Ways of forming the opera logosphere and methods of its study. Musical art and culture. No. 36. Volume 1. P. 114–125 [in Ukrainian].

9. Qiao, Zhi. (2024) .Semantic prolegomena of the specification of the musical language of opera. Musical Art and Culture. No. 41. P. 223–234 [in Ukrainian].

10. Muravska, O; Kuliyyeva, A; Yuheng, L; Jia, F. (2024). GENRE-STYLE AND SPIRITUAL-ETHICAL METAMORPHOSIS OF FRENCH MUSICAL THEATER OF THE 17TH-20TH CENTURIES. AD ALTA-JOURNAL OF INTERDISCIPLINARY RESEARCH Vol. 14 (2.) P. 95–98 [in English].

Дата першого надходження статті до видання: 18.09.2025

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 22.10.2025

Дата публікації (оприлюднення) статті: 14.11.2025

УДК 78.03+782.1

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2025-45-9>**Тань Кунбо**

ORCID: 0009-0004-1490-1165

аспірант кафедри історії музики та музичної етнографії
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
tankongbo@gmail.com

ФРАНЦ ШРЕКЕР І ЙОГО ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНІ ПОГЛЯДИ У КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ МУЗИЧНОГО ТЕАТРУ ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

Мета роботи полягає у виявленні специфіки оперного югендстилю як художньої системи, заснованої на принципах стилізації, іконографічної повторюваності та інтертекстуального синтезу, а також у визначенні місця опер Франца Шрекера в контексті загальноєвропейської естетики модерну. **Методологічна основа роботи** має міждисциплінарний характер. Використовуються методи історико-культурного аналізу, що дають змогу співвіднести оперні тексти з філософськими й художніми тенденціями епохи; структурно-інтонаційний аналіз, спрямований на виявлення принципів тематичної організації та стильового “дисонансу”; елементи семіотичного та іконографічного підходів, які розкривають усталені мотиви (краса, юність, *femme fatale*, природа, маска); порівняльно-типологічний метод, що забезпечує зіставлення музичного модерну з його візуальними та літературними проявами; а також герменевтична інтерпретація, орієнтована на розкриття смислової багатозначності художнього тексту. **Наукова новизна дослідження** полягає в комплексному розгляді оперного югендстилю як цілісної художньої парадигми, а не як сукупності стилістичних запозичень. Уперше в єдиному аналітичному полі зіставляються принципи орнаментальності, інтертекстуальної “колажності” та іконографічної повторюваності з драматургією опер Франца Шрекера. Робота уточнює статус музичного модерну, демонструючи його самостійність і концептуальну значущість у структурі європейської культури початку ХХ століття.

Висновки. Проведене дослідження дає підстави розглядати оперний югендстиль не як периферійне чи перехідне явище в історії музичного мистецтва, а як внутрішню цілісну художню модель, у якій сконцентровано основні естетичні напруження модерну. Його специфіка виявляється в особливому способі організації художньої матерії: стилізація постає не як поверхнева імітація або формальний жест, а як універсальний механізм смислотворення, за допомогою якого композитор

конструює багатоплановий простір культурної пам'яті. Через звернення до природи, до історичних стилів, до міфологічних і символічних структур модерн формуватиме автономну естетичну реальність, у якій декоративна оболонка стає носієм глибинної віталістської енергії.

Ключові слова: естетика модерну, стиль, опера, музичний театр, югендстиль, Франц Шрекер, стилізація, інтертекстуальність, орнаментальність, філософія життя, діонісійський початок, оперна драматургія.

Tan Kongbo, Applicant at the Department of Music History and Musical Ethnography of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Franz Schreker and his artistic and aesthetic views in the context of the development of early 20th-century musical theatre

The aim of this study is to identify the specific features of operatic Jugendstil as an artistic system grounded in the principles of stylization, iconographic recurrence, and intertextual synthesis, as well as to determine the place of Franz Schreker's operas within the broader context of pan-European modernist aesthetics. **The methodological framework** of the research is interdisciplinary in nature. It incorporates methods of historical and cultural analysis that enable the correlation of operatic texts with the philosophical and artistic tendencies of the period; structural-intonational analysis aimed at revealing the principles of thematic organization and stylistic "dissonance"; elements of semiotic and iconographic approaches that elucidate recurrent motifs (beauty, youth, femme fatale, nature, mask); a comparative-typological method that facilitates the juxtaposition of musical modernism with its visual and literary manifestations; as well as a hermeneutic interpretation oriented toward uncovering the multilayered semantic structure of the artistic text.

The scientific novelty of the research lies in the comprehensive consideration of operatic Jugendstil as an integral artistic paradigm rather than a mere aggregate of stylistic borrowings. For the first time, the principles of ornamentality, intertextual "collage-like" construction, and iconographic recurrence are examined within a unified analytical framework in relation to the dramaturgy of Franz Schreker's operas. The study refines the status of musical modernism, demonstrating its autonomy and conceptual significance within the structure of European culture at the beginning of the twentieth century.

Conclusions. The conducted research provides grounds for interpreting operatic Jugendstil not as a peripheral or transitional phenomenon in the history of musical art, but as an internally coherent artistic model in which the principal aesthetic tensions of modernism are concentrated. Its specificity manifests itself in a particular mode of organizing artistic material: stylization appears not as superficial imitation or a merely formal gesture, but as a universal mechanism of meaning-making through which the composer constructs a multilayered space of cultural memory. Through engagement with nature, historical styles, and mythological and symbolic structures, modernism forms an autonomous aesthetic reality in which the decorative surface becomes the bearer of a profound vitalistic energy.

Key words: aesthetics of modernism, style, opera, musical theatre, Jugendstil, Franz Schreker, stylization, intertextuality, ornamentality, philosophy of life, Dionysian principle, operatic dramaturgy.

Актуальність дослідження зумовлена необхідністю переосмислення оперного модерну в контексті міждисциплінарної художньої панорами межі XIX–XX століть. Попри стійкий інтерес до феномену модерну в мистецтвознавстві, музична складова цього явища й дотепер осмислюється фрагментарно, а опера як синтетичний жанр рідко розглядається як простір концентрації його стильотворчих принципів. Особливої гостроти набуває питання співвідношення декоративності та глибинної віталістської енергії модерну, статусу стилізації як світоглядного принципу й характеру інтертекстуальних механізмів, що формують поліфонічне художнє поле епохи. У цій перспективі оперна творчість Франца Шрекера постає ключовим матеріалом для виявлення внутрішніх суперечностей югендстилю, його естетичної утопії та прихованої діонісійської напруженості.

Додаткової значущості роботі надає сучасна дослідницька ситуація: повернення інтересу до забутих або ідеологічно маргіналізованих постатей раннього модернізму потребує нових методологічних інструментів. Аналіз оперного югендстилю крізь призму філософії життя, естетики орнаменту, інтертекстуальності та іконографії дає змогу поглибити уявлення про художню логіку епохи й уточнити місце музичного модерну в загальноєвропейському культурному процесі.

Мета роботи полягає у виявленні специфіки оперного югендстилю як художньої системи, заснованої на принципах стилізації, іконографічної повторюваності та інтертекстуального синтезу, а також у визначенні місця опер Франца Шрекера в контексті загальноєвропейської естетики модерну. **Методологічна основа роботи** має міждисциплінарний характер. Використовуються методи історико-культурного аналізу, що дають змогу співвіднести оперні тексти з філософськими й художніми тенденціями епохи; структурно-інтонаційний аналіз, спрямований на виявлення принципів тематичної організації та стильового “дисонансу”; елементи семіотичного та іконографічного

підходів, які розкривають усталені мотиви (краса, юність, *femme fatale*, природа, маска); порівняльно-типологічний метод, що забезпечує зіставлення музичного модерну з його візуальними та літературними проявами; а також герменевтична інтерпретація, орієнтована на розкриття смислової багатошаровості художнього тексту. Особливу увагу приділено категорії стилізації як формотворчому й світоглядному принципу. **Наукова новизна дослідження** полягає в комплексному розгляді оперного югендстилю як цілісної художньої парадигми, а не як сукупності стилістичних запозичень. Уперше в єдиному аналітичному полі зіставляються принципи орнаментальності, інтертекстуальної “колажності” та іконографічної повторюваності з драматургією опер Франца Шрекера. Пропонується інтерпретація стилізації не як вторинного явища чи еkleктичного прийому, а як глибинного механізму смислоутворення, у якому декоративна поверхня приховує віталістську енергію й діонісійську напруженість. Робота уточнює статус музичного модерну, демонструючи його самостійність і концептуальну значущість у структурі європейської культури початку ХХ століття.

Виклад основного матеріалу. Опера спадщина Франца Шрекера аж до перших повоєнних років і початку 1920-х років виявляє стійкі, розгорнуті форми освоєння художньої мови модерну. У його партитурах і драматургічних моделях модерн постає насамперед як навмисне посилення естетичного принципу – як своєрідна гіпертрофія «краси» й художньої самоцінності, що супроводжується прагненням до міфологізації матеріалу та символістського способу його прочитання. Звідси постає декоративно-чуттєве середовище творів, насичене напруженою еротичною енергетикою, а водночас і особлива трактовка ідеї синтезу мистецтв, де музично-драматична цілісність незмінно підтримується підвищеною значущістю зорового, візуально-об'язного аспекту.

Якщо звернутися вже до ранніх опер, стає очевидним, що їхній художній простір вибудовується не на єдиній стилістичній «монолітності», а на багатошаровій взаємодії різнорідних пластів. Міжстильовий і міжтекстовий діалог у Шрекера відзначається

розгалуженістю й внутрішньою неоднорідністю: в одному полі поєднуються імпульси романтичної традиції та сигнали сучасних художніх течій. Саме тут формується характерний для нього плюралізм – здатність утримувати в межах одного твору елементи, які за логікою «класичного» стильового мислення могли б сприйматися як несумісні. Поєднання «неспіввідносного», зіткнення різних інтонаційних, літературних і естетичних кодів стає сталою ознакою як його музичних, так і словесних текстів.

У цьому сенсі естетика модерну виявляється особливо продуктивною для розуміння шрекерівського методу, оскільки сам модерн тяжіє до стилізації, парафрази, гри алюзій і, у низці випадків, до прямого цитування. У його художньому просторі вже формується інтертекстуальна установка, що згодом осмислюватиметься як один із принципів постмодерністського діалогу: єдиний текст здатен включати об'єкти, що належать до різних історичних епох і культурних традицій, провокуючи множинність асоціацій і складні накладання смислів. Саме тому розмова про багатозначність неминуче стає центральною для будь-якого дослідника модерну: вона постає не зовнішнім ефектом, а фундаментальною властивістю самого стилю.

Показово, що неоднозначність починається вже на рівні його номінацій, які різняться залежно від національного контексту й культурного середовища. В Англії він був відомий як *Modern Style*, у Франції та Бельгії – *L'Art Nouveau*, в Італії – *Stile Liberty* (за прізвищем власника торгового дому, що поширював художню й декоративно-ужиткову продукцію модерну), у Німеччині – *Jugendstil* (за назвою журналу «*Jugend*» – «Юність», який виходив у Мюнхені з 1896 року), в Австрії – *Sezessionstil* (за назвою об'єднань художників). Уже ця багатоіменність фіксує розшарування феномена й неможливість звести його до єдиної формули.

Подальші розбіжності стосуються не лише термінології, а й самої естетики модерну, меж його художнього існування та характеру його взаємин із суміжними напрямками – пізнім романтизмом, символізмом, імпресіонізмом, експресіонізмом тощо. Тут виявляються позиції, іноді прямо протилежні одна одній, адже вироблення єдиних критеріїв «належності» до стилю

наштовхується на принципову варіативність форм модернового самовизначення. Ці форми різняться не лише в національних версіях і в різних видах мистецтва, а й у межах однієї школи, одного художнього роду (чи то живопис, ужиткове мистецтво, архітектура тощо), а також в індивідуальних практиках різних митців. Спроба визначити модерн як цілісний стиль неминуче стикається з його внутрішньою множинністю та рухливістю естетичних меж. На цьому тлі особливо виразно звучить точка зору, згідно з якою музика виявилася для модерну середовищем лише часткового, фрагментарного саморозкриття: стверджується, що він проявив себе в окремих жанрових зонах (передусім у ліриці), у малих формах, не виробивши власної специфічної мови (як, зрештою, і літературний модерн) [2].

У цьому відношенні оперна творчість Франца Шрекера стає особливо вдячним матеріалом: вона дає змогу побачити, як модерн функціонує не у вигляді абстрактної етикетки чи зовнішньої «декоративності», а як складний механізм смислотворення, у якому естетизація, міфологізація, інтертекстуальні зв'язки й синтетична роль зорового начала збираються в напружену, багат шарову художню систему. Водночас для розуміння естетичних координат шрекерівського театру принципово важливо враховувати інтелектуальний і духовний клімат епохи модерну. Парадоксальність ситуації полягала в тому, що митці нового стилю, гранично свідомо й навіть раціонально вибудовуючи мову та формальну організацію твору, у змістово-світоглядному вимірі спиралися на імпульси іншого порядку – ірраціональні, інтуїтивні, віталістські. Зрозуміло, що не може йтися про пряме тотоження філософської доктрини й художнього напрямку: їхні взаємозв'язки опосередковані, складні та не зводяться до лінійної моделі впливу. Спільність імпульсів і ідей постає не лише з запозичень, а з подібності соціокультурних передумов. Водночас кількість перекличок і структурних аналогій між філософією життя та естетикою модерну видається доволі значною.

Якщо тимчасово абстрагуватися від суто стильових класифікацій, на перший план виходить психологічний аспект: мерехтіння й струмування, декоративна оболонка жіночого образу

приховують внутрішній натиск природної сили. Крізь витончену поверхню проступає інстинкт, чуттєва експресія, стихійна енергія, що підпорядковує собі драматургічний розвиток. Ця енергія може бути завуальованою, проте вона незмінно присутня як джерело напруження.

Естетична утопія модерну схильна шукати красу й радість життя не «за явленнями», як учить Ніцше [1], а безпосередньо в самих явищах, що нерідко призводить до домінування декоративного начала й порушення рівноваги. Водночас саме в цьому напруженні виявляється одне з глибинних протиріч модерну: витіснена «підпочва» проривається крізь орнаментальні вигини форми, і тоді заявляє про себе діонісійська стихія. Нехай вона не досягає тієї філософської потуги й трагічної експресії, що властива ніцшеанському слову, її присутність відчутна як прихований імпульс. Ніцше, «посвячений і учень свого бога» [1], оплакуючи втрату діонісійського світовідчуття, передчував його повернення. Модерн із усією своєю декоративною утопією та прихованим віталістським напруженням став одним із можливих відповідей на цей виклик.

Проблематика стилізації посідає в естетиці модерну одне з ключових місць і охоплює найрізноманітніші художні практики. Саме поняття трактується гранично широко, виходячи за межі технічного прийому й набуваючи характеру світоглядної установки. Не випадково багато дослідників визначали югенд-стиль як «стилізуючий стиль», підкреслюючи його внутрішню спрямованість на перетворення форми через свідому переробку вихідного матеріалу. У пластичних і декоративно-ужиткових мистецтвах, де первісно формується ідея панестетизму, стилізація стає всеосяжним принципом організації художнього середовища. Через неї відкривається перспектива естетичного переустрою простору людського буття, а взірцем для цього нового стилю постає сама природа – світ живих і рослинних форм. Звивисті лінії орнаменту раннього Ар Нуво, динаміка витягнутих, немов «проростаючих» композицій, характерна плинність графічних контурів – усе це свідчить про культ органічної форми. Більше того, як зазначається в дослідницькій літературі, шану-

вання природних структур проникає навіть у сферу архітектурного мислення.

Поряд зі зверненням до природи модерн активно розробляє й інший тип стилізації – переробку історично сформованих художніх стилів. Їхні форми й прийоми включаються в новий контекст, де зазнають трансформації й підпорядковуються іншим закономірностям. Подібне переосмислення має характер вільного й органічного синтезу, принципово відмінного від еклектичного механічного запозичення, а стилізація в модерні передбачає пошук фундаментальних рис першоджерела, тимчасове дистанціювання від нього й спробу через зовнішню характеристику передати його внутрішню цілісність після розкриття структурного «секрету». Йдеться не про копіювання, а про реконструкцію смислової моделі в новому художньому полі.

У музичному мистецтві обидва типи стилізації виявляються лише в найзагальнішому вигляді, оскільки специфіка звучної матерії відмінна від пластичних мистецтв. Перший варіант можна співвіднести з характерним для оперного модерну ухиленням від сучасної соціальної проблематики та з тяжінням до умовних, естетично сконструйованих світів. Звідси інтерес до міфу, казки, містеріального сюжету, до подій далеких епох, віддалених від сучасності історичною дистанцією. Другий варіант – звернення до історичного або авторського стилю – у музиці нерідко набуває форми quasi-цитати. Тематизм, вибудований за моделлю впізнаваного прообразу, може сприйматися як прихована цитата завдяки високій концентрації характерних ознак. Подібна стратегія передбачає не відтворення, а преображення моделі.

Композитор використовує її як символічну форму, що несе культурну пам'ять, і поміщає в інший контекст, створюючи навмисний стильовий «дисонанс». В «Алкесте» Веллеса заключний хор, позначений як «пеан», витриманий у чистій діатоніці (As-dur, потім Des-dur, причому єдиний раз у партитурі виставлено ключові знаки тональності), різко контрастує з політонаційним, насиченим дисонансами гармонічним середовищем усієї опери. У «Саломее» Р. Штрауса хоральна тема Іоканаана функціонує подібним чином, виокремлюючись у інтонаційно

контрастному оточенні. Такий стильовий розрив посилює драматургічне напруження й загострює конфлікт.

Найпоследовніше й найвинахідливіше втілення подібної техніки виявляється у Франца Шрекера. Схильність поєднувати в межах одного твору елементи, традиційно сприймані як несумісні – зокрема, веристську інтонацію, ремінісценції Дебюссі та відгомони «томління» з вагнерівського «Тристана», – укорінена в самій логіці його художнього мислення. Критика неодноразово дорікала композиторові еkleктизмом і вторинністю. Німецькі музикознавці, характеризуючи особливості тематичної роботи й формотворення в його операх, часто вдаються до терміна «колаж» [3]. У процесі творчої еволюції композитора колажна техніка ускладнюється, стаючи дедалі тоншою й багатшаровішою; у пізніх творах вона наближається до межі полістилістики, де різномірні елементи зберігають автономію, але формують цілісну драматургічну тканину. Попри допустимість паралелей між музичним модерном і його проявами в інших мистецтвах, їхня природа залишається різною, що потребує обережності в узагальненнях. Загальні принципи потребують конкретизації через аналіз музичного матеріалу, і тому проблема інтертекстуальних взаємодій буде детально розглянута в спеціальних розділах, присвячених операм Франца Шрекера.

Для включення оперного югендстилю до ширшої художньої панорами модерну необхідні відчутніші зіставлення. Одну з таких можливостей надає сфера тематики й сюжетів, що в мистецтвознавстві визначається поняттям «іконографія» [3]. Нехай теми й мотиви не є головними носіями стильотворчих механізмів модерну, проте вже в самому їх виборі виразно виявляється естетичний вектор епохи, її інтонаційний «дух». Повторюючись у різних національних культурах і в різних художніх медіумах, ці іконографічні елементи утворюють своєрідний орнамент, у якому окремі деталі складаються в складний, багатофігурний візерунок модерну.

Висновки. Проведене дослідження дає підстави розглядати оперний югендстиль не як периферійне чи перехідне явище в історії музичного мистецтва, а як внутрішньо цілісну художню

модель, у якій сконцентровано основні естетичні напруження модерну. Його специфіка виявляється в особливому способі організації художньої матерії: стилізація постає не як поверхнева імітація або формальний жест, а як універсальний механізм смислотворення, за допомогою якого композитор конструює багатшаровий простір культурної пам'яті. Через звернення до природи, до історичних стилів, до міфологічних і символічних структур модерн формує автономну естетичну реальність, у якій декоративна оболонка стає носієм глибинної віталістської енергії.

Аналіз засвідчив, що в музичному театрі початку ХХ століття відбувається радикальне переосмислення співвідношення форми й змісту. Декоративність, орнаментальність, «іризуюча» плинність образів не означають втрати драматургічної напруженості; навпаки, вони стають засобом концентрації внутрішнього конфлікту. За вишуканою стилістичною поверхнею проступає напружена взаємодія аполлонічного й діонісійського начал, де краса поєднується з тривогою, юність – із передчуттям руйнування, а естетична гармонія – з відчуттям прихованого розпаду. У цьому контексті модерн постає як форма художньої відповіді на кризу раціоналістичної картини світу та на втрату сталих ціннісних підвалин.

Особливе місце в цій системі посідає оперна творчість Франца Шрекера, у якій принципи югендстилю досягають граничної концентрації. Його художнє мислення ґрунтується на поєднанні різнорідних стильових пластів, на свідомому введенні інтонаційного й гармонічного «дисонансу», на використанні quasi-цитатних структур як носіїв культурної пам'яті. Подібна колажність не зводиться до еkleктики; вона відображає фундаментальну властивість модерну – прагнення утримати множинність у межах єдиного художнього поля. Смісл народжується не з однорідності, а з напруженого співіснування різних кодів.

Іконографічна повторюваність мотивів – краси, юності, *femme fatale*, природи як живої стихії – об'єднує музичний театр із живописом і літературою модерну, формуючи спільний символічний простір епохи. Водночас музичний матеріал трансформує ці мотиви, надаючи їм інтонаційної й драматургічної гли-

бини. Музика не ілюструє візуальні архетипи, а переосмислює їх, переводячи в динаміку звукового часу й створюючи особливий тип художньої рефлексії.

У підсумку оперний югендстиль постає як феномен, у якому декоративна естетика й філософська проблематика не протиставлені, а взаємозумовлені. Він не усуває суперечностей модерну, проте утримує їх у стані продуктивного напруження. Через стилізацію, інтертекстуальність і орнаментальну організацію матеріалу розкривається складна картина світу, де життя осмислюється як ірраціональна сила, що проривається крізь культурні форми. Саме в цьому напруженні полягає історична значущість і художня самотність оперного модерну.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Hollander H. Musik und Jugendstil. Zürich–Freiburg : Atlantis Verlag, 1975. 143 s.
2. Lennig W. Der literarische Jugendstil. *Jugendstil / hrsg. v. J. Hermand*. Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1971. S. 368–375.
3. Schreker F. Mein Charakterbild. *Anbruch*. 1921, III/7. S. 128.

REFERENCES

1. Hollander, H. (1975) Musik und Jugendstil. Zürich–Freiburg: Atlantis Verlag. 143 s. [in German]
2. Lennig, W. (1971) Der literarische Jugendstil. *Jugendstil / hrsg. v. J. Hermand*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft. S. 368–375. [in German]
3. Schreker, F. (1921) Mein Charakterbild. *Anbruch*. 1921, III/7. S. 128. [in German]

Дата першого надходження статті до видання: 07.09.2025

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 10.10.2025

Дата публікації (оприлюднення) статті: 14.11.2025

УДК 78.03/78.08+782.1/783.7

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2025-45-10>**Чжан Сюе**

ORCID: 0009-0000-6978-6900

аспірантка кафедри історії музики та музичної етнографії
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
411234696@qq.com

РЕЛІГІЙНИЙ ТА ІСТОРИЧНИЙ ВИМІРИ ОПЕРНОЇ ДРАМАТУРГІЇ РОССІНІ І ВЕРДІ В КОНТЕКСТІ ЕСТЕТИЧНИХ ЗАСАД ДОБИ РІСОРДЖИМЕНТО

Мета дослідження. Метою дослідження є виявлення семантичної багатошаровості біблійних опер Дж. Россіні та Дж. Верді, а також обґрунтування принципів їх інтерпретації в контексті взаємодії релігійного, історичного й рецептивного рівнів художнього смислу. **Методологія дослідження.** Методологічна основа дослідження формується на перетині кількох наукових підходів, що забезпечують комплексне осмислення поставленої проблеми. Герменевтичний підхід дозволяє розглядати біблійні опери як тексти, смисл яких не є фіксованим, а розкривається в процесі історично зумовленої інтерпретації. Семіотичний підхід спрямований на вивчення опери як багатошарової знакової системи, у якій взаємодіють різні рівні – від сюжетно-нарративного до інтонаційно-тембрового. Музично-історичний підхід забезпечує розгляд опер у контексті епохи Рісорджименто, виявляючи вплив соціально-політичних і релігійних чинників на їх сприйняття. **Наукова новизна.** Наукова новизна дослідження полягає в переосмисленні біблійних опер як художніх структур, що характеризуються принциповою семантичною відкритістю та історичною змінністю.

Висновки. Біблійні опери Дж. Россіні та Дж. Верді становлять складні художні структури, у яких взаємодіють і взаємно зумовлюють одна одну релігійний, історичний і рецептивний рівні смислотворення. Їхня семантична організація не може бути зведена до одного інтерпретаційного виміру, оскільки вона від початку орієнтована на багатозначність і допускає різні способи прочитання залежно від культурно-історичного контексту. Історична рецепція цих творів в епоху Рісорджименто демонструє механізм переінтерпретації біблійного сюжету, унаслідок якого сакральний зміст виявляється включеним у систему національно-патріотичних смислів. В умовах політичної несвободи й боротьби за національну єдність біблійні образи та події починають функціонувати як символічні моделі сучасності, що

відображають колективний досвід пригнобленого народу та його прагнення до визволення.

Ключові слова: опера, біблійна опера, Рісорджименто, реценція, біблійний історизм, семіозис, інтерпретація, Божественний Промисел, героїко-патріотичний дискурс, музична драматургія, інтерсуб'єктивність.

Zhang Xue, Applicant at the Department of Music History and Musical Ethnography of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Religious and historical dimensions of operatic dramaturgy in Rossini and Verdi in the context of the aesthetic foundations of the Italian Risorgimento

The aim of this research is to reveal the semantic multilayeredness of the biblical operas by G. Rossini and G. Verdi, as well as to substantiate the principles of their interpretation within the context of the interaction between the religious, historical, and receptive levels of artistic meaning.

The methodological framework of the study is formed at the intersection of several scholarly approaches, ensuring a comprehensive understanding of the problem under consideration. The hermeneutic approach makes it possible to regard biblical operas as texts whose meaning is not fixed but unfolds in the process of historically conditioned interpretation. The semiotic approach is aimed at examining opera as a multilayered sign system in which different levels interact—from the narrative-plot level to the intonational and timbral dimensions. The music-historical approach enables the analysis of operas within the context of the Risorgimento era, revealing the influence of socio-political and religious factors on their reception. **The scientific novelty** of the study lies in the reinterpretation of biblical operas as artistic structures characterized by fundamental semantic openness and historical variability.

Conclusions. The biblical operas of G. Rossini and G. Verdi constitute complex artistic structures in which the religious, historical, and receptive levels of meaning-making interact and mutually determine one another. Their semantic organization cannot be reduced to a single interpretative dimension, as it is inherently oriented toward polysemy and allows for multiple readings depending on the cultural and historical context. The historical reception of these works during the Risorgimento demonstrates a mechanism of reinterpretation of biblical narratives, whereby sacred content becomes integrated into a system of national-patriotic meanings. Under conditions of political oppression and the struggle for national unity, biblical images and events begin to function as symbolic models of contemporary reality, reflecting the collective experience of an oppressed people and their aspiration for liberation.

Key words: opera, biblical opera, Risorgimento, reception, biblical historicism, semiosis, interpretation, Divine Providence, heroic-patriotic discourse, musical dramaturgy, intersubjectivity.

Актуальність дослідження. Актуальність цього дослідження зумовлена необхідністю переосмислення біблійної опери як складного багатопланового художнього феномена,

у якому перетинаються релігійний, історичний і соціально-політичний рівні смислотворення. У сучасному музикознавстві зберігається стійка тенденція інтерпретації творів Дж. Россіні та Дж. Верді переважно в героїко-патріотичному ключі, зумовленому їх рецепцією в епоху Рісорджименто. Такий підхід, попри свою історичну обґрунтованість, не вичерпує смислового потенціалу цих творів і призводить до редукції їхньої внутрішньої семантичної структури.

В умовах актуалізації міждисциплінарних досліджень, орієнтованих на герменевтику, семіотику та теорію рецепції, виникає потреба у виявленні глибинних підстав біблійного історизму в музичному мистецтві, а також у аналізі механізмів трансформації смислів залежно від культурно-історичного контексту. Особливої значущості набуває вивчення взаємодії релігійної доктрини та художнього мислення, оскільки саме в цьому перетині формується специфічний тип оперної драматургії, у якому історична подія осмислюється як вияв Божественного Промислу. Отже, звернення до біблійних опер Россіні та Верді дозволяє не лише уточнити їхню жанрову та концептуальну природу, а й виявити закономірності функціонування художнього смислу в умовах змінної історичної рецепції.

Мета дослідження. Метою дослідження є виявлення семантичної багатшаровості біблійних опер Дж. Россіні та Дж. Верді, а також обґрунтування принципів їх інтерпретації в контексті взаємодії релігійного, історичного й рецептивного рівнів художнього смислу. **Методологія дослідження.** Методологічна основа дослідження формується на перетині кількох наукових підходів, що забезпечують комплексне осмислення поставленої проблеми. Герменевтичний підхід дозволяє розглядати біблійні опери як тексти, смисл яких не є фіксованим, а розкривається в процесі історично зумовленої інтерпретації. Семіотичний підхід спрямований на вивчення опери як багатшарової знакової системи, у якій взаємодіють різні рівні – від сюжетно-наративного до інтонаційно-тембрового. Музично-історичний підхід забезпечує розгляд опер у контексті епохи Рісорджименто, виявляючи вплив соціально-політичних і релігійних чинників на їх

сприйняття. **Наукова новизна.** Наукова новизна дослідження полягає в переосмисленні біблійних опер як художніх структур, що характеризуються принциповою семантичною відкритістю та історичною змінністю.

Виклад основного матеріалу. Епоха Рісорджименто, етимологічно пов'язана з ідеєю «відродження» та «оновлення», постає як складна, внутрішньо суперечлива й багатшарова фаза історичного становлення італійської національної свідомості, у межах якої процеси політичної консолідації виявляються невіддільними від глибинних культурних і естетичних трансформацій. Цей період, що охоплює часовий відтинок від кінця XVIII століття до остаточного об'єднання Італії у 1870 році, маркує перехід від фрагментованої території, залежної від зовнішніх сил, до формування суверенної держави, при цьому ключовим антагоністом на цьому шляху виступає Австрійська імперія, яка сприймається як основна перешкода на шляху досягнення національної цілісності й свободи [5]. У подібній історичній конфігурації Рісорджименто набуває статусу не лише політичної, а й культурно-онтологічної події, у якій здійснюється переозначення ідентичності народу крізь призму боротьби, пам'яті та колективної уяви.

Водночас, прагнучи уникнути редукції цього феномена до суто політичного наративу, доцільно зосередитися на тих соціально-релігійних і культурних тенденціях, що безпосередньо вплинули на формування художньої свідомості епохи, зокрема на виникнення специфічних жанрових моделей, таких як «біблійна опера». У цьому контексті Рісорджименто доцільно розглядати як простір інтенсивної взаємодії ідеологічних, релігійних і естетичних дискурсів, у якому художні форми функціонують як медіатори суспільного досвіду.

Імпульсом до початку цих процесів стає Французька революція 1789 року, ідеї якої щодо радикального перетворення суспільного устрою знаходять відгук в інтелектуальному й художньому середовищі Італії, виступаючи каталізатором формування національної самосвідомості. Цей етап, позначуваний

як раннє Рісорджименто, характеризується активним поширенням підпільних патріотичних організацій, що об'єднують різні соціальні групи на основі спільних ідеологічних установок, орієнтованих на цінності громадянської свободи та політичної трансформації існуючих феодально-абсолютистських структур [1]. У цьому випадку йдеться про формування нової моделі колективної ідентичності, заснованої на ідеї національної єдності та необхідності інституційних реформ.

У цьому контексті особливого значення набуває активізація інтелектуальної й художньої рефлексії, спрямованої на осмислення причин політичної роздробленості Італії та пошук шляхів її подолання. Філософські трактати, літературні твори й театральні постановки функціонують як форми колективного самопізнання, у яких формується концепція національної держави. Друковані видання, література й театр беруть на себе функцію формування громадянської свідомості, виступаючи інструментами культурної педагогіки.

Подібна установка дозволяє інтерпретувати Рісорджименто як феномен, у якому художня творчість виконує не відображальну, а конституюючу функцію, беручи участь у формуванні національної ідентичності. У цьому просторі мистецтво, включно з музичним театром, постає як форма символічної дії, здатної моделювати колективний досвід і визначати вектори його подальшого розвитку.

У зв'язку з цим закономірним стає домінування трагедії та історичного роману як жанрів, що найбільш адекватно відповідають завданню репрезентації колективної кризи й пошуку виходу з неї. Творчість Дж. Нікколіні, зокрема його драматичні твори, а також історичні романи Ф. Гверрацці функціонують не лише як художні тексти, а як форми ідеологічної артикуляції, спрямовані на формування національної свідомості. Історичний сюжет у них виконує роль медіатора між минулим і сучасністю, дозволяючи через реконструкцію подій попередніх епох моделювати актуальні політичні й моральні орієнтири. Така стратегія свідчить про трансформацію художнього мислення, у якому естетичне й ідеологічне начала виявляються взаємопроникними.

Подібна інтеграція релігійного й політичного вимірів є характерною рисою епохи Рісорджименто, у межах якої питання взаємовідносин церкви й держави набувають особливої актуальності. Усередині католицької спільноти формується поляризація між реакційним і ліберальним напрямками, причому останні прагнуть до синтезу релігійної традиції з ідеями національного відродження. У цьому контексті значну роль відіграють мислителі, безпосередньо пов'язані з церковним середовищем, зокрема А. Розміні, чії філософські ідеї сприяють формуванню нової моделі співвідношення релігії й політики. Важливо зазначити, що релігійна інтерпретація історичного процесу стає спільною платформою для різних напрямів Рісорджименто, включаючи неогвельфістів і мадзіністів. Перші орієнтуються на ідею об'єднання Італії під духовним керівництвом папства, тоді як другі, представлені рухом «Молода Італія» Дж. Мадзіні, формують концепцію національної єдності, засновану на синтезі релігійного й громадянського обов'язку. У їхній ідеологічній системі участь у визвольному русі інтерпретується як моральний обов'язок, що випливає з вищих духовних принципів [2].

Особливого значення для розуміння естетики епохи набуває праця Мадзіні «Філософія музики», у якій він здійснює критичний аналіз сучасного йому музичного мистецтва. Його позиція спрямована проти домінування спонтанного емоційного вираження, позбавленого концептуальної єдності, що, на його думку, призводить до фрагментації художнього простору. Мадзіні прагне до формування нового типу музичного мислення, у якому естетичне вираження підпорядковане ширшим духовним і суспільним завданням. У цьому контексті критика ідеї «мистецтва заради мистецтва» постає як спроба повернути мистецтву його соціальну й моральну функцію, інтегрувавши його в систему національного та духовного відродження [3].

Так художня культура епохи Рісорджименто постає як складне поле взаємодії історичного, релігійного й політичного дискурсів, у межах якого формуються нові моделі осмислення національної ідентичності, а мистецтво виконує функцію не лише відображення, а й конструювання соціальної реальності.

В естетико-теоретичній системі Дж. Мадзіні принципового значення набуває опозиція італійської та німецької музичних традицій, інтерпретованих ним не стільки в національно-стильовому, скільки в духовно-онтологічному вимірі. Німецька музика, за його уявленням, орієнтована на трансцендентне начало й укорінена в релігійному досвіді, тоді як італійська, зосереджена на чуттєво-емоційній експресії, втрачає зв'язок із вищим духовним принципом. Подібне протиставлення слугує підставою для його заклику до радикальної переорієнтації італійського музичного мистецтва, якому, за його переконанням, необхідно повернути втрачений релігійно-філософський вектор, здатний надати йому концептуальної цілісності та смислової глибини [3].

У трактуванні Мадзіні сучасний йому стан італійської музики виявляється симптомом загальнішої кризи: художня форма, позбавлена духовної спрямованості, перетворюється на вираження розрізнених імпульсів, не об'єднаних єдиним смисловим центром. Його критична позиція зводиться до твердження, що без звернення до духовного виміру музика не здатна до справжнього відродження, оскільки саме він забезпечує внутрішню інтеграцію її виразових засобів [3]. У цьому контексті постать Дж. Россіні інтерпретується ним як кульмінація й водночас завершення певної стадії розвитку італійської музичної традиції, у якій переважає індивідуалістичне й чуттєве начало. Мадзіні вбачає в його творчості модель художнього світу, у якому людський вимір виявляється позбавленим зв'язку з трансцендентним, а духовні сили – внутрішньої єдності та спрямованості.

Подібна оцінка, попри свою концептуальну строгість, не може бути прийнята без застережень. Вона виявляє важливу проблему – необхідність духовно-філософського виміру в музичному мистецтві, – однак водночас демонструє певну редукацію складного художнього явища до ідеологічної схеми. Парадоксальність позиції Мадзіні проявляється особливо виразно, якщо враховувати, що на момент написання його праці вже існували твори Россіні, у яких релігійна проблематика посідає центральне місце. Зокрема, його опери на біблійний сюжет, включаючи різні редакції «Мойсея», свідчать про спробу синтезу музично-драматургічної форми з релігійно-історичним змістом.

Саме в цих творах формується нова жанрова модель – романтична опера на біблійний сюжет, яка отримує подальший розвиток у творчості Дж. Верді, передусім в опері «Навуходоносор». Ці твори, попри їхню релігійну основу, були сприйняті італійською аудиторією в контексті національно-визвольного руху, що виявилось, зокрема, в особливій ролі хорових сцен, асоційованих із колективним досвідом пригнобленого народу. Свідчення сучасників, включаючи емоційну реакцію О. Бальзака на фінальну молитву з «Мойсея», вказують на те, що музичне переживання цих творів співвідносилось з очікуванням визволення й надією на подолання політичної залежності [6].

У цьому ж ключі сприймається й опера Дж. Верді «Набукко», після прем'єри якої композитор символічно пов'язується з ідеями національного визволення. Музикознавча традиція, фіксуючи цей аспект реценції, акцентує передусім героїко-патріотичний зміст цих творів, інтерпретуючи їх як алегоричне вираження боротьби за незалежність. Однак подібна інтерпретація, попри свою обґрунтованість у контексті історичного сприйняття, виявляється неповною, оскільки редукує багатозначну семантику цих опер до одного з її рівнів.

Історико-культурний аналіз, здійснений у попередніх розділах, дозволяє стверджувати, що релігійний вимір є невід'ємною характеристикою духовної атмосфери XIX століття, пронизуючи як наукове знання, так і художню творчість. У цьому контексті біблійні сюжети в операх Россіні й Верді не можуть розглядатися виключно як алегорії сучасності, оскільки вони укорінені в глибшій системі смислів, пов'язаній із християнською доктриною та її історико-онтологічним розумінням.

Звідси випливає необхідність диференційованого підходу до інтерпретації цих творів, що передбачає виокремлення принаймні двох взаємопов'язаних аспектів. Перший пов'язаний з історичною реценцією опер в умовах Рісорджименто, де їхній зміст актуалізується в контексті національно-патріотичної боротьби. Другий передбачає аналіз внутрішньої структури творів, у якій біблійний сюжет функціонує як самостійна семантична система, що визначає логіку драматургічного розвитку й характер образної системи.

Відсутність у музикознавстві розробленої теоретичної моделі, яка дозволила б описати втілення біблійного історизму в музичному мистецтві, призводить до того, що цей аспект залишається недостатньо осмисленим. Тимчасом саме він дозволяє зрозуміти специфіку художнього мислення композиторів, які звертаються до старозавітного матеріалу не лише як до джерела сюжетів, а як до системи символічних структур, що відображають уявлення про світ як про простір Божественного Промислу.

Біблійний сюжет у цих творах функціонує як система архетипних моделей, що допускають множинні інтерпретації, зокрема через механізм історичних алюзій. В умовах політичної несвободи подібні алюзії стають способом артикуляції актуальних смислів, дозволяючи співвіднести події священної історії із сучасною реальністю. При цьому сама структура біблійного наративу, заснована на ідеї пророцтва й здійснення Божественного задуму, надає цим творам додаткового виміру, що виходить за межі конкретної історичної ситуації.

Важливо враховувати, що сприйняття цих опер як своєрідних пророчих висловлювань про майбутнє визволення Італії зумовлене не лише їхнім змістом, а й культурним контекстом, у якому біблійні тексти сприймалися як живе джерело смислів. В умовах Італії, де релігійна традиція була частиною повсякденного досвіду, звернення до старозавітних сюжетів мало не лише художнє, а й екзистенційне значення.

Суттєвим є також той факт, що самі композитори не ставили перед собою завдання створення творів, які виконували б функцію політичної агітації. Їхні опери не містять прямих закликів до визволення, а їхня подальша інтерпретація в цьому ключі є результатом історично зумовленого сприйняття. Поза межами Італії й поза контекстом *Рісорджименто* ці твори втрачають свою політичну конотацію, що підтверджує їхню багатозарову семантичну природу.

У цьому зв'язку продуктивним виявляється звернення до принципів рецептивної естетики, згідно з якими смисл художнього твору не є фіксованим і незмінним, а формується в процесі взаємодії тексту й сприймаючої свідомості. З пли-

ном часу відбувається переосмислення смислових доміант, що дозволяє виявляти нові інтерпретаційні горизонти й співвідносити твір із різними історичними та культурними контекстами. Отже, інтерпретаційне поле художнього твору не має фіксованої семантичної структури, а розгортається як динамічна система смислів, підвладна історичним трансформаціям. Кожен культурно-історичний етап формує власну оптику сприйняття, у межах якої актуалізуються ті чи інші смислові доміанти, тоді як інші тимчасово редукуються або зміщуються на периферію інтерпретації [4]. У цьому відношенні біблійні опери Дж. Россіні й Дж. Верді становлять показовий приклад багаторівневого художнього тексту, семантика якого визначається не лише авторським задумом, а й історичною ситуацією рецепції.

У сучасній культурній свідомості ці твори, як правило, не сприймаються передусім як носії героїко-патріотичного змісту, хоча цей шар залишається невід'ємною частиною їхньої смислової структури. Він, однак, утрачає статус доміантного й починає функціонувати як допоміжний компонент, підпорядкований глибшій семантичній перспективі, пов'язаній із розкриттям релігійно-онтологічного виміру – того, що в межах цього дослідження позначається як «Божественний Замисел». Подібне зміщення акцентів свідчить про перехід від історико-політичної інтерпретації до універсальнішого рівня розуміння, у якому біблійний сюжет осмислюється як модель взаємодії людської історії й трансцендентного начала.

Водночас в Італії першої половини XIX століття ці опери функціонували в іншому семіотичному режимі. Їхня біблійна основа зазнавала інтенсивної переінтерпретації в контексті актуальної соціально-політичної ситуації, що призводило до формування специфічної форми художньої рецепції, у якій сакральний наратив ставав носієм національно-патріотичних смислів. Відбувалося своєрідне накладання двох семантичних рівнів: біблійного, пов'язаного з ідеєю Божественного Промислу, й історичного, що відображав досвід боротьби за національне визволення. У результаті сцена перетворювалася на простір символічної репрезентації сучасної дійсності, де героїко-патріотичні мотиви актуалізувалися крізь призму священної історії.

Подібна трансформація сприйняття пояснюється не стільки зміною самого художнього тексту, скільки зміною горизонту очікувань аудиторії, у якому домінують певні ідеологічні та культурні установки. Саме тому у ХХ столітті інтерпретація цих опер знову зазнає суттєвих змін, виявляючись зумовленою впливом концепцій соціалістичного реалізму й атеїстичного світогляду. У цьому контексті релігійна складова або нівелюється, або переосмислюється, тоді як на перший план висувається соціально-історична проблематика, пов'язана з боротьбою пригноблених і утвердженням колективних цінностей.

Біблійні опери Россіні й Верді можуть бути інтерпретовані як багатопланові художні структури, у яких перетинаються релігійний, історичний і політичний рівні смислу, а їхнє сприйняття визначається не лише авторським задумом, а й історичною ситуацією, у якій здійснюється акт художньої комунікації. Тим самим вони демонструють здатність до семантичної адаптації в різних культурно-історичних умовах, що дозволяє розглядати їх як відкриті художні структури, у яких співіснують і взаємодіють різні рівні смислу. Їхня інтерпретація виявляється не завершеним актом, а процесом, у якому кожна епоха відкриває власні значення, співвідносячи твір з актуальними для неї формами історичного, культурного й духовного досвіду.

Висновки. Біблійні опери Дж. Россіні та Дж. Верді становлять складні художні структури, у яких взаємодіють і взаємно зумовлюють одна одну релігійний, історичний і рецептивний рівні смислотворення. Їхня семантична організація не може бути зведена до одного інтерпретаційного виміру, оскільки вона від початку орієнтована на багатозначність і допускає різні способи прочитання залежно від культурно-історичного контексту. Історична рецепція цих творів в епоху Рісорджименто демонструє механізм переінтерпретації біблійного сюжету, унаслідок якого сакральний зміст виявляється включеним у систему національно-патріотичних смислів. В умовах політичної несвободи й боротьби за національну єдність біблійні образи та події починають функціонувати як символічні моделі сучасності, що відображають колективний досвід пригнобленого народу та

його прагнення до визволення. При цьому релігійний наратив не зникає, а трансформується, стаючи носієм актуальних соціально-політичних значень.

Однак подібна інтерпретація, будучи зумовленою конкретною історичною ситуацією, не вичерпує змісту творів. Поза контекстом Рісорджименто ці опери втрачають свою безпосередню політичну актуальність, що свідчить про наявність глибшого смислового шару, пов'язаного з біблійним історизмом. У цьому вимірі події оперної драматургії осмислюються як вияви Божественного Промислу, у межах якого історія постає не як сукупність випадкових фактів, а як процес, керований вищим законом. Отже, біблійний сюжет в операх Россіні й Верді функціонує як універсальна модель, що дозволяє співвіднести індивідуальні та колективні долі з трансцендентним порядком буття. Драма особистості, конфлікт народу й влади, тема страждання й визволення – усі ці елементи набувають додаткового виміру, виходячи за межі історичної конкретики й набуваючи онтологічного статусу.

Застосування принципів рецептивної естетики дозволяє пояснити мінливість інтерпретацій цих творів. Смысл опери формується не лише на рівні авторського задуму, а й у процесі її сприйняття, яке залежить від культурних, ідеологічних і світоглядних установок епохи. У цьому контексті кожна історична фаза актуалізує ті аспекти твору, що виявляються найбільш значущими для її власного досвіду, що призводить до зміщення смислових акцентів. Сучасне розуміння біблійних опер передбачає повернення до їхньої релігійно-філософської основи, яка дозволяє розглядати їх не лише як історичні свідчення епохи Рісорджименто, а і як універсальні художні моделі, що відображають фундаментальні питання людського існування. У цьому аспекті вони постають як форми художнього пізнання, у яких здійснюється осмислення взаємовідношення людини, історії та трансцендентного начала.

Отже, дослідження підтверджує, що біблійна опера є не просто жанровим різновидом музичного театру, а особливим типом художнього мислення, у якому поєднуються естетичний, історичний і духовний виміри. Її аналіз відкриває перспективи для

подальшого вивчення механізмів смислотворення в музичному мистецтві та поглиблення розуміння ролі релігійного компонента у формуванні художньої картини світу.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Banti A. M. *The Nation of the Risorgimento: Kinship, Sanctity, and Honour*. Cambridge : Cambridge University Press, 2000. 368 p.
2. Kurner A. *Politics of Culture in Liberal Italy*. London : Routledge, 2009. 288 p.
3. Mazzini G., Venturi E. A. *Giuseppe Mazzini's Philosophy of Music (1836): Envisioning a Social Opera*. Lewiston, NY : Edwin Mellen Press, 2004. 133 p.
4. Osadcha S. *Semiological aspect of studying the structure and chronotopic features of the orthodox liturgical text. Music semiology: categories and methods: collective monograph*. Lviv–Toruń: Liha-Pres, 2020. P. 20–36.
5. Riall L. *The Italian Risorgimento: State, Society, and National Unification*. London: Routledge, 1994. 320 p.
6. Smart M. *Waiting for Verdi: Opera and Political Opinion in Nineteenth-Century Italy*. Berkeley: University of California Press, 2018. 256 p.

REFERENCES

1. Banti, A. M. (2000) *The Nation of the Risorgimento: Kinship, Sanctity, and Honour*. Cambridge: Cambridge University Press. 368 p. [in English].
2. Kurner, A. (2009) *Politics of Culture in Liberal Italy*. London: Routledge. 288 p. [in English].
3. Mazzini, G., Venturi, E. A. (2004) *Giuseppe Mazzini's Philosophy of Music (1836): Envisioning a Social Opera*. Lewiston, NY: Edwin Mellen Press. 133 p. [in English].
4. Osadcha, S. (2020) *Semiological aspect of studying the structure and chronotopic features of the orthodox liturgical text. Music semiology: categories and methods: collective monograph*. Lviv–Toruń: Liha-Pres. P. 20–36. [in English].
5. Riall, L. (1994) *The Italian Risorgimento: State, Society, and National Unification*. London: Routledge. 320 p. [in English].
6. Smart, M. (2018) *Waiting for Verdi: Opera and Political Opinion in Nineteenth-Century Italy*. Berkeley: University of California Press. 256 p. [in English].

Дата першого надходження статті до видання: 15.09.2025

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 17.10.2025

Дата публікації (оприлюднення) статті: 14.11.2025

УДК 78.03+784

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2025-45-11>**Чен Шо**

ORCID: 0009-0006-6079-9696

аспірант кафедри історії музики та музичної етнології
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
cen977217@gmail.com

СМИСЛОВА ПОЛІФОНІЯ ТА ЖАНРОВА ПЕРЕАКЦЕНТУАЦІЯ В МУЗИЧНІЙ ТВОРЧОСТІ К. ПЕНДЕРЕЦЬКОГО

*Метою дослідження є виявлення специфіки неостильового змісту музики К. Пендерецького через аналіз принципів смислової поліфонії, жанрової переакцентуації та метаконтекстуальної програмності як ключових механізмів формування музичної семантики. **Методологічну основу** дослідження становить міждисциплінарний підхід, що включає семіотичний аналіз музичного тексту як знакової системи, герменевтичний метод інтерпретації смислових структур, концепцію діалогічності, музично-історичний та музикознавчий аналіз, орієнтований на виявлення метаісторичних, антропологічних та музично-семантичних засад музичної творчості. **Наукова новизна дослідження** полягає в цілісній інтерпретації творчості К. Пендерецького через категорію метаконтекстуальної програмності, що дозволяє розкрити глибинні механізми формування музичної семантики. У роботі системно обґрунтовано смислову поліфонію як визначальний принцип стилю композитора, виявлено взаємозв'язок сонористики та символічної семантики, а також розглянуто жанрову переакцентуацію як форму культурного полілогу. Стиль осмислюється як антиномічна єдність історичної пам'яті та авторського новаторства.*

***Висновки.** Музичний стиль другої половини ХХ століття, і зокрема творчість Кишишофа Пендерецького, не може бути адекватно описаний у межах традиційних категорій стильової єдності або лінійної еволюції художньої мови. Навпаки, він виявляє себе як простір множинних перетинів, у якому різні історичні, культурні та семантичні шари вступають у складну взаємодію, формуючи структуру, принципово поліфонічну за своєю природою.*

Смислова поліфонія в цьому контексті постає не як частковий композиційний прийом, а як фундаментальний принцип організації музичного мислення. Вона проявляється у здатності музичного тексту утримувати й одночасно актуалізувати різні смислові перспективи, не

зводючи їх до єдиної інтерпретаційної моделі. Саме ця якість дозволяє визначити стиль Пендерецького як полілог — особливу форму художнього висловлювання, у якій взаємодіють не лише різні стилі та жанри, але й різні способи осмислення реальності.

Ключові слова: музичний стиль, смислова поліфонія, К. Пендерецький; сонористика, проблема діалогу, програмність, неостиль, жанр, музична семантика, полілог, антиномія.

Cheng Shuo, Applicant at the Department of Music History and Musical Ethnography of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Semantic polyphony and the reaccentuation of genre in Krzysztof Penderecki's musical works

Purpose of the study is to identify the specificity of the neo-stylistic content in K. Penderecki's music through the analysis of the principles of semantic polyphony, genre reaccentuation, and metacontextual programmability as key mechanisms for the formation of musical semantics. **The methodological foundation** of the study is an interdisciplinary approach that includes semiotic analysis of the musical text as a sign system, hermeneutic interpretation of semantic structures, the concept of dialogicity, as well as music-historical and musicological analysis oriented toward revealing meta-historical, anthropological, and music-semantic bases of musical creativity.

Scientific novelty. The research offers a holistic interpretation of K. Penderecki's works through the category of metacontextual programmability, which allows uncovering the deep mechanisms of musical-semantic formation. The study systematically substantiates semantic polyphony as a defining principle of the composer's style, identifies the interrelation between sonorism and symbolic semantics, and considers genre reaccentuation as a form of cultural polylogue. Style is understood as the antinomic unity of historical memory and authorial innovation. **Conclusions.** The musical style of the second half of the 20th century, and particularly the work of Krzysztof Penderecki, cannot be adequately described within the traditional categories of stylistic unity or linear evolution of artistic language. On the contrary, it manifests as a space of multiple intersections, where various historical, cultural, and semantic layers interact in a complex manner, forming a structure that is fundamentally polyphonic in nature. In this context, semantic polyphony emerges not merely as a compositional technique, but as a fundamental principle of musical thought organization. It is expressed in the ability of the musical text to maintain and simultaneously actualize different semantic perspectives without reducing them to a single interpretive model. This quality allows defining Penderecki's style as a polylogue — a special form of artistic expression in which not only different styles and genres interact, but also different ways of conceptualizing reality.

Key words: musical style, semantic polyphony, K. Penderecki, sonorism, problem of dialogue, programmability, neo-style, genre, musical semantics, polylogue, antinomy.

Актуальність дослідження зумовлена необхідністю комплексного переосмислення музичної культури другої половини ХХ століття як складного багатовимірного феномена, що виходить за межі традиційних аналітичних моделей. У сучасному музикознавстві дедалі більшої ваги набуває підхід, орієнтований не лише на структурно-формальні характеристики твору, а й на виявлення глибинних смислових процесів, що визначають його функціонування в культурному просторі. У цьому контексті особливої актуальності набуває вивчення неостильових тенденцій, які формуються на перетині історичної пам'яті, індивідуального авторського мислення та глобальних культурних трансформацій.

Друга половина ХХ століття характеризується інтенсивними процесами стильової диференціації та водночас інтеграції різнорідних художніх практик. Посилення міжкультурних зв'язків, розвиток масової культури, а також вплив науково-технічного прогресу зумовлюють виникнення нових типів музичного мислення, що тяжіють до полілогічності, багатошаровості та семантичної відкритості. У таких умовах музичний твір постає не як замкнена структура, а як динамічне поле взаємодії різних смислових рівнів, у якому співіснують і взаємодіють елементи різних епох, традицій і стилів.

Особливого значення набуває аналіз творчості К. Пендерецького, яка репрезентує один із найбільш показових варіантів неостильового мислення в європейській музиці. Його художня еволюція – від радикальних авангардних експериментів до синтетичних форм пізнього періоду – відображає загальні закономірності розвитку музичної культури другої половини ХХ століття. Водночас вона демонструє унікальну модель поєднання новаторських технік із глибинними пластами історичної та культурної традиції.

Актуальність дослідження також пов'язана з необхідністю осмислення таких категорій, як смислова поліфонія, антиномічність і метаконтекстуальна програмність, що дозволяють по-новому інтерпретувати музичний текст як складну семіотичну систему. Крім того, звернення до творчості Пендерецького є важливим у контексті сучасних гуманітарних досліджень, спрямо-

ваних на виявлення універсальних механізмів художнього мислення в умовах глобалізації. Його музика, що поєднує локальні культурні коди з універсальними символічними структурами, постає як своєрідна модель сучасної культурної комунікації. Таким чином, дослідження не лише поглиблює розуміння індивідуального стилю композитора, а й сприяє розкриттю загальних тенденцій розвитку музичного мистецтва новітнього часу.

Метою дослідження є виявлення специфіки неостильового змісту музики К. Пендерецького через аналіз принципів смислової поліфонії, жанрової переакцентуації та метаконтекстуальної програмності як ключових механізмів формування музичної семантики. **Методологічну основу** дослідження становить міждисциплінарний підхід, що включає семіотичний аналіз музичного тексту як знакової системи, герменевтичний метод інтерпретації смислових структур, концепцію діалогічності, музично-історичний та музикознавчий аналіз, орієнтований на виявлення метаісторичних, антропологічних та музично-семантичних засад музичної творчості. **Наукова новизна дослідження** полягає в цілісній інтерпретації творчості К. Пендерецького через категорію метаконтекстуальної програмності, що дозволяє розкрити глибинні механізми формування музичної семантики. У роботі системно обґрунтовано смислову поліфонію як визначальний принцип стилю композитора, виявлено взаємозв'язок сонористики та символічної семантики, а також розглянуто жанрову переакцентуацію як форму культурного полілогу. Стиль осмислюється як антиномічна єдність історичної пам'яті та авторського новаторства.

Виклад основного матеріалу. Сприйняття творчої постаті Кшиштофа Пендерецького в історико-культурній перспективі неминує виходить за межі індивідуальної композиторської біографії й трансформується в осмислення масштабнішого феномена – виходу польської музичної культури на рівень глобального художнього дискурсу. Показово, що сам композитор, оцінюючи власний шлях, акцентував не стільки особисті досягнення, скільки саме цей цивілізаційний зсув, у якому його діяльність постала як каталізатор. Така установка дозволяє інтерпре-

тувати його творчість як своєрідний медіатор між локальною традицією та універсальною мовою сучасності.

Формування цього медіативного статусу пов'язане з інтенсивним і значною мірою прискореним опануванням композитором новітніх технік європейського авангарду. Уже в творах 1960-х років виявляється своєрідна «карта» актуальних композиційних стратегій – від додекафонної організації матеріалу до сонористичних практик, причому рух між ними не має лінійного характеру, а передбачає постійне переосмислення й реверсивність художнього мислення. У цьому сенсі ранній Пендеревський формує особливий тип музичної мови, який можна визначити як універсалізований, умовно «наднаціональний» – своєрідний аналог культурного «есперанто», що забезпечує комунікативну доступність творів незалежно від географічних і культурних меж [4].

Справжній перелом у художній свідомості, пов'язаний зі сприйняттям сучасної музики, відбувається зі створенням «Страстей за Лукою» (1966). Саме в цьому творі здійснюється перехід від авангардного експерименту до синтезу, в якому новітні композиційні техніки інтегруються в архетипову модель сакрального нарративу. Звернення до євангельського сюжету, що має тисячолітню семантичну сталість, дозволяє композиторові вийти за межі естетичної автономії мистецтва й включити музичне висловлювання в поле універсальних цінностей – істини, жертви, любові, свободи. Ці категорії, загострено переживані в повоєнну епоху та в умовах загрози глобальної катастрофи, набувають у контексті 1960-х років особливої екзистенційної напруженості.

Важливо підкреслити, що євангельський нарратив функціонує тут не як історично конкретний сюжет, а як універсальна міфологічна структура, що має позаісторичний статус. Його інтерпретація неминуче залежить від культурної позиції епохи та суб'єкта інтерпретації, що перетворює сам акт звернення до сакрального тексту на герменевтичний процес. У цьому сенсі «Страсті за Лукою» можуть бути осмислені як форма сучасного прочитання біблійного міфу, у якому поєднуються історична пам'ять, колективна травма та пошук нових смислових орієнтирів.

Невипадково звернення до пасіонного сюжету стає для Пендерецького сталою художньою інтенцією, що повертається на різних етапах його творчості. Уже в 1980-х роках ідея створення оперного твору на основі переосмисленого євангельського матеріалу свідчить про включеність композитора в ширший культурний процес, характерний для європейської музики ХХ століття, – актуалізацію так званих «вічних» або «ключових» сюжетів, серед яких центральне місце посідають постаті Христа, Фауста, Едіпа, Жанни д'Арк. Ці образи функціонують як архетипні моделі, через які культура осмислює власний стан.

Водночас характер інтерпретації євангельської тематики в музичному театрі другої половини ХХ століття демонструє значну варіативність: від монументальної, концептуально вибудованої структури пасіонів Пендерецького до навмисно редукованих, профанованих форм, як це проявляється, зокрема, у жанровій моделі рок-опери «Jesus Christ Superstar». Подібне розшарування художнього поля може бути інтерпретоване як відображення ширших культурних процесів, пов'язаних зі зміною системи цінностей, посиленням масової культури, а також трансформацією способів сприйняття, характерних для епохи постмодерну.

Особливої значущості набуває й жанрова природа пасіонів, у якій парадоксальним чином поєднуються елементи сакрального й театрального. Ця подвійність дозволяє інтерпретувати твір як форму «сакрального театру», у якому рух до трансцендентного здійснюється через усвідомлення профанного, що було відзначено в дослідженнях, які розглядають цей твір як особливий тип музично-драматичної дії [1].

У ширшому культурному контексті творчість Пендерецького виявляється включеною в простір, який можна окреслити як «апокаліптичне поле» сучасності. Тут функція апокаліпсису виходить за межі пророцтва й набуває характеру культурної діагностики: йдеться не лише про передбачення катастрофи, а й про спробу осмислення колективного досвіду в категоріях провини, жертви та долі. У цьому сенсі постать Христа інтерпретується як універсальний культурний архетип, що втілює напруження між героїзмом і стражданням, свободою та необхідністю жертви.

Протиставлення культури й цивілізації, актуалізоване в художньому мисленні композитора, набуває тут додаткового емоційно-семантичного навантаження. Прагнення до створення власного міфологічного простору, у якому ключову роль відіграє ритуал як форма колективного переживання, свідчить про спробу подолання розриву між твором і його сприйняттям. У цій моделі зникає дистанція між виконавцем і слухачем: ритуальна дія передбачає залучення всіх учасників у єдине поле досвіду.

Якщо розглядати творчість Пендерецького в ретроспективі, стає очевидною поступова кристалізація цієї проблематики. Її етапи фіксуються в низці ключових творів: від «Страстей» і «Дияволів із Лудена» з їх поєднанням демонічного начала, гротеску та трагічної загибелі героя, через «Втрачений рай» і ранні сонористичні експерименти («Anaklasis»), до «Чорної маски» як концентрованого вираження апокаліптичної ідеї [3]. У цьому ряду особливе місце посідає і «Король Убію» за п'єсою А. Жаррі – парадоксальне введення абсурдистського, комічного елемента в загальний трагічний контекст, що посилює багатовимірність художнього світу композитора.

Паралельним, хоча й дещо автономним напрямом постає «Польський реквієм» (1984), у якому тема оплакування набуває конкретно-історичного забарвлення. Тут музична мова стає формою колективної пам'яті, відображаючи соціальні процеси, що відбувалися в Польщі 1980-х років, зокрема прагнення до консолідації суспільства та формування руху «Солідарність». Водночас, попри національну укоріненість, твір зберігає універсальну комунікативну спрямованість, що свідчить про трансформацію ранньої концепції «музичного есперанто»: тепер вона реалізується через мінімізацію інтонаційних засобів і посилення ритуального впливу, який залучає слухача до простору колективного переживання.

У цьому контексті постать Пендерецького постає як носій особливого типу художнього мислення, зорієнтованого на створення цілісної міфологічної картини світу. Його творчість характеризується прагненням до монументальності, вагомості, до охоплення глобальних, «планетарних» масштабів. Мистецтво тут виступає не лише як форма вираження, а й як спосіб

пізнання та трансформації реальності. Така установка зближує композитора з міфологічним типом свідомості, у якому художній образ функціонує як елемент знакової системи, що описує цілісну модель світу.

Якщо розглядати звукову тканину ХХ століття як своєрідний «універсальний шум», що потенційно містить усю інформацію, то художні практики можна інтерпретувати як системи фільтрації та структурування цього потоку. Саме в цьому контексті слід сприймати наполегливе повернення Пендеревського до біблійно-євангельського кола тем – від “Пасіонів” до “Втраченого раю”, де той самий сакральний сюжет отримує нове літературне й музичне втілення. Доля, смерть, провина поступово перетворюються у композитора на символи загального, а не приватного людського досвіду. Музична мова, що обслуговує ці теми, також зазнає глибокого ускладнення: тут виявляються значущими і вагнерівська ідея «безкінечної мелодії» у “Втраченому раї”, і романтична контрастність тематичних зіставлень, і система лейттем та лейтритмів, і підвищена роль мікротематизму, і мотивна розробка, і хроматична гама як фоноколористична основа, і навіть специфічні інтервально-гармонічні комплекси, що виникають, зокрема, у “Чорній масці” та низці інших творів. Усе це свідчить про те, що для Пендеревського стиль не є зовнішньою оболонкою ідеї: навпаки, він стає способом поступового заглиблення в її онтологічну й екзистенційну проблематику.

У музичному мисленні середини й другої половини ХХ століття жанрове переосмислення розгортається, по суті, у двох основних напрямках, які не просто співіснують, а утворюють внутрішньо напружену систему взаємних переходів. З одного боку, виявляється прагнення до укрупнення жанрово-стильових засад, до їхньої семантичної універсалізації, коли різні жанрові позиції починають зближуватися не на рівні зовнішніх ознак, а на рівні ціннісно-смыслових функцій. У результаті жанр дедалі частіше усвідомлюється як гранично загальний знак музичного смислу, а сама музика – як єдине смыслове поле, у якому окремі жанрові утворення виявляються лише модифікаціями певного всеосяжного духовного принципу.

Отже, жанрова переакцентуація виступає водночас і як спосіб глибоко особистісного прочитання музичного змісту, що дозволяє виявити унікальність композиторського стильового вибору, і як засіб розвитку позаіндивідуальних аспектів музичної семантики, коли музика постає як сакралізована космологічна система, як у Мессіана, або як амбівалентна серйозно-сміхова модель, як у Стравінського. В останньому випадку особливо виразно виявляється відоме рівноваження та взаємна проникність ритуального й карнавального начал, що дозволяє побачити в них не лише контрастні, а й глибинно пов'язані сторони ігрової природи художньої, а ширше – духовної людської культури.

Для композиторів ХХ століття музична семантика, тобто здатність музики нести певні, впізнавані й культурно значущі смисли, розгортається одразу в кількох вимірах: як об'єктивна історична даність самої музичної культури; як персоналізований образ; як відтворення вже існуючого смислового досвіду і як винайдення нового. Саме звідси виникає подвійний інтерес – з одного боку, до унікальності жанрових канонів і до композиційного новаторства, з іншого – до універсальних властивостей жанрової форми, до її надособистісної ціннісної зумовленості, до її залежності від духовного статусу не окремого автора, а умовного «сукупного людства». Однак за всіх відмінностей цих установок жанрова позиція композитора – те, що можна окреслити як «жанрову атмосферу» і «жанроутворювальні сили», – виявляється пов'язаною передусім із двома чинниками.

Перший із них – програмність, що розуміється у максимально широкому сенсі: як наслідок традиційних жанрових установок, як результат авторського перейменування жанру, як ефект синтетичної або, навпаки, «чистої» жанрової природи, нарешті, як похідна від сюжетно-концептуальних передумов музичного задуму. Другий – це зростаюча стильова складність, поліфонізація стильових моделей, що перетворює індивідуальний стильовий вибір на багатовекторний полілог, зорієнтований на широкий спектр культурних смислів.

Однією з найважливіших рис стильової свідомості ХХ століття стає її прогностична спрямованість. Багато композитор-

ських концепцій виразно тяжіють до своєрідного музичного футуризму, перегукуючись у цьому відношенні з науково-фантастичною уявою літератури. Такий «футуризм» зовсім не обов'язково пов'язаний з утопією; навпаки, він часто має трагічне забарвлення, живить інтерес до апокаліптичних і есхатологічних тем, що особливо властиво культурам, які переживають кризу й намагаються осмислити причини власної історичної травми. У відповідь на цю тенденцію формується й інша – меморіальна, пов'язана з напрямом *in memoriam*, із відродженням канонічних структур ритуально-культових жанрів. Ця музика звернена не лише до пам'яті про померлих, а й до музики як такої – як до форми Історії та Пам'яті. У такий спосіб виникає особлива алюзивно-ідилічна сфера музичних значень, де вічна гармонія й краса дані вже не в безпосередньому переживанні, а лише в спогаді, уяві, культурній ретроспекції.

Саме в такому контексті формуються різні музично-жанрові моделі Часу, які, своєю чергою, істотно впливають і на просторові координати композиції, і на саме розуміння музичного Простору. Перехідне за своєю природою поняття хронотопу набуває в останні десятиліття століття особливої значущості, оскільки дозволяє мислити музичний образ як єдність часової й просторової семантики. У масштабі всієї культури, при зверненні до її граничних засад, саме хронотопічні властивості музичних образів значною мірою визначають семантичні функції сонористики – одного з найбільш характерних відкриттів завершальної епохи – і, зокрема, творчості Кшиштофа Пендерєцького як одного з її найрепрезентативніших композиторів [2].

Стиль Пендерєцького в цьому сенсі може бути розглянутий як широке й послідовне відображення майже всіх, подекуди взаємовиключних, тенденцій стильового самовизначення музики ХХ століття. Він підтверджує, що перехідність є не випадковим станом сучасної музичної культури, а однією з її фундаментальних парадигм. Серед симптомів цієї перехідності у творчості польського митця особливо помітні зближення трагічної та міфологізуючої моделей мислення; поєднання канонічних ритуально-сакральних форм із вільно реконструйованими, про-

фанно-карнавалізованими структурами; співвіднесення сфери «чистої», інструментально-симфонічної жанровості, заснованої на самозаконності музичного смислу, з програмними жанрами у вузькому сенсі – соціально адресованими, прикладними, такими, що відкрито декларують зміст звучання.

Завдяки такому універсальному стильовому охопленню сучасного композиторського досвіду Пендерецький виявляється здатним особливо багатовимірно відтворювати антиномічні засади духовної культури ХХ століття. Саме цим зумовлений той авторський полілог, який у його музиці постає водночас і як своєрідне переломлення принципів полістилістики, і як смислова поліфонія у двох взаємопов'язаних значеннях. Стильовий полілог у музиці Пендерецького стає, таким чином, частиною більш загального механізму жанрової трансформації. Поліфонічність стилю тут взаємно зумовлена діалогічністю жанру. Такий підхід дозволяє по-новому пояснити й характерні риси неоромантизму, і ширші неостильові тенденції сучасної музики. Навіть такі явища, які на перший погляд здаються безпрецедентно новаторськими, як сонористика та мінімалізм, у світлі полілогу виявляють свою включеність у загальне русло неостильових пошуків [5]. Сонористика тоді може бути зрозуміла як повернення до звукоколеристичних комплексів строгої культової поліфонії, а можливо, й до ще давніших, архаїко-гетерофонних звукообразів, тобто як своєрідна неоренесансна тенденція. Мінімалізм, своєю чергою, постає як розвиток барокового принципу остинатності, як необарокова форма організації музичного часу, а в ще глибшому плані – як відродження остинатності як одного з найдавніших логічних архетипів музичного мислення.

Осмислення неостильового змісту музики Пендерецького з опорою на бахтінську концепцію смислової поліфонії передбачає виокремлення кількох вихідних положень, без яких неможливо зрозуміти ні природу його стильових звернень до минулого, ні механізм народження в його музиці нових семантичних конфігурацій. Насамперед, звернення до «чужого» слова, а в музичному вимірі – до чужого стилю, жанрової моделі, інтонаційної пам'яті епохи, постає не як зов-

нішній жест стилізації і не як наслідок формальної ерудиції композитора, а як симптом глибшої художньої ситуації: безпосереднє, остаточне й безумовне самовираження вже виявляється недостатнім. Там, де «остання смислова інстанція» авторської свідомості не може виразити себе прямо, виникає потреба в історичному посередництві – у зверненні до вже існуючого культурного словника, до накопиченого людством відчуття художньої форми, до тих смислових можливостей, які були пережиті іншими епохами. Проте таке звернення ніколи не означає розчинення в минулому: воно можливе лише за наявності дистанції, за збереження незлитості між «своїм» і «чужим», між новим актом художньої свідомості та тим історичним матеріалом, через який він себе артикулює.

У цьому відношенні принципово важливим стає розрізнення між стилізацією та наслідуванням. Наслідування передбачає серйозне, майже наївне засвоєння зразка, прагнення злитися з ним, відтворити його як власну норму. Стилізація ж, навпаки, вибудовується на розриві, на усвідомленій вторинності, на новій установці щодо і історичного матеріалу, і самої дійсності. Її вихідним пунктом стає сучасність, саме вона організовує погляд на минуле і робить можливим його нове розуміння. Відтак стилізація є не відтворенням старого, а створенням нового ставлення до старого – і через нього до теперішнього.

Із цим пов'язані й нові функції програмності в його творчості. Пендерецький не лише використовує програмні передумови, а істотно змінює саме розуміння програмного принципу, пропонуючи нові авторські моделі програмності. У широкому сенсі програмність можна вважати універсальною властивістю музики, однак її конкретне місце в системі художніх значень є історично змінним. Воно залежить і від місця музики в загальному контексті культури, і від ступеня самостійності жанрово-стильового начала, і від типу антропософських уявлень, що домінують у тій чи іншій епосі. Тому програмність має щонайменше два взаємопов'язані аспекти – історичний і функціональний. Історичний визначає умови її виникнення і способи культурної дії, функціональний – форми її конкретного смислового прояву.

Отже, у своїй сучасній формі програмність постає як особливий тип семантичної інтерпретації, внутрішньо антиномічний за своєю природою. З боку музичної мови вона пов'язана з тенденцією до самообмеження, до граничної концентрації виражальних засобів, що може проявлятися у жорсткості стильового вибору, у прагненні до лаконізму, аж до мінімалістських концепцій композиції. З боку словесного – або ширше, позамузичного – позначення вона, навпаки, тяжіє до максимального розширення, до створення таких формулювань, які принципово не фіксують смисл, а допускають його нескінченне уточнення і переосмислення.

У цьому подвійному русі – від стискання до розширення, від обмеження до нескінченності – і розкривається специфічна логіка метаконтекстуальної програмності. Вона виражає ставлення автора до музичної логіки як до універсально-подієвої, тобто такої, що не зводиться ані до системи технічних прийомів, ані до набору сталих значень, але постає як форма переживання й осмислення світу в його цілісності, суперечливості та безмежній відкритості.

Висновки. Музичний стиль другої половини ХХ століття, і зокрема творчість Кшиштофа Пендерецького, не може бути адекватно описаний у межах традиційних категорій стильової єдності або лінійної еволюції художньої мови. Навпаки, він виявляє себе як простір множинних перетинів, у якому різні історичні, культурні та семантичні шари вступають у складну взаємодію, формуючи структуру, принципово поліфонічну за своєю природою.

Смислова поліфонія в цьому контексті постає не як частковий композиційний прийом, а як фундаментальний принцип організації музичного мислення. Вона проявляється у здатності музичного тексту утримувати й одночасно актуалізувати різні смислові перспективи, не зводячи їх до єдиної інтерпретаційної моделі. Саме ця якість дозволяє визначити стиль Пендерецького як полілог – особливу форму художнього висловлювання, у якій взаємодіють не лише різні стилі та жанри, але й різні способи осмислення реальності.

Особливу роль у формуванні цієї поліфонічної структури відіграє звернення до «чужого» стилю, яке у творчості Пенде-

рецького набуває характеру усвідомленої стилізації. На відміну від наслідування, стилізація передбачає збереження дистанції між історичним матеріалом і сучасною художньою свідомістю, що робить можливим виникнення нової якості смислу. У такий спосіб історична пам'ять музики постає не як обмеження, а як ресурс смислотворення, що розширює межі художнього висловлювання та поглиблює його семантичну насиченість.

Визначальним механізмом цієї трансформації виступає мета-контекстуальна програмність, яка репрезентує особливий тип семантичної організації музичного тексту. На відміну від традиційної програмності, орієнтованої на конкретизацію змісту, мета-контекстуальна програмність вказує на принципову відкритість і багатозначність музичного смислу. Вона функціонує як система символічних кореляцій між музичними та позамузичними структурами, не фіксуючи значення, а, навпаки, ініціюючи його множинне прочитання. У цьому сенсі музика Пендерецького входить у простір метасмислових інтерпретацій, де кожен художній знак зберігає потенціал нескінченного смислового розгортання.

Важливим є й те, що ця семантична відкритість безпосередньо пов'язана з антропологічною проблематикою творчості композитора. Категорії життя і смерті, провини і спокути, хаосу і космосу набувають у його музиці не лише тематичного, але й структурного значення. Вони визначають організацію музичного часу і простору, характер звукової матерії, принципи формотворення, виступаючи як універсальні смислові архетипи, через які осмислюється досвід сучасного людства.

У цьому контексті стиль Пендерецького постає як антиномічна єдність, у якій поєднуються, але не знімаються протилежні тенденції – традиція і новаторство, сакральність і театральність, структура і свобода, індивідуальність і універсальність. Саме ця антиномічність визначає його внутрішню динаміку, виступаючи джерелом художньої напруги та смислової багатомірності.

У ширшому теоретичному плані результати дослідження підтверджують необхідність переосмислення музичного стилю як відкритої, динамічної та багатомірної категорії, що функціонує в просторі культурної пам'яті та історичного становлення.

Музика ХХ століття демонструє, що стиль не може бути зведений до сукупності формальних ознак або технічних прийомів: він є формою діалогу – між епохами, культурами, смислами, а в остаточному підсумку – між людиною і світом. Саме в цьому діалогічному вимірі стиль набуває своєї справжньої онтологічної глибини, постаючи як спосіб існування музичного смислу в його нескінченному становленні.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Krzysztof Penderecki. *Labirynt czasu. Pięć wykładow na koniec wieku*. Warszawa : Presspublica, 1997. 99 p.
2. Robinson R. *Krzysztof Penderecki: A Bio-Bibliography*. Westport : Greenwood Press, 1997. 280 p.
3. Schwinger W. *Krzysztof Penderecki: His Life and Work*. London : Schott, 1989. 352 p.
4. Thomas A. *Polish Music since Szymanowski*. Cambridge : Cambridge University Press, 2005. 320 p.
5. Zubrycka E. *Sonorism and Structuralism in Polish Contemporary Music*. *Contemporary Music Review*. 2001. Vol. 20(3). P. 45–62.

REFERENCES

1. Penderecki, K. (1997) *Labirynt czasu. Pięć wykładow na koniec wieku*. Warszawa : Presspublica. 99 p. [in Polish]
2. Robinson, R. (1997) *Krzysztof Penderecki: A Bio-Bibliography*. Westport : Greenwood Press. 280 p. [in English]
3. Schwinger, W. (1989) *Krzysztof Penderecki : His Life and Work*. London: Schott. 352 p. [in English]
4. Thomas, A. (2005) *Polish Music since Szymanowski*. Cambridge : Cambridge University Press. 320 p. [in English]
5. Zubrycka, E. (2001) *Sonorism and Structuralism in Polish Contemporary Music*. *Contemporary Music Review*, Vol. 20(3), pp. 45–62. [in English]

Дата першого надходження статті до видання: 14.09.2025

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 20.10.2025

Дата публікації (оприлюднення) статті: 14.11.2025

УДК 784.3

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2025-45-12>**Фан Яоліша**

ORCID: 0009-0007-9428-4022

аспірант кафедри історії музики та музичної етнографії
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
olga@noc.od.ua

**ВОКАЛЬНИЙ ЦИКЛ Й. БРАМСА
«15 РОМАНСІВ З «МАГЕЛОНІ» Л. ТІКА»
ОР. 33 В РІЧИЩІ ДУХОВНО-СМИСЛОВИХ НАСТАНОВ
НІМЕЦЬКОГО РОМАНТИЗМУ**

Мета роботи – виявлення поетико-інтонаційної унікальності циклу Й. Брамса «15 романсів з «Магелони» Л. Тіка» в контексті жанрово-стильової специфіки творчості композитора та його образно-сміслових вподобань. має комплексний характер і базується на поєднанні засад міждисциплінарного, історико-типологічного, герменевтичного та жанрово-стилістичного методів дослідження. **Наукова новизна** роботи визначена тим, що в ній вперше в українському музикознавстві узагальнено жанрово-інтонаційну специфіку вокального циклу Й. Брамса «15 романсів з «Магелони» Л. Тіка» ор. 33 в контексті духовно-етичних та естетичних настанов німецького романтизму. **Висновки.** «15 романсів з «Магелони» Л. Тіка» ор. 33 Й. Брамса є одним з видатних зразків камерно-вокальної лірики композитора, що виник на перетині інтенсивного розвитку жанру вокально-циклу як одного з показових в добу романтизму та відродження духовно-мистецьких традицій німецької культури попередніх епох. Періодджерелом названого циклу став середньовічний лицарський роман у прозі *Pierre de Provence et la belle Maguelonne*, що датується приблизно 1438 роком. Оповідання про драматичну історію кохання П'єра та Магелони набуло неймовірної популярності в середньовічному світі, в тому числі й у німецьких перекладах, які на початку ХІХ століття привернули увагу Л. Тіка. Саме його поетична версія роману склала текстову основу циклу Й. Брамса. Твір сконцентровано на піднесеному оспівуванні теми Кохання, що єднає культуру Середньовіччя та духовно-етичні настанови німецького романтизму. Музична мова циклу композитора, з одного боку, відтворює показові риси музично-риторичного мислення німецької культури минулого (тональна семантика *Es-dur*, темброво-інтонаційний комплекс «золотий хід валторн», хоральний мелос тощо), з іншого – репрезентує ознаки романтичного музичного мислення (використання співставлення однойменних тональностей, або тональностей далекої

спорідненості, енгармонічних модуляцій, поєднання в циклі простих за фактурними засобами творів з більш розлогими композиціями аріозного типу).

Ключові слова: романтизм, німецький романтизм, камерно-вокальний цикл, жанр, стиль, камерно-вокальна творчість Й. Брамса, «Магелона» Л. Тіка.

Fang Yaolisha, Postgraduate Student at the Department of Music History and Musical Ethnography of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

J. Brahms's vocal cycle «15 Romances from L. Tick's «Magelone»» op. 33 in the context of the spiritual and semantic guidelines of German Romanticism

The purpose of the work is to identify the poetic-intonation uniqueness of the cycle by J. Brahms "15 Romances from "Magelone" by L. Tick" in the context of the genre-stylistic specificity of the composer's work and his figurative-semantic preferences. **The methodology of the work** is complex and is based on a combination of the principles of interdisciplinary, historical-typological, hermeneutic and genre-stylistic research methods. **The scientific novelty** of the work is determined by the fact that it is the first in Ukrainian musicology to summarize the genre-intonation specificity of the vocal cycle by J. Brahms "15 Romances from "Magelone" by L. Tick" op. 33 in the context of the spiritual, ethical and aesthetic guidelines of German Romanticism. **Conclusions.** "15 Romances from "Magelone" by L. Tick" op. 33 by J. Brahms is one of the outstanding examples of the composer's chamber and vocal lyrics, which arose at the intersection of the intensive development of the vocal cycle genre as one of the indicative in the era of romanticism and the revival of spiritual and artistic traditions of German culture of previous eras. The primary source of the named cycle was the medieval chivalric novel in prose *Pierre de Provence et la belle Maguelonne*, dating from approximately 1438. The story of the dramatic love story of Pierre and Maguelonne gained incredible popularity in the medieval world, including in German legends, which at the beginning of the 19th century attracted the attention of L. Tick. It was his poetic version of the novel that formed the textual basis of J. Brahms' cycle. The work is focused on the sublime glorification of the theme of Love, which unites the culture of the Middle Ages and the spiritual and ethical guidelines of German Romanticism. The musical language of the composer's cycle, on the one hand, reproduces the indicative features of the musical and rhetorical thinking of the German culture of the past (the tonal semantics of E-flat major, the timbre and intonation complex «golden horn step», choral melos, etc.), on the other hand, it represents the features of romantic musical thinking (the use of juxtapositions of the same tonality, or tonalities of distant relationship, enharmonic modulations, the combination in the cycle of works that are simple in terms of textural means with more extensive compositions of the arioso type).

Key words: romanticism, German romanticism, chamber and vocal cycle, genre, style, chamber and vocal works of J. Brahms, «Magelone» by L. Tieck.

Актуальність теми дослідження. У Першому посланні апостола Павла до коринтян серед інших духовних констант наведене визначення сутності любові в її християнському розумінні: «Любов – довготерпелива, любов – лагідна, вона не заздрить, любов не чваниться, не надимається, не бешкетує, не шукає свого, не поривається до гніву, не задумує зла; не тішиться, коли хтось чинить кривду, радіє правдою; все зносить, в усе вірить, <...> все перетерпить <...> А тепер залишаються віра, надія, любов, оці три. А найбільша між ними любов!» (1 до Коринтян 13: 4–13). В цій характеристиці зосереджено не тільки сутність християнства, в якому категорія любові в її широкому розумінні займає одне з провідних місць, але й сформованої на її тлі європейської культури. В межах останньої широкий спектр розуміння та тлумачення любові складає одну з визначальних тем у всі часи її існування. Сказане співвідносно й з культурою німецького романтизму та його філософією, де тема кохання є онтологічною категорією, у світлі якої вирішуються проблеми буття світу, існування людини та її внутрішнього духовного життя. Відповідно, любов у романтичному світовідчутті мислиться у вселенському масштабі, охоплюючи одночасно у якості гармонізуючого початку і мікро- та макрокосмос людського буття. Г. В. Ф. Гегель визначає любов як «живий зв'язок самих істот, у якому зникають усі роз'єднання, усі обмежені відношення, тому що немає більше обмежень для добротностей» [7, с. 59].

Такого роду всеосяжне трактування теми любові пронизує перш за все романтичну літературу та музику. Яскравим зразком її відтворення виступає типологія камерно-вокального циклу, репрезентована в творчості багатьох авторів, в тому числі Й. Брамса, спадщина якого демонструє широкий спектр тлумачення названої теми – від глибокого людського особистісного почуття, що єднає різні епохи від Середньовіччя і до XIX століття, аж до зазначеного вище біблійного її розуміння. Сказане є показовим і для його циклу 15 романсів з «Прекрасної Магелони» на тексти Л. Тіка, що нині прикрашають репертуар видатних вокалістів сучасності.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Бібліографія, присвячена творчості Й. Брамса як видатного представника німецького музичного романтизму, достатньо різноманітна. Найбільш детальна інформація щодо біографії митця та його спадщини представлена у фундаментальних монографіях М. Кальбека та К. Гейрінгера [16]. Узагальнення жанрово-стильових особливостей його камерно-вокальної спадщини знаходимо в ключових положеннях робіт D. Stevens [19], С. Floros [15] та ін. Українське музикознавство відзначене різноманітністю дослідницьких спрямувань у вивченні творчості Й. Брамса. В їх числі і «культурна традиція як моральний імператив творчої діяльності композитора», що складає предмет наукових розвідок Я. Котенко [5; 6], і узагальнення авторського стилю композитора [13], і вивчення його поліфонічної складової [14]. Предметом особливо активного дослідження є фортепіанні композиції Й. Брамса, «вписані» в контекст історії європейського інструменталізму ХІХ століття, як це знаходимо в монографії Н. Кашкадамової [3], а також у дисертації Д. Кашуби [4], присвяченій фортепіанним концертам митця. Важливою складовою дослідження О. Муравської [8] є хорова спадщина композитора, зокрема, його «Німецький реквієм». Сукупний погляд на камерно-вокальні цикли Й. Брамса представлено у статтях Л. Горелік [1] та О. Петрової [11], зосереджених на виявленні внеску композитора в дану жанрову сферу в межах стильових вподобань культури німецького романтизму та його духовних шукань. У центрі уваги дослідників вокальні твори ор. 57, а також останній цикл композитора – «Чотири серйозні пісні». Не менш цікавим вважаємо й задум циклу ор. 33 «15 романсів з «Магелони» Л. Тіка», що давно увійшов до репертуару видатних вокалістів минулого та сучасності, але поки не став предметом дослідницької уваги українських музикознавців.

Мета роботи – виявлення поетико-інтонаційної унікальності циклу Й. Брамса «15 романсів з «Магелони» Л. Тіка» в річищі жанрово-стильової специфіки творчості композитора та його образно-сміслових вподобань. **Методологія роботи** має комплексний характер і базується на поєднанні засад між-

дисциплінарного, історико-типологічного, герменевтичного та жанрово-стилістичного методів дослідження. **Наукова новизна роботи** визначена тим, що в ній вперше в українському музикознавстві узагальнено жанрово-інтонаційну специфіку вокального циклу Й. Брамса «15 романсів з «Магелони» Л. Тіка» ор. 33 в контексті духовно-етичних та естетичних настанов німецького романтизму

Виклад основного матеріалу. Творчість Й. Брамса являє собою досить оригінальне явище, в якому органічно поєднано, з одного боку, новітні шукання романтичної доби, з іншого – прагнення до віднайдення духовних і мистецьких першовитоків німецької національної культури. Водночас, такого роду творча позиція автора, що тяжіла до певної інтертекстуальності, є суголосною з шуканнями німецької культурно-історичної традиції його часу, в якій віднайдення «нових берегів» у мистецтві завжди сусідило зі збереженням національних традицій та патріархальних «канонів» людського буття. Останнє виявилось в оригінальній стильовій основі німецької культури ХІХ століття, що розвивалася на перетині традицій романтизму та бідермаєру, ідеї яких були однаково близькими і для багатой за жанровими та образно-смісловими вподобаннями творчої спадщини Й. Брамса.

Камерно-вокальна музика є супутньою всім періодам творчої діяльності композитора. Він створив більше 200 творів для голосу й фортепіано, а також і для вокального ансамблю (дуети, тріо, квартети). Їх жанрово-інтонаційний спектр відрізняється неймовірною різноманітністю, охоплюючи практично всі сфери побутування німецької вокальної лірики – від відтворення жанрової специфіки німецької народної пісні, яку він вважав основою творчості будь якого музиканта, традицій домашнього вокально-ансамблевого музикування («Пісні кохання» ор. 52) з апелюванням до типологічних показників німецької Hausmusik аж до духовно-філософських пісень пізнього періоду (цикл «Чотири серйозні пісні»).

Водночас, слід зазначити, що переважна кількість камерно-вокальних опусів мають скоріше ознаки своєрідних «піснених вінків», поєднаних часом створення, належністю до конкрет-

ного опусу та звертанням до певного кола тем та образів, споріднених перш за все, навіть при відсутності певного сюжетного оповідання, з всебічним відтворенням теми кохання. Більшість дослідників вважають, що у великій камерно-вокальній спадщині Й. Брамса присутні лише два традиційні («сюжетні») цикли, серед яких особливе місце посідають «15 романсів з “Магелони” Л. Тіка» ор. 33.

Такого роду неоднозначність структурно-типологічних, змістовних ознак та принципів циклізації виявляє не тільки оригінальність камерно-вокальної сфери в творчості Й. Брамса, але й жанрово-семантичної природи камерно-вокального циклу в цілому. На думку Л. Горелік, що в своїй дисертації досліджує його історію побутування в європейській музично-історичній традиції минулого та сучасності, «камерний вокальний цикл, народжений «великим німецьким століттям» (за визначенням Гуго фон Гофмансталя), в символічній формі фіксує уяву про життєвий Шлях людини у буттєво-суттєвому та побутово-життєвому проявах, що відверто естетизує та секуляризує принципи духовних пісенних циклів лютеран, тому що саме в них ідея Шляху як життєвого призначення людини займає виключно важливе місце». При цьому ««Шлях» символічних героїв вокального циклу сконцентрований перш за все на виявленні емоційної сторони їх буття <...> суттєвий сенс цього жанру камерної вокальної музики узгоджується також з етимологією слова «цикл», що у культурологічній символіці уособлює «коло» (втілення «Нескінченності», «Бога», «Космосу») досить значущих життєвих явищ, тобто «життя Серця, Духу, Душі», найбільш повно та ємно реалізованих в епоху романтизму саме засобами камерного вокалу» [2, с. 4].

Додамо також, що оригінальний перетин у вокальному циклі національних традицій та авторського початку досить часто сусідить в ньому з автобіографічністю, тяжінням до сповідальності висловлювання, в межах якого реалізується бідермасрівський принцип втілення «великих» тем «малими» (камерними) засобами вираження, показовими і для мистецтва німецької Hausmusik.

Зазначені типологічні риси вокального циклу представлені і у згаданому творі Й. Брамса «15 романсів з “Магелони” Л. Тіка» оп. 33. Історія його появи є досить цікавою та оригінальною. Одного разу до рук композитора попав анонімний лицарський роман у прозі *Pierre de Provence et la belle Maguelonne*, що датується приблизно 1438 роком. Його головний персонаж – П’єр (Петер), син графа Прованського, почувши численні оповідання про красу Магелони, дочки короля Неаполя, відправляється до Італії. Зустріч з прекрасною принцесою стає початком їх неймовірного взаємного кохання. Але драматична доля їх розлучає на довгі роки. П’єр попадає у полон до сарацинів, що привозять його до свого султана. Завдяки своїй освіченості та прекрасним особистісним якостям він досить швидко став довіреною особою східного володаря, шукаючи, водночас, можливість повернення на батьківщину та нової зустрічі з коханням свого життя. В той же час, Магелона як паломниця приїжджає до Провансу, де засновує притулок для хворих бідняків. Через багато років до цього притулку попадає й П’єр, що дивним чином зустрічає тут свою кохану.

Ще за часів Середньовіччя ця неймовірна історія кохання набуває популярності не тільки у французькій версії, але й у німецьких переказах, в тому числі й у так званій «Народній книзі» (*Volksbuch*). В останній вона була відомою під назвою «*Die sehr lustige Histori vonn der schönen Magelona... und von einem Ritter genannt Peter mit den silberin schlüsseln*» [див. про це детальніше: 18]. Саме ця версія стала основою для її подальшої переробки напочатку XIX століття в творчості Людвіга Тіка [20].

Видатний німецький романтик неодноразово звертався до цього сюжету. Оповідання Л. Тіка увійшло до тритомної збірки «Народні казки за редакцією Петера Лебрехта» (*Volksmärchen herausgegeben von Peter Lebrecht*). Пізніше Л. Тік працював над драмою за мотивами цього середньовічного роману, яка, проте, залишилася незавершеною. В 1811 році «Прекрасна Магелона» увійшла до складу його збірки «Фантазус». Крім того, створені Л. Тіком на основі цього оповідання вірші були опубліковані окремо у вигляді ліричного циклу «Любов юнака» (*Des Jünglings*

Liebe) [20]. Саме вони склали в подальшому основу й згадуваного циклу ор. 33 Й. Брамса.

Подібного роду зацікавленість щодо названого літературного першоджерела у період розквіту німецького романтизму є досить закономірною. Суттєвим в даному випадку є його неймовірний інтерес до середньовічної культури, котра саме у XIX столітті переживає своє відродження. Показовим в цьому плані є й духовна складова оповідання про П'єра та Магелону, що проходять свій життєвий шлях в оточенні численних випробувань, котрі не тільки зміцнюють їх почуття, але й формують їх духовний світ та характер. Зазначений мотив шляху виконує в даному разі не тільки функцію створення певного сюжету, але й своєрідного засобу розгортання характерів головних персонажів у часі, для яких саме високе, священне почуття Кохання наповнює глибинним сенсом все їх життя, що набуває ознак циклу-кола в його сакральному розумінні, відтвореному в його етимологічному визначенні (див. вище). Фінал їх доленосного життя ознаменований щасливим вистражданим возз'єднанням, знаменуючи тим самим для обох героїв досягнення найвищої гармонії та духовної досконалості.

Закономірним в цьому плані виступає не тільки інтерес до такого роду оповідання з боку німецьких літераторів-романтиків, але й композиторів, що реалізують його саме через типологію камерно-вокального циклу. Аналізований твір Й. Брамса не є виключенням. Більшість біографів композитора [19; 16] впевнені, що джерелом натхнення для митця були не тільки вірші Л. Тіка з показовим для нього романтизованим сприйняттям середньовічної культури, але й досвід перших композиторів-романтиків, зокрема, Ф. Шуберта та його циклу «Прекрасна млинарка», а також вокальна спадщина Р. Шумана, творчість і особистість якого була своєрідним дороговказом для Й. Брамса. В опусах названих авторів, що були створені ще у першій половині XIX століття, глибоко та всебічно розкрито провідну тему романтиків – тему кохання, що, з одного боку, є джерелом натхнення і щастя і, водночас, страждань для романтичного героя, з іншого – стимулює розкриття його неймовірного глибокого

внутрішнього світу, сформованого на межі критичного сприйняття дійсності та безкінечного прагнення до високого ідеалу, бо «характерною рисою німецького романтизму є неясне томління по вищій, ідеальній дійсності, по досконалій гармонії життя і мистецтва (Sehnsucht)» [10].

Зазначена тема в циклі Й. Брамса здебільшого реалізована «від імені» головного персонажа (12 романсів), висловлювання якого оригінальним чином поєднують у собі, з одного боку, лицарську мужність, героїзм та стійкість, з іншого – тяжіють до неймовірно глибокого та вишуканого відтворення ліричного початку. Разом з тим, їх диференціювання в даному творі не виключає їх єдності, бо і лицарство в його високому розумінні, і кохання передбачають одухотворене служіння, що власне й визначає сутність життєвого шляху героїв цього середньовічного оповідання та їх духовного сходження. Глибинне осмислення такого роду тематики виступає своєрідною єдиною ланкою між культурою Середньовіччя та німецького романтизму.

Специфіка задуму твору та його концертного «життя» в різні часи виявляє різноманітність підходів до його інтерпретації. Зазвичай у концертній практиці цей цикл Й. Брамса звучить у виконанні чоловічого голосу у супроводі фортепіано. Проте існує й інша – більш театралізована версія, орієнтована на ідею романтичного синтезу мистецтв, коли до співака приєднується актор або актриса, що фрагментарно озвучують текст середньовічного роману (у переказі Л. Тіка), який чергується власне з виконанням романсів цього циклу. Й. Брамс, як відомо, не писав опер, але в деяких своїх творах, в тому числі в даному циклі, прагнув до певної узагальненої театралізації. Такого роду підхід посилює «оповідальність» твору та його духовно-сміслові деталі, що приваблює деяких виконавців цього циклу.

Разом з тим, сам композитор мислив цей твір перш за все як самостійний авторський вокальний цикл і вважав, що «в романах з Магелони не слід шукати взаємозв'язків, а тим більш зв'язків з романом. Мабуть тільки німецька ґрунтовність примусила мене покласти всі ці номери на музику» [17, с. 297]. У такому визнанні очевидною є скоріше позиція авторського тлумачення

відомого середньовічного першоджерела з духовно-естетичних та світоглядних настанов німецького композитора-романтика, для якого середньовічний роман стає своєрідним поштовхом у відтворенні найпопулярнішої теми у мистецтві різних часів.

Умовна «сюжетність» циклу ор. 33 Й. Брамса визначає певною міру його побудування та образно-смыслову завершеність. Перший та останній романси сконцентровані на констатації тези про вічність Кохання у людському бутті. При цьому в першому номері це констатація істини, що вже давно існує, в той час як останній романс циклу стає підсумком попередніх його складових, що засвідчують віхи духовного та емоційно-чуттєвого буття героїв твору. Четвертий романс символізує появу кохання в їх житті. Розвиток їх почуттів від сумнівів до екстатичного натхнення засвідчують п'ятий, шостий та сьомий романси. Перелом в оповіданні пов'язаний з восьмим романсом, зосередженим на темі вимушеного розлучення закоханих, на їх почуттях «здалеку», типових й для лицарської лірики Середньовіччя, акцентованих також і у дев'ятому романсі, що нагадує колискову. Відчай головного героя (десятий романс), що акцентує увагу на типових для німецького романтизму паралелях між бурним станом природи та особистими почуттями приводить до пробудження в його душі філософських міркувань щодо швидкоплинності життя та людського щастя (романси 11 та 12), навіть коли поряд з ним знаходиться прекрасна Суліма – дочка султана, котра щиро кохає лицаря (13 романс). Нарешті дві останні пісні циклу Й. Брамса символізують повернення героя на батьківщину, до свого щастя, зосередженого на «справжньому коханні», що є вічним.

Показово, що Й. Брамс у відтворенні даної теми використовує цілий ряд інтонаційно-фактурних комплексів, типових і для його інших камерно-вокальних та хорових опусів, тобто творів, пов'язаних зі словом, певним колом образів та їх різноманітним тлумаченням, що відкривають глибинний смисловий підтекст його композицій. Показовими в цьому плані виступають згадані перший та останній романси циклу, що констатують вічність «справжнього одухотвореного кохання». Характерно, що в цих розділах композитор звертається до тональності Es-dur,

семантика якої в німецькій музично-історичній традиції має різноманітні тлумачення – від тональності «Святої Трійці» в німецькому музичному бароко (в тому числі й у творчості Й. С. Баха) аж до її піднесеної символіки в «Героїчній симфонії» Л. Бетховена. Зазначені постаті німецької музики, як відомо, були священними для Й. Брамса. Es-dur в аналізованому циклі митця асоціюється не тільки з лицарською героїкою, але й з духовною величчю його головного персонажу (можливо, у певній аналогії з бетховенською посвятою 3 симфонії «пам'яті великої людини»). Показові в цьому плані і тризвукові звороти, що поєднують головну партію твору Л. Бетховена та початок першого романсу Й. Брамса.

Крім того, у названих романсах, а також у №№ 2 та 3 композитор неодноразово звертається до інтервальної послідовності, відомої як «золотий хід валторн», особливо яскраво підкреслений в умовах згаданого Es-dur. В даному випадку він асоціюється не тільки з поетикою пасторалі як символу злиття природи та людської душі, але й високим почуттям Любові як ознаки високої Гармонії людського та Божественного. Як відомо, музично-поетична творчість німецьких романтиків ніколи не обмежується відтворення власне любовної тематики, позаяк для митця цієї доби це також привід зазирнути до власної душі та відчутти себе частиною Всесвіту.

Водночас, зазначена тональна семантика Es-dur та інтервальна послідовність «золотого ходу валторн» в німецькій музично-історичній традиції має також свою культово-релігійну генезу. «В даному випадку мова йде про так звані “валторнові” “Хубертові меси”, що з'явилися ще на початку Середньовіччя <...> До XVI століття меса св. Хуберта (“Апостола з Арден”) відправлялася традиційним способом – за участю хору та органу. У XVI–XVII ст. в якості підтримки хору були введені мисливські роги, а в XIX ст. вони вже використовувалися замість хору. Подібного роду практика була популярною як у Франції, так і у Німеччині» [9, с. 324]. Такого роду духовно-сміслові тлумачення вказаного темброво-інтонаційного комплексу виявляло глибинний підтекст, наприклад, «Чарівного стрільця» К. М. Вебера, де він

набув ознак своєрідного лейтмотиву, а також і аналізованого вокального циклу ор. 33 Й. Брамса, що завжди стояв на позиціях збереження та мистецького відтворення національних традицій духовної культури Німеччини.

Крім того, піднесений образ Кохання, що «приходить з далекої країни», Й. Брамс репрезентує, спираючись на романтичне коло музичних виразних засобів, як це представлено у романсі № 4, де домінує тональність Des-dur, що є типовою саме для романтиків у відтворенні цього почуття. В інтерпретації композитора її смислові можливості виявляються поєднаними ще з одним інтонаційно-фактурним комплексом Й. Брамса, що досить часто фігурує в його «Німецькому реквіємі», будучи пов'язаним з образами «блаженства» як найвищої гармонії людського та сакрального. У згадуваному романсі та аналогічних творах композитора домінують повільний темп, динаміка у межах *p*, розлогі тонічні органні пункти, а також звернення до «квітчастого» фігуративного типу мелодики хорального походження. Цей синтез музичних засобів створює піднесений образ Любові як відтворення досконалої реальності, позбавленої страждань, та просякнутої настроєм спокою, блаженства.

Такого роду пограниччя між ідеальним і реальним, буттям та інобуттям є типовим і для відтворення образів сну, котрий досить часто зустрічається в творах Й. Брамса та отримує різноманітне тлумачення. В аналізованому циклі ор. 33 він представлений романсі № 9, що і за текстом, і за музично-виразним комплексом має ознаки колискової, очевидні і в апелюванні автора до повільного темпу, повторюваних нестійких синкопованих ритмо-інтонацій, максимально обмеженої динаміки. Проте більш глибинний підтекст ключового образу романсу – лицаря, що охороняє сон своєї коханої – виявляє й його положення у самому циклі. Цей твір знаходиться поміж найбільш драматичними розділами всієї композиції – «вимушеним розлученням» (№ 8) закоханих та «відчаєм» (№ 10) головного героя.

Зазначимо також, що різноманітна та «інтертекстуальна» за своїми виразними можливостями мова вокального циклу Й. Брамса на тексти з «Магелони» Л. Тіка несе на собі відбиток

не тільки музично-риторичних особливостей німецької музики минулих епох, але й поетико-інтонаційної специфіки музичного романтизму. В числі ознак останньої широке використання співставлення однойменних тональностей, або тональностей далекої спорідненості, енгармонічних модуляцій, поєднання в циклі простих за фактурними засобами творів з більш розлогими композиціями аріозного типу, відзначених посиленням самостійності фортепіанної партії, що виступає органічною складовою твору Й. Брамса про «вічну» тему Кохання.

Висновки. Отже, «15 романсів з “Магелони” Л. Тіка» оп. 33 Й. Брамса є одним з видатних зразків камерно-вокальної лірики композитора, що виник на перетині інтенсивного розвитку жанру вокального циклу як одного з показових в добу романтизму та відродження духовно-мистецьких традицій німецької культури попередніх епох. Першоджерелом названого циклу став середньовічний лицарський роман у прозі *Pierre de Provence et la belle Maguelonne*, що датується приблизно 1438 роком. Оповідання про драматичну історію кохання П'єра та Магелони набуло неймовірної популярності в середньовічному світі, в тому числі й у німецьких переказах, які на початку XIX століття привернули увагу Л. Тіка. Саме його поетична версія роману склала текстову основу циклу Й. Брамса. Твір сконцентровано на піднесеному оспівуванні теми Кохання, що єднає культуру Середньовіччя та духовно-етичні настанови німецького романтизму. Музична мова циклу композитора, з одного боку, відтворює показові риси музично-риторичного мислення німецької культури минулого (тональна семантика *Es-dur*, темброво-інтонаційний комплекс «золотий хід валторн», хоральний мелос тощо), з іншого – репрезентує ознаки романтичного музичного мислення (використання співставлення однойменних тональностей, або тональностей далекої спорідненості, енгармонічних модуляцій, поєднання в циклі простих за фактурними засобами творів з більш розлогими композиціями аріозного типу).

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Горелік Л. М. Вокальний цикл Й. Брамса «Чотири серйозні пісні»: Духовні та жанрово-стильові аспекти. *Музичне мистецтво і культура*. 2020. Випуск 30. Книга 2. С. 6–20.
2. Горелік Л. М. Вокальний цикл у жанрово-видовій специфіці камерного співу : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 – Музичне мистецтво / Одеська державна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса, 2006. 16 с.
3. Кашкадамова Н. Йоганнес Брамс. Історія фортеп'янного мистецтва : підручник. Тернопіль : Астон, 2006. С. 326–363.
4. Кашуба Д. В. Діалог у Фортепіанних концертах Й. Брамса: композиторський та виконавський аспекти : дис. ... доктора філософії : 025 – Музичне мистецтво / ХНУМ імені І. П. Котляревського. Харків, 2023. 222 с.
5. Котенко Я. М. Культурна традиція як моральний імператив творчої діяльності Й. Брамса : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01 – Теорія та історія культури / ХДАК. Харків, 2012. 20 с.
6. Котенко Я. М. Творчість Й. Брамса в дослідженнях західних музикознавців: нові аспекти аналізу. *Мистецтвознавчі записки*. Київ : Міленіум, 2010. Вип. 18. С. 89–97.
7. Миргородський А. О. Концепт любові у філософії російського Срібного віку : дис. ... канд. філософських наук : 09.00.05 – історія філософії / Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова. Київ, 2014. 189 с.
8. Муравська О. В. Німецька траурна погребальна музика лютеранської традиції як феномен європейської культури XVII–XX століть : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 – Музичне мистецтво / Одеська державна музична академія імені А.В. Нежданової. Одеса, 2004. 16 с.
9. Муравська О. В. Східнохристиянська парадигма європейської культури і музика XVIII–XX століть : монографія. Одеса : Астропринт, 2017. 564 с.
10. Німецький романтизм. URL: uk.wikipedia.org/wiki/Німецький_романтизм (дата звернення: 19.01.2026).
11. Петрова О. В. Пісні Й. Брамса ор. 57 (до питання композиційно-драматургічної цілісності циклу). *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2020. № 2. С. 208–213.
12. Романтизм у культурній генезі: матеріали міжнар. наук. конф. «Німецький романтизм і європейська культура XX століття» / ред. кол. Т. Біленко [та ін.]; Дрогобицький держ. педагогічний ін-т ім. І. Франка. Кафедра філософії. Дрогобич : Вимір, 1998. 308 с.
13. Садовнікова О. С. Авторський стиль Й. Брамса (теоретико-методологічний та аналітичний аспекти) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 – Музичне мистецтво / Харківський державний університет імені І. П. Котляревського. Харків, 2007. 18 с.

14. Червинська Н. В. Інтертекстуальний простір поліфонії Й. Брамса: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 – Музичне мистецтво / Харківський національний університет імені І. П. Котляревського. Харків, 2012. 16 с.

15. Floros C. Johannes Brahms 'Frei, aber einsam': ein Leben für eine poetische Musik. Zürich, Hamburg: Arche, 1997. 320 S.

16. Geiringer K. Brahms, His Life And Work. Boston : Houghton Mifflin, 1936. 398 p.

17. Johannes Brahms in seinen Schriften und Briefen. Berlin : B. Hahnfeld, 1943. 480 s.

18. Liebesgeschichte der schönen Magelone und des Grafen Peter von Provence. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Liebesgeschichte_der_sch%C3%B6nen_Magelone_und_des_Grafen_Peter_von_Provence (дата звернення: 03.01.2026).

19. Stevens D.B. Brahms's Song Collections: Rethinking a Genre. Michigan, 2008. 371 s.

20. Tieck L. Liebes geschichte der schönen Magelone und des Grafen Peter von Provence. Tieck L. Maerchen aus dem «Phantasmus». Stuttgart, 2003. 351 S.

REFERENCES

1. Horelik, L. M. (2020). J. Brahms's vocal cycle "Four Serious Songs": Spiritual and genre-stylistic aspects. *Muzychne mystetstvo i kul'tura*. 30, 2, 6–20 [in Ukrainian].

2. Gorelik, L. M. (2006). Vocal cycle in the genre-specificity of chamber singing. Extended abstract of doctor's thesis. Odesa: Odesa State Academy of Music named after A. V. Nezhdanova [in Ukrainian].

3. Kashkadamova N. (2006). Johannes Brahms. History of Piano Art: Textbook. Ternopil : Aston [in Ukrainian].

4. Kashuba, D. V. (2023). Dialogue in the Piano Concertos by J. Brahms: composer and performance aspects. Extended abstract of candidate's thesis. Kharkiv : KHNUM imeni I. P. Kotlyarevs'koho [in Ukrainian].

5. Kotenko, YA. M. (2012). Cultural tradition as a moral imperative of J. Brahms' creative activity. Extended abstract of candidate's thesis. Kharkiv : KHDAK [in Ukrainian].

6. Kotenko, YA. M. (2010). The work of J. Brahms in the studies of Western musicologists: new aspects of analysis. *Mystetstvosnavchi zapysky*. Kyiv : Milenium. 18, 89–97 [in Ukrainian].

7. Myrhorods'kyy, A. O. (2014). The concept of love in the philosophy of the Russian Silver Age. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv : Natsional'nyy pedahohichnyy universytet imeni M. P. Drahomanova [in Ukrainian].

8. Muravs'ka, O. V. (2004). German funeral music of the Lutheran tradition as a phenomenon of European culture of the 17th–20th centuries. Extended abstract of candidate's thesis. Odesa : Odes'ka derzhavna muzychna akademiya imeni A.V. Nezhdanovoyi [in Ukrainian].

9. Muravs'ka, O. V. (2017). The Eastern Christian paradigm of European culture and music of the 18th–20th centuries : monograph. Odesa : Astroprint [in Ukrainian].
10. German Romanticism (2026). Retrieved from: uk.wikipedia.org/wiki/Німецький_романтизм
11. Petrova, O. V. (2020). Songs by J. Brahms, op. 57 (on the issue of the compositional and dramaturgical integrity of the cycle). *Visnyk National'noyi akademiyi kerivnykh kadriv kul'tury i mystetstv: nauk. zhurnal.* 2, 208–213 [in Ukrainian].
12. Romanticism in cultural genesis: materials of the international scientific conference «German Romanticism and European Culture of the 20th Century» / ed. col. T. Bilenko [et al.]. Drohobych : Vymir [in Ukrainian].
13. Sadovnikova, O. S. (2007). The author's style of J. Brahms (theoretical, methodological and analytical aspects). Extended abstract of candidate's thesis. Kharkiv : Kharkivs'kyi derzhavnyi universytet imeni I. P. Kotlyarevs'koho [in Ukrainian].
14. Chervyns'ka, N. V. (2012). The intertextual space of J. Brahms' polyphony. Extended abstract of candidate's thesis. Kharkiv : Kharkivs'kyi natsional'nyy universytet imeni I. P. Kotlyarevs'koho [in Ukrainian].
15. Floros, C. (1997). Johannes Brahms 'Frei, aber einsam': ein Leben für eine poetische Musik. Zürich, Hamburg: Arche [in German].
16. Geiringer, K. (1936). Brahms, His Life and Work. Boston : Houghton Mifflin [in English].
17. Johannes Brahms in seinen Schriften und Briefen (1943). Berlin : B. Hahnefeld [in German].
18. Liebesgeschichte der schönen Magelone und des Grafen Peter von Provence. Retrieved from: https://en.wikipedia.org/wiki/Liebesgeschichte_der_sch%C3%B6nen_Magelone_und_des_Grafen_Peter_von_Provence
19. Stevens, D. B. (2008). Brahms's Song Collections: Rethinking a Genre. Michigan [in English].
20. Tieck, L. (2003). Liebes geschichte der schönen Magelone und des Grafen Peter von Provence. Tieck L. Maerchen aus dem «Phantasmus». Stuttgart [in German].

Дата першого надходження статті до видання: 21.09.2025

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 23.10.2025

Дата публікації (оприлюднення) статті: 14.11.2025

ЗАГАЛЬНОТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ МУЗИКОЗНАВСТВА

УДК 78.01/.03+782.1/781.5

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2025-45-13>

Світлана Вікторівна Осадча

ORCID: 0000-0002-0037-0787

доктор мистецтвознавства, професор,
завідувачка кафедри історії музики та музичної етнографії
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
svetikvick@gmail.com

ПОЕТИКА ДРАМИ В АВТОНОМНОМУ ПРОСТОРИ МУЗИЧНОЇ ФОРМИ: ДО ПРОБЛЕМИ МУЗИЧНОЇ ДРАМАТУРГІЇ ЯК ПРИНЦИПУ ОРГАНІЗАЦІЇ ХУДОЖНЬОГО ПРОЦЕСУ

*Метою дослідження є виявлення універсальних принципів музичної драматургії як особливого способу організації музичного матеріалу, зорієнтованого на закони драми, а також осмислення конфлікту, події та родових категорій епосу, драми й лірики як фундаментальних чинників формоутворення та семантичного розгортання музичного процесу. **Методологічну основу дослідження становить комплексний міждисциплінарний підхід, що поєднує музикознавчий аналіз із положеннями літературної теорії, естетики та філософії мистецтва. У роботі застосовано структурно-драматургічний метод для аналізу формоутворюючих процесів, семантичний підхід – для інтерпретації конфліктів, подій та образних сфер, а також герменевтичний метод, спрямований на виявлення смислових рівнів музичного тексту. Важливе місце посідає типологічний аналіз, що дозволяє розмежувати драматичні, епічні та ліричні моделі організації музичної форми. **Наукова новизна** дослідження полягає у концептуальному осмисленні музичної драматургії як автономної системи принципів, відносно незалежної від конкретного жанрового втілення. Уперше здійснено послідовне розмежування понять контрасту і конфлікту в контексті музичної форми***

та запропоновано типологію конфліктності з урахуванням внутрішніх, інтроспективних процесів. Розроблено аналітичну модель події як семантично навантаженого вузла музичного розвитку та уточнено функціонування категорій сюжету і фабули в інструментальній музиці. Обґрунтовано специфіку епічного та ліричного начал як особливих способів організації музичного часу й смислу.

Висновки. Проведене дослідження дозволяє розглядати музичну драматургію не як похідну від сценічної або словесної драми, а як універсальний спосіб організації музичного матеріалу, заснований на принципах напруженого процесуального розгортання. Перенесення поетики драми у сферу музики зумовлює трансформацію драматургічних категорій, які втрачають прив'язку до зовнішньої подієвості та набувають іманентно музичного змісту, реалізуючись через інтонаційні, темброві, ритмічні та гармонічні відношення. Центральною ланкою такого типу організації постає конфлікт, який у музичному мистецтві не зводиться до простого протиставлення тематичних або образних сфер.

Ключові слова: музична драматургія, поетика драми, конфлікт, конфлікт у музиці, подія, сюжет, фабула, епос, драма, лірика, музичний час, музична форма, принципи формоутворення.

Osadcha Svitlana Viktorivna, Doctor of Art Criticism habil., Professor, Head of the Department of Music History and Musical Ethnography of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

The poetics of drama in the autonomous space of musical form: toward the problem of musical dramaturgy as a principle of organizing the artistic process

The aim of this study is to identify the universal principles of musical dramaturgy as a specific mode of organizing musical material oriented toward the laws of drama, as well as to conceptualize conflict, event, and the generic categories of epic, drama, and lyric as fundamental factors of form-building and the semantic unfolding of the musical process. **The methodological foundation** of the research is a comprehensive interdisciplinary approach that combines musicological analysis with principles drawn from literary theory, aesthetics, and the philosophy of art. The study employs the structural-dramaturgical method to examine form-generating processes, a semantic approach to interpret conflicts, events, and figurative domains, and a hermeneutic method aimed at revealing the semantic layers of the musical text. An important role is assigned to typological analysis, which enables the differentiation of dramatic, epic, and lyrical models of organizing musical form.

The scientific novelty of the research lies in the conceptual interpretation of musical dramaturgy as an autonomous system of principles relatively independent of specific genre embodiment. For the first time, a consistent distinction is drawn between the concepts of contrast and conflict within the context of musical form, and a typology of conflict is proposed that takes into account internal, introspective processes. An analytical model of the event as a semantically charged node of musical development is elaborated, and the functioning of the categories of plot and storyline (fabula) in instrumental

music is clarified. The specificity of epic and lyrical principles is substantiated as particular modes of organizing musical time and meaning.

Conclusions. *The conducted research makes it possible to consider musical dramaturgy not as derivative of theatrical or verbal drama, but as a universal mode of organizing musical material based on principles of intensified processual unfolding. The transfer of the poetics of drama into the sphere of music leads to a transformation of dramaturgical categories, which lose their attachment to external eventfulness and acquire an immanent musical meaning, realized through intonational, timbral, rhythmic, and harmonic relationships. The central link in this type of organization is conflict, which in musical art cannot be reduced to a simple opposition of thematic or figurative spheres.*

Key words: *musical dramaturgy, poetics of drama, conflict, conflict in music, event, plot, fabula, epic, drama, lyric, musical time, musical form, principles of form-building.*

Актуальність дослідження зумовлена зростаючою потребою сучасного музикознавства у переосмисленні категорій драматургії, конфлікту, події та родових принципів мистецтва поза межами вузько жанрового або описового підходу. У науковому дискурсі XX–XXI століть усе більш очевидною стає тенденція до перенесення поетики драми у сферу «чистої» музики, де драматургічне мислення втрачає безпосередню опору на слово й сценічну дію та трансформується в автономну систему іманентно музичних зв'язків. За цих умов виникає потреба в уточненні самого поняття музичної драматургії, її внутрішніх механізмів та універсальних принципів організації матеріалу.

Особливої актуальності набуває проблема конфлікту як центральної категорії драматургічного мислення. Традиційні інтерпретації, зорієнтовані переважно на зовнішнє протистояння образних сфер або тематичних комплексів, виявляються недостатніми для аналізу сучасних і історично пізніх художніх форм, у яких домінує внутрішня, інтроспективна напруга. Розмежування понять контрасту і конфлікту, а також уточнення типології конфліктності дозволяють подолати редуccionістські трактування музичної форми й наблизитися до розуміння драматургії як процесуального, семантично насиченого явища.

Не менш важливою є проблема адаптації категорій сюжету, фабули та події до музичного аналізу. Перенесення літературознавчих моделей у музикознавчий контекст потребує теоретич-

ної обережності та чіткого усвідомлення специфіки музичного часу, інтонаційної логіки й відсутності вербально закріпленої подієвості. У цьому зв'язку особливого значення набуває осмислення мікроподій, внутрішніх зсувів та прихованих драматургічних переломів як ключових чинників формоутворення. Нарешті, актуальність дослідження визначається необхідністю системного розгляду взаємодії епічного, драматичного та ліричного начал у музиці. У сучасній аналітичній практиці ці категорії нерідко використовуються фрагментарно або метафорично, що призводить до термінологічної розмитості. Запропонований підхід орієнтований на їх осмислення як динамічних моделей художнього мислення, здатних пояснити різноманіття драматургічних стратегій у музичному мистецтві.

Метою дослідження є виявлення універсальних принципів музичної драматургії як особливого способу організації музичного матеріалу, зорієнтованого на закони драми, а також осмислення конфлікту, події та родових категорій епосу, драми й лірики як фундаментальних чинників формоутворення та семантичного розгортання музичного процесу. **Методологічну основу дослідження** становить комплексний міждисциплінарний підхід, що поєднує музикознавчий аналіз із положеннями літературної теорії, естетики та філософії мистецтва. У роботі застосовано структурно-драматургічний метод для аналізу формоутворюючих процесів, семантичний підхід – для інтерпретації конфліктів, подій та образних сфер, а також герменевтичний метод, спрямований на виявлення смислових рівнів музичного тексту. Важливе місце посідає типологічний аналіз, що дозволяє розмежувати драматичні, епічні та ліричні моделі організації музичної форми. **Наукова новизна** дослідження полягає у концептуальному осмисленні музичної драматургії як автономної системи принципів, відносно незалежної від конкретного жанрового втілення. Уперше здійснено послідовне розмежування понять контрасту і конфлікту в контексті музичної форми та запропоновано типологію конфліктності з урахуванням внутрішніх, інтроспективних процесів. Розроблено аналітичну модель події як семантично навантаженого вузла музичного роз-

вितку та уточнено функціонування категорій сюжету і фабули в інструментальній музиці. Обґрунтовано специфіку епічного та ліричного начал як особливих способів організації музичного часу й смислу.

Виклад основного матеріалу. Об'єктом аналізу в цьому контексті постає не окремий твір і не сукупність жанрових ознак, а сам спосіб організації музичного матеріалу, зорієнтований на закони драми як особливого естетичного феномена. Йдеться про специфічний механізм драматургічного моделювання, що виникає внаслідок перенесення поетики драми у сферу музичного мистецтва, де вона втрачає безпосередню прив'язаність до словесної чи сценічної дії та трансформується в систему іманентно музичних зв'язків. Драматична система принципів і виражальних засобів при цьому виявляє відносну автономію щодо конкретного жанрового втілення, що дає підстави говорити про її універсальний характер. Саме ця універсальність уможливорює реалізацію драматургічного начала як в інструментальних формах, зокрема у феномені симфонічної драми, так і у вокально-сценічних або вокально-драматичних моделях, де музична логіка взаємодіє з вербальним текстом і сценічною дією.

Центральною категорією такого типу музичної організації стає конфлікт, традиційно осмислюваний як основне джерело формоутворювального руху й імпульс розгортання процесу. У своїй сутності ідея драми зводиться до напруженого зіткнення та подальшого перетворення цього зіткнення, що визначає спрямованість форми, її динамічний вектор і внутрішню логіку становлення. Музична драматургія, запозичуючи цей принцип, переосмислює його засобами звукової матерії, переводячи конфлікт зі сфери події в площину інтонаційних, тембрових, ритмічних і гармонічних відношень.

У літературній і театральній традиції конфлікт передусім визначається як гостре протистояння намірів, ідей, ціннісних настанов і воль. Сучасні естетичні інтерпретації суттєво розширюють межі цього поняття, включаючи до нього форми внутрішнього напруження, переживання розладу й дисгармонії, які не завжди мають виразне зовнішнє виявлення. Такі інтро-

спективні конфлікти можуть бути менш помітними на рівні фабули чи дії, однак їхній вплив виявляється не менш значущим завдяки глибині психологічного та смислового опрацювання. Художня практика засвідчує співіснування обох типів конфліктності, проте в історичній перспективі дедалі відчутнішою стає тенденція до посилення ролі внутрішнього, рефлексивного конфлікту, що вирізняється підвищеною семантичною щільністю та ускладненою структурою.

Музичне мистецтво виявляє подібну спрямованість. Тут конфлікт може постати у вигляді активного протистояння образних сфер або груп образів, які вступають у взаємодію та взаємне заперечення. Кожна з таких сфер репрезентує певний бік драматичного процесу, що дозволяє інтерпретувати їхнє співвідношення в категоріях дії та протидії, перенесених у музичний контекст. Водночас музика володіє особливими можливостями концентрації напруження в межах однієї інтонаційної сфери. У цьому випадку драматизм не розподіляється між полюсами, а згущується всередині єдиного тематичного або інтонаційного комплексу, який вирізняється експресивною загостреністю, динамічним напором і стійким внутрішнім напруженням. Такий тип конфліктності є особливо показовим для музичного мистецтва, оскільки безпосередньо пов'язаний із вираженням суб'єктивної реакції, з фіксацією внутрішнього стану, переживаного зсередини, а не з відтворенням зовнішнього зіткнення як такого.

У даному дослідницькому ракурсі особливого значення набуває робота Ф. Мауса – одна з найточніших теоретичних опор для установки: об'єкт аналізу – не твір і не жанр, а спосіб організації матеріалу за законами драми. Маус аргументує правомірність драматичної інтерпретації інструментальної музики, зосереджуючись на тому, що «драма» у музиці виникає як модель дії, напруги, спрямованості й перетворення, навіть без літературної фабули. Це напряму стикається з визначенням конфлікту як імпульсу формотворчого руху та з вимогою не підміняти конфлікт контрастом: драматичність у Мауса постає не як «наявність протилежностей», а як тип взаємодії та ступінь необ-

хідності перетворення матеріалу. Особливо корисним є те, що він фактично легітимізує аналіз драматургічних фаз у музиці як функціональних зон, але водночас застерігає від спокуси механічно накладати театральні схеми на музичний час. Це переключиться з ідеєю про небезпеку «розмноження» кульмінацій та формальної локалізації зав'язки: важливіше не «де», а «що означає» драматургічний зсув. У підсумку Маус дає академічно переконливу рамку для опису драматургії як процесуального феномена – саме того, що ти вибудовуєш у розділі про подію, фазовість і енергетичну логіку розвитку [3].

У методологічному плані принципово важливо розрізнити поняття контрасту й конфлікту, не підмінюючи одне іншим. Контраст фіксує відмінність і вказує на наявність взаємодіючих елементів, тоді як конфлікт характеризує спосіб їхньої взаємодії, ступінь напруженості та спрямованість процесу. Так, у сонатній формі класичного алегро протиставлення головної та побічної партій утворює контраст, але не обов'язково породжує конфлікт у строгому драматургічному сенсі. Побічна партія нерідко не протистоїть головній, а зміщує фокус сприйняття, вводячи іншу емоційну й семантичну перспективу. Справжній конфлікт у подібних структурах зосереджується в драматичній домінанті головної теми, у її енергетичному потенціалі, у процесі напруженого розвитку й трансформації, де інтонаційна логіка стає носієм внутрішнього драматичного руху.

Контраст у музичній формі здатний виявлятися не лише на тематичному чи фактурному рівні, а й у системі тональних і висотно-гармонічних відношень. У межах тональної організації одним із ключових джерел драматичного напруження стає взаємодія стійких і нестійких центрів, де тяжіння до тоніки та відхилення від неї формують поле потенційного конфлікту. В атональній і посттональній музиці аналогічну функцію перебирають на себе інші параметри: зіткнення гармонічних комплексів, модальні та інтервальні опозиції, особливості організації дванадцятитонового ряду або серійних структур. При цьому ані тематичне протиставлення, ані напруженість гармонічного поля самі по собі не мають автоматично тлумачитися як антаго-

нізм позитивних і негативних начал. Музичні образи тривоги, сумніву, пошуку, внутрішньої нестійкості нерідко постають не у ролі ворожої сили, а як необхідний елемент протидії, що забезпечує рух форми й поглиблення смислового плану без жорсткої ціннісної поляризації.

Визначальним чинником у цьому разі є не сам факт протиставлення, а якісний зміст конфлікуючих сторін. Саме він формує тип руху, його спрямованість, інтенсивність і ступінь драматичного напруження, визначаючи внутрішню архітектуру музичного процесу. Типологія конфлікту в цьому сенсі тісно пов'язана з характером драматургічного розгортання – від поступального й кумулятивного до розламаного, фрагментарного або циклічного, де напруження може не отримувати остаточного розв'язання, а лише трансформуватися.

Поряд із поняттям конфлікту в сучасній аналітичній практиці дедалі активніше використовуються запозичені з літературознавства категорії сюжету, фабули та події, про що свідчить значна кількість дисертаційних робіт останніх років. У низці наукових концепцій фабула становить послідовність подій у їхній причинно-часовій логіці, тоді як сюжет осмислюється як художньо організована форма їх подання, що допускає перестановки, ретроспекції, часові зсуви та монтажні ефекти. Таке розрізнення виявляється особливо продуктивним під час перенесення літературних моделей у сферу музичного аналізу.

Подія в цій системі постає як мінімальна смислотворча одиниця розгортаного процесу. У музичному контексті її можна інтерпретувати як семантично навантажений вузол – момент, у якому порушується інерція розвитку, зростає ступінь напруження, відбувається поворот або зсув, готується чи реалізується кульмінація. Значущість події завжди має відносний характер і виявляється виключно залежно від контексту, що особливо наочно проявляється в інструментальній музиці, позбавленій вербально закріпленої подієвості. У такому разі тема або інтонаційний комплекс можуть розглядатися як символ певного смислового поля, а подія – як вихід за межі усталеного значення, як деформація або переосмислення вихідного образу.

У даному дослідницькому контексті дуже важливими є думки Б. Алмена стосовно розуміння про таку низку категорій як сюжет-фабула-подія та перенесення літературознавчих моделей у музичний аналіз. Його книга вибудовує системну теорію музичної наративності, яка не зводиться до «програмності» чи зовнішнього сюжету, а пояснює, як музика може продукувати відчуття «історії» через зміни статусів, напруг, ієрархій та ціннісних відношень усередині матеріалу [1]. Це прямо резонує з думкою про подію як семантично навантажений вузол, що порушує інерцію розвитку, та про типологію руху (кумулятивний, фрагментарний, циклічний тощо). Особливо продуктивною є алменівська установка: наративність – це не «наявність фабули», а спосіб організації й інтерпретації музичних трансформацій у часі. Тобто він підсилює твердження: навіть за відсутності «явно маркованих» подій драматургія може формуватися з мікроподій, локальних зсувів, темброво-ритмічних змін. Крім того, Алмен систематизує підходи (семіотичні, герменевтичні, культурологічні), що дає тобі зовнішню англломовну «легітимацію» міждисциплінарності

Водночас відсутність чітко маркованих подій не слід тлумачити як відсутність драматургії. У низці творів динаміка вибудовується на рівні мікроподій: локальних напружень, ледь помітних інтонаційних зсувів, змін тембрової чи ритмічної організації. Ці процеси можуть бути приховані за зовнішньою статичністю форми, однак саме вони забезпечують внутрішній рух і семантичну насиченість музичної тканини. У тих випадках, коли щільність подій є високою – на рівні тематичних трансформацій, тональних зсувів або жанрових перемикань, – можна говорити про чітко виражений драматургічний профіль твору, який засвідчує наявність програмного або театрального потенціалу навіть за умов формально «абстрактної» музичної структури.

Серед існуючих наукових підходів слід відмітити роботи Едварда Кона [2], у яких автор пропонує оновлений погляд на теорію драматургічного музичного висловлення: музичний твір мислиться як символічний акт мовлення, але говорить у ньому не «автор біографічний», а сконструйована музикою персона/інстанція висловлення. Це одразу зміщує акцент із

жанрових ознак або зовнішньої театральності на внутрішній механізм організації матеріалу, де драматургічний принцип виявляється як спосіб переживання і «проживання» музичних подій. Кон, по суті, дає інструмент для точнішого опису того автономії музично-драматургічної системи щодо жанрового втілення: драматургія постає як структура відношень, що конституює логіку становлення «тут-і-тепер» у самому звучанні. Для диференціації контрасту і конфлікту важливо й те, що «драматургічність» у Кона не є механічним зіставленням сфер, а пов'язана з питанням хто діє/говорить і як організована перспектива слухання. Такий підхід добре підсилює тезу про внутрішньо-інтонаційну концентрацію напруги як специфічний тип конфліктності.

Для аналізу розвитку конфліктів у межах сюжетної драматургії продуктивною видається модель, заснована на співвідношенні події, ситуації та реакції. Водночас події як структурні елементи не є виключною прерогативою конфліктної моделі: вони можуть бути присутніми й в епічних, і в ліричних формах, однак у цих випадках їхня функція та ступінь напруженості є принципово іншими. У конфліктній драматургії подія завжди несе підвищене семантичне навантаження, стаючи точкою незворотної зміни та маркером внутрішнього драматичного зламу.

У своєму розгортанні конфлікт проходить низку фаз, сукупність яких утворює композиційний каркас драматичного цілого: від первинного розгортання ситуації через наростання напруження до його граничної точки та подальшого результату. Класична послідовність – експозиція, зав'язка, розвиток, кульмінація і розв'язка – у музичній драматургії, як і в театральному мистецтві, рідко реалізується у «чистому» вигляді. Музичне мислення допускає злиття суміжних фаз, їх взаємне накладання та функціональні зсуви. Експозиція може водночас виконувати функцію зав'язки, а кульмінаційний момент – збігатися з розв'язкою. Подібні трансформації зумовлені не формальною свободою, а логікою внутрішнього енергетичного процесу, в якому темп драматичного руху визначається ступенем напруженості конфлікту та інтенсивністю його переживання.

Експозиція у драматургічному сенсі найчастіше постає як протяжний у часі відрізок, призначений для представлення основних дієвих сил – образних, інтонаційних, тематичних або психологічних. Саме тут формується простір потенційного конфлікту, ще не реалізованого, але вже окресленого. Зав'язка ж пов'язана з першим якісним зрушенням, з моментом, у якому латентне напруження стає активним і набуває спрямованості. У художній практиці нерідко трапляється ситуація, коли зав'язка виникає досить рано, тоді як експозиційне розкриття триває і після неї – у міру того, як поступово виявляються всі значущі сили конфлікту та їхнє взаємне співвідношення.

Особливого розрізнення потребує саме поняття розвитку, яке в аналітичному дискурсі функціонує у двох різних, але взаємопов'язаних значеннях. З одного боку, розвиток може розумітися як окрема драматургічна фаза, розташована між зав'язкою і кульмінацією та пов'язана з наростанням напруження. З іншого – як фундаментальний принцип організації форми загалом, що охоплює твір від початку до кінця. У цьому ширшому сенсі розвиток постає як процес послідовних перетворень, за яких зберігається певна інваріантність вихідного матеріалу. Нове тут не скасовує попереднє, а сприймається як його трансформований стан, що й створює відчуття логічної неперервності та семантичної цілісності. Об'єктом аналізу стає не лише результат змін, а й сам спосіб їх здійснення – плавний чи стрибкоподібний, поступальний чи переривчастий, що дозволяє говорити про характер драматургічного руху як такого.

Кульмінація, осмислювана як момент або зона найвищого напруження, не має єдиної універсальної форми. Її конкретне втілення визначається природою конфлікту та типом взаємодії активних сил. У типологічному плані можна виокремити кілька стійких моделей кульмінаційного процесу, кожна з яких співвідноситься з особливою логікою драматургічного розвитку.

У першому випадку кульмінація виростає з внутрішнього розвитку однієї домінантної сили – образу, характеру, емоційного чи психологічного принципу. Тут вирішальним є не зіткнення з іншим, а процес нагромадження та граничної концен-

трації внутрішньої енергії. Кульмінація фіксує момент якісного перетворення, коли образ досягає свого найвищого, максимально загостреного вираження. Це внутрішньо зорієнтована кульмінація, у якій драматизм народжується із самозаглиблення та крайнього напруження одного вектору руху.

У другому типі кульмінаційного процесу вирішальну роль відіграє поляризація активних начал. Тут кульмінація ґрунтується на підкресленому протиставленні фігуративних комплексів, що нерідко має діалогічну природу. Такі кульмінації спираються на сюжетну логіку зіткнення, проте виходять за її межі, досягаючи вищого рівня інтенсивності й узагальненості. Напруження виникає за рахунок ефекту крайнього протистояння, коли конфлікт оголюється у своїй максимальній гостроті й набуває екзистенційного виміру.

Третій тип кульмінації формується в умовах прямого, синхронного конфлікту образів, що розгортається в одному часовому просторі. У цьому разі взаємодія набуває особливої щільності: інтонаційні комплекси не лише зіставляються, а й проникають один в одного, вступають у складні відношення накладання та взаємної деформації. Результатом стає якісна зміна принаймні одного з конфліктуєчих образів, вихід на новий семантичний рівень. Така кульмінація народжується з самої тканини музичного процесу, де драматургічний злам здійснюється через внутрішню трансформацію інтонаційного матеріалу.

Завершальний етап драматургічного розгортання – розв'язка – у музичному творі, як правило, не зводиться до однієї-єдиної функції. Навпаки, вона концентрує в собі кілька взаємопов'язаних завдань, що реалізуються синтетично. З одного боку, саме тут нерідко досягається граничний ступінь напруження – своєрідна фінальна кульмінація, в якій драматичний процес вичерпує свої енергетичні та смислові ресурси. З іншого – розв'язка постає як підсумок попереднього руху, як результат складання й осмислення всіх раніше діючих сил. У композиційному відношенні вона може виконувати роль узагальнювальної репризи, замикаючи форму та надаючи їй відчуття завершеності й внутрішньої рівноваги.

У творах великої форми, що вирізняються багаторівневою драматургічною організацією, різні функції – експозиційні, зав'язкові, кульмінаційні – нерідко поєднуються в одному й тому самому елементі. Так, в оперній драматургії поява персонажа може водночас слугувати введенням образу, запуском певної лінії дії та кульмінаційним моментом, якщо його вихід збігається з найвищою точкою напруження. Подібна багатозначність функцій зумовлена не довільністю форми, а специфікою музичного мислення, у якому структурні та семантичні процеси тісно переплетені.

Саме з цієї причини аналітична практика потребує особливої обережності у використанні драматургічних схем. Схильність до надмірної деталізації, особливо характерна для недосвідчених дослідників, призводить до необґрунтованого «розмноження» кульмінацій і, як наслідок, до нівелювання самого поняття кульмінаційного піка. Кульмінація за своїм змістом має залишатися рідкісним і якісно значущим моментом, а не лише однією з багатьох локальних напружених точок. Аналогічно надмірна увага до точної локалізації зав'язки – наприклад, у межах сонатної форми, на межі між вступом і головною партією або всередині побічної сфери – може відвести аналіз у бік формальних міркувань, не торкаючись сутнісного смислу твору. У такому контексті вирішальним є не стільки «де» відбувається той чи інший зсув, скільки «що» він означає в межах художньої ідеї.

Фактичне розташування зав'язки, кульмінації та інших фаз драматургічного процесу визначається, як правило, сукупністю кількох чинників. До них належать загальний ідейно-художній зміст твору, обрана дослідником аналітична перспектива, а також внутрішня неоднозначність самої драматургічної конструкції, що допускає існування кількох сюжетних ліній, розподілених за різними рівнями форми. Унаслідок цього одна й та сама композиція може інтерпретуватися по-різному, не втрачаючи при цьому своєї художньої цілісності.

У цьому сенсі експозиція, розвиток і кульмінація – з включеною до неї розв'язкою як завершальною фазою – не утворюють жорсткої нормативної схеми. Вони позначають лише загальну

логічну основу драматургічного процесу, який у реальній художній практиці наповнюється невичерпним розмаїттям індивідуальних рішень, що відбивають унікальність авторського задуму та конкретної естетичної ситуації.

Висновки. Проведене дослідження дозволяє розглядати музичну драматургію не як похідну від сценічної або словесної драми, а як універсальний спосіб організації музичного матеріалу, заснований на принципах напруженого процесуального розгортання. Перенесення поетики драми у сферу музики зумовлює трансформацію драматургічних категорій, які втрачають прив'язку до зовнішньої подієвості та набувають іманентно музичного змісту, реалізуючись через інтонаційні, темброві, ритмічні та гармонічні відношення. Центральною ланкою такого типу організації постає конфлікт, який у музичному мистецтві не зводиться до простого протиставлення тематичних або образних сфер. Його сутність визначається характером взаємодії активних сил, ступенем внутрішньої напруги та спрямованістю розвитку. Розмежування понять контрасту і конфлікту дозволяє уникнути формальних трактувань музичної форми та виявити глибинну логіку драматургічного руху, зосереджену не в поверхневих опозиціях, а у внутрішньому енергетичному потенціалі матеріалу.

Аналіз категорії події показує, що відсутність вербально фіксованої фабули не означає відсутності драматургії. Подія в музиці постає як семантичний зсув, порушення інерції розвитку, момент якісної трансформації інтонаційного образу. Особливу роль відіграють мікроподії, які забезпечують внутрішній рух навіть у зовні статичних формах. Саме їх щільність і функціональне навантаження формують драматургічний профіль твору. Таким чином, музична драматургія постає як динамічна система, у межах якої різні родові принципи не протиставляються жорстко, а перебувають у складній взаємодії. Усвідомлення цієї взаємодії відкриває перспективи для більш глибокого аналізу музичної форми та дозволяє розглядати її як процес семантичного становлення, а не як сукупність статичних структур.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Almen B. A Theory of Musical Narrative. Bloomington: Indiana University Press, 2008. 264 p.
2. Cone Edward T. The Composer's Voice. Berkeley; Los Angeles : University of California Press, 1974. 184 p.
3. Maus Fred Everett. Music as Drama. *Music Theory Spectrum* 10, no. 1 (Spring 1988). Pp. 56–73.

REFERENCES

1. Almen, Byron. (2008) A Theory of Musical Narrative. Bloomington: Indiana University Press. [in English].
2. Cone, Edward T. (1974) The Composer's Voice. Berkeley; Los Angeles : University of California Press. 184 p. [in English].
3. Maus, Fred Everett. (1988) Music as Drama. *Music Theory Spectrum* 10, no. 1 (Spring 1988). Pp. 56–73. [in English].

Дата першого надходження статті до видання: 14.09.2025

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 17.10.2025

Дата публікації (оприлюднення) статті: 14.11.2025

УДК 78.02+78.03+781

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2025-45-14>**Світлана Володимирівна Мірошниченко**

ORCID: 0009-0001-6907-3828

заслужений діяч мистецтв України,

кандидат мистецтвознавства,

професор кафедри теорії музики та композиції

Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
svet12024@gmail.com**Аліна Вікторівна Копейкіна**

ORCID: 0000-0002-0217-419X

аспірантка кафедри теорії музики та композиції

Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
kopieikina.alina@gmail.com

КОНЦЕПЦІЯ НООСФЕРИ У СТРУКТУРАЦІЇ КУЛЬТУРНОГО СЕРЕДОВИЩА І МИСЛЕННЯ ПРО КУЛЬТУРУ ТА МУЗИЧНІ ЖАНРИ

Мета дослідження – виявлення речово-предметних показників культурних акцій в їх спиранні на ритуально-обрядовий чинник життєвості, тим самим зазначаючи мистецько-культурологічний ракурс теорії ноосфери. *Методологічна основа роботи* – позиції вчення В.І. Вернадського щодо теорії ноосфери як етапу і стану біосфери землі, культурологічний аспект тлумачення останньої, яка виступає в концепціях Ж. Бодріяра, у «психологізованій» філософії Е. Маха, філософії «розпізнання» А. Василькова, в «компенсативній» естетиці А. Канарського, у герменевтичних розробках В.Ф. Іванова і музичної культурології спадкоємців школи І. Котляревського (О. Маркова, С. Мірошниченко, О. Рощенко), ін. відомих науковців. *Наукова новизна*: вперше в українському культурознавстві представлена гіпотеза щодо ритуально-обрядового чинника культурно-мистецьких акцій як провідника розумових здобутків у фізико-біологічну складову людського існування, в помезжовну область біо- і ноосферного утворення – на прикладі функціонування культури колискової пісенності. *Висновки*. Концепція ноосфери принципово смикається із уявленнями про культуру як «живого цілого» (О. Шпенглер), в якому індикативність матеріального та ідеального принципова, холістична, оскільки культурна, штучно-перетворююча природу діяльність матеріалізується за ідеальним стимулом втіленням того, чого не існувало до моменту творення. В цьому плані

показовим є виникнення музичного жанру «симфонії», що термінологічно походить із терміну-символу церковного словесного вжитку щодо характеристики «злагодження» небесного і земного початків буття. Теорія ноосфери в концепції В.І. Вернадського, спрямована на геологічні аспекти взаємодії людської ідеальності і матеріального утворення земної кулі, через культурологічний нахил сучасних філософських установлень і «аміметичних» спрямувань естетики уводить апарат розумового впливу на людські біоструктури і з ними зв'язані фізико-біологічні утворення. Еволюція жанру колискової всепланетарного охоплення показує структури коливальної механіки упорядження, які, резонуючи на механічні акції оточення, вносять розумово-космічний заряд мистецького впливу на фізичну речовність буття.

Ключові слова: ноосфера, культура, музика, музичні жанри, жанр колискової, індикатив, ісихазм.

Miroshnychenko Svitlana Volodymyrivna, Honored Artist of Ukraine, Candidate of Art History, Professor at the Department of Music Theory and Composition of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music; Kopeikina Alina Viktorivna, Postgraduate Student at the Department of Music Theory and Composition of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

The concept of the noosphere in the structuring of the cultural environment and thinking about culture and musical genres

The purpose of the study is to identify the material and objective indicators of cultural actions in their reliance on the ritual and ceremonial factor of vitality, thereby indicating the artistic and culturological perspective of the theory of the noosphere. **Methodological basis** – the positions of V.I. Vernadsky's teachings regarding the theory of the noosphere as a stage and state of the Earth's biosphere, the cultural aspect of interpreting the latter, which appears in the concepts of J. Baudrillard, in the "psychologized" philosophy of E. Mach, the philosophy of "recognition" of A. Vasylykov, in the "compensatory" aesthetics of A. Kanarsky, in the hermeneutic developments of V.F. Ivanov and the musical culturology of the heirs of the school of I. Kotlyarevsky (O. Markova, S. Miroshnychenko, O. Roshchenko), other famous scientists. **Scientific novelty** for the first time in Ukrainian cultural studies, a hypothesis regarding the ritual and ceremonial factor of cultural and artistic actions is presented as a conductor of intellectual achievements into the physical and biological component of human existence, into the border area of bio- and noospheric formation – on the example of the functioning of the culture of lullabies. **Conclusions.** The concept of the noosphere fundamentally clashes with the ideas of culture as a "living whole" (O. Spengler), in which the indicativeness of the material and the ideal is fundamental, holistic, since cultural, artificially transforming nature activity materializes under an ideal stimulus by embodying what did not exist before the moment of creation. In this regard, the emergence of the musical genre of "symphony" is indicative, which terminologically comes from the term-symbol of church verbal usage regarding the characteristic of the "harmonization" of the heavenly and earthly beginnings of being. The theory

of the noosphere in the concept of V.I. Vernadsky, aimed on the geological aspects of the interaction of human ideality and the material formation of the globe, through the culturological inclination of modern philosophical institutions and "amimetic" directions of aesthetics introduces the apparatus of mental influence on human biostructures and the physical and biological formations associated with them. The evolution of the lullaby genre of all-planetary coverage shows the structures of oscillatory mechanics of ordering, which, resonating with the mechanical actions of the environment, introduce a mental-cosmic charge of artistic influence on the physical reality of being.

Key words: *noosphere, culture, music, musical genres, lullaby genre, indicative, hesychasm.*

Актуальність теми обґрунтована значущістю для сучасного методу мислення спираючись на індикатив матеріальне – ідеальне, об'єктивне – суб'єктивне, показовий для пост-поставангардного буття, в якому цінності раціоналістично-аналітичного знання переплелися із здобутками «розпізнавання», тобто інформаційними показниками, достатніми для оперування предметом, минаючи необхідні атрибуції останнього. Довіра Нового часу до Пізнання, вимірюваного свідомістю логічно-раціональних засад, в Новітності з'єдналася з відновленням інтуїтивно-підсвідомо придбаними відомостями, помежевними до містичних здобутків міфо-релігійного наповнення. І тому в наш інформаційне століття викликає інтерес до такого явища як ноосфера, уявлення про неї вже проникли в усі сфери життєдіяльності людини. Так, наприклад, навіть у науково-популярній статті А. Кравчика «Солодке цифрове недоумство», використаний термін «ноосфера» пов'язаний з поняттям культури і використовується як висновок [7, с. 9].

Як бачимо, культура, і ноосфера нині дедалі більше стикаються. Тому звертаємося до поняття ноосфери, усвідомлюючи синонімізацію вищенаведених термінів культура – ноосфера, а також усвідомлюючи в цьому підході базисність світобачення В. Вернадського, для якого ідеальне та матеріальне «дифундують», відроджуючи «здоровий глузд» пересічної людини, в уявленнях якої поряд з раціонально-логічними навиками співіснують протомістична довіра до позараціоналістично отриманим мислительним здобуткам. В культурологічно-мисте-

цтвознавчому напрямі тлумачення позицій теорії ноосфери знаходимо у одного з провідних мистецтвознавців України професора В.Ф. Іванова, в цьому ж напрямі допускає розробку компенсативна естетика А. Канарського [6], а також той її варіант, який болгарські колеги, філософи-культурологи, називали «випереджуючим відображенням». А своєрідним підсумком тим міркуванням 1960-х – 1970-х підвела «теорія симулякрів» Ж. Бодріяра [2], в якій ідеальний інформаційний плин просто «заміщає» реалії життєвих подій («А війни в затоці не було», 1991).

Предметом дослідження в даному разі стала концепція теорії ноосфери, в якій закладена основа структуризації культурних акцій, процесів, явлень як тих, що забезпечують індикатив суб'єкт – об'єкт у виявленнях культурних ініціатив, в першу чергу тих, що стосуються мистецьких проявів в їх прикладному, адаптованому до соціальних вжиткових умов їх існування.

Мета дослідження – виявлення речово-предметних показників культурних акцій в їх спиранні на ритуально-обрядовий чинник життєвості, тим самим зазначаючи[мистецько-культурологічний ракурс теорії ноосфери. **Методологічна основа** – позиції вчення В.І. Вернадського щодо теорії ноосфери як етапу і стану біосфери землі, культурологічний аспект тлумачення останньої, яка виступає в концепціях Ж. Бодріяра, у «психологізованих» філософії Е. Маха, філософії «розпізнавання» А. Василькова, в «компенсативній» естетиці А. Канарського [2; 3; 6], у герменевтичних розробках В.Ф. Іванова [6] і музичної культурології спадкоємців школи І. Котляревського (О.Маркова, С. Мірошниченко, О. Рощенко) [10; 12], ін. відомих науковців. **Наукова новизна:** вперше в українському культурознавстві представлена гіпотеза щодо ритуально-обрядового чинника культурно-мистецьких акцій як провідника розумових здобутків у фізико-біологічну складову людського існування, в помежовну область біо- і ноосферного утворення – на прикладі функціонування культури колискової пісенності.

Виклад основного матеріалу. Як відомо, основні ідеї Вернадського про ноосферу викладено в його визначній моногра-

фії «Наукова думка як планетне явище» та у статті «Декілька слів про ноосферу». В ній зазначається, що ноосфера складає стан біосфери, в якій визначальним чинником стала розумова діяльність і праця людини, а характерною рисою – екологізація всіх сфер життя. Поняття ноосфери, оточуючої земну кулю «розумної» оболонки, ввели на початку ХХ ст. французькі вчені П. Тейяр де Шарден і Е. Леруа. А заслугою В.І. Вернадського постало те, що він надав цьому терміну науково-теоретичного змісту: ноосфера виступає у значенні стану біосфери, за якого виявляються розум і праця людини у значенні нової, небувалої на планеті *геологічної* сили. Основними передумовами формування ноосфери, за В.І. Вернадським, стали такі уявлення: 1) охопленість людства єдиним планетарним цілим; 2) перетворення засобів зв'язку та обміну, що організують єдине ціле, всі частини якого пов'язані, погоджені на різноманітних рівнях; 3) відкриття нових джерел енергії, які уводять корінне перетворення людиною природи; 4) поліпшення добробуту людей; 5) рівність людей поза привілеїв для однієї нації або раси [3].

Події буття постіндустріального соціуму увели уявлення про ноосферу у філософію культурологію, які усвідомлюють людську діяльність у значенні визначального фактору розвитку, уводячи такі терміни-синоніми – техносфера, антропосфера, соціосфера. ХХІ ст., «вік інформатики» «симулякризував», за Ж. Бодріаром [2], буття, в якому інформація про події «підміняє» уявлення про реальність як таку. С точки зору культурології можна додати, що ноосфера сприймається як ідеальна мисляча оболонка, а творчий початок, поруч із розумовою діяльністю людини, є тими чинниками, що визначають розвиток ноосфери, духовний творчий початок є визначальним для цього етапу розвитку біосфери.

Цікаве трактування ноосфери зустрічаємо у німецькій енциклопедії «Wörterbuch der philosophischen Begriffe» [22]. Йдеться про те, що ноосфера – неологізм від грецьк. «nous» – сфера і *sphaira* – «куля». Поняття еволюціоністської антропології, яке означає перехід від фази розвитку, залежність від природи життя (Naturabhänge) до життя (Selbstgestaltung), де людина може змінити навколишнє середовище через людський чи обоженням

натхненний дух. Це поняття – ноосфера – увів Тейяр де Шарден, хоча і у щирого раціоналіста Г. Гегеля уявлення про «дух, подих часу» [13] цьому визначенні знаходимо підтвердження бажання людини змінити навколишній світ через призму свого розуму. «Дух», «думки-мислі» складають основне поняття еволюціонізму, що означає перехід від природи до культури, містичні ракурси якої саме й зосереджуються на цій «прозорій» межі матеріальне – ідеальне [20, с. 814].

В роботі В. Штирбула «Сакральне в мистецтві як породжуюча дійсність модель» [14] загострюється питання «переходу» образно-мислительних конструкцій мистецтва у реалії відносин речей, людей і живого. Підсумковою думкою цього дослідження виступає наступне: «У дисертації акцентується дієвість мистецького влучення в життєві перипетії через сакральний атрибут генетичної спорідненості з культом, який на певних етапах культурного розвитку відходить на другий план заради естетизму життєвого мімезису, тоді як на стиках «культурних поворотів (за теорією Д. Бахманн-Медик) сакральна діалектична складова мистецького процесу стає провідною і реалізує “народжуючу дійсність модель”, уподоблюючись культово-релігійним і соціально-психологічним ідеальностям, саме існування яких детерміноване їх здатністю преобразжати реалії світу» [14, с. 208].

В названій роботі неодноразово мало місце посилення на естетику А. Канарського, високоталановитого українського вченого, глибока новаційність підходу якого угрунтована складовою платонівського мімезису («наслідування Ідей»), складала опозицію не тільки марксизму, але усьому матеріалістично витлумачуваному міметичному підходу як базовому у розумінні сутності мистецтва від Ренесансу до модерну ХХ століття. «Компенсативність» естетично-художньої діяльності за А. Канарським, фактично, розвивала теологічний ракурс мистецтвознавства, демонструючи мислительну спрямованість людей як реалітворючу силу, як *перетворюючу* людську здатність, енергійний заряд якої змінює матеріальний фактаж буття.

В мистецтвознавстві фокусуємося на феномені сакральної атрибутики жанрової системи творення, яка для музичної

сфери сфокусувалася на системі епохальних типологічних архетипів, які для Нового часу концентрувалися на різновидах опери як секуляризованого вокально-співочого дійства, тоді як Новітність увела в цій функції музичної архетипологічності містерію-пасіон [10, с. 120-132]. Містеріальна генеза відзначає кореневу систему опери [пор. 18] однак саме у ХХ столітті, на підході до епохи Новітності, починаючи із зазначення «опера-містерія» щодо останньої опери Р. Вагнера «Парсифаль», жанр містерії чи замінює оперу у музично-театральній сфері (планована, але не здійснена «Містерія» О. Скрябіна, «Мучеництво Св. Себастьяна» К. Дебюссі, «День Буття» І. Вишнеградського), чи утворює фактичне зазначення типології («Вселенська симфонія» Ч. Айвза, опери «Св. Франциск Ассизький» О. Мессіана, «Прометей» Л. Ноно, гепталогія «Світло» К. Штокхаузена тощо).

Типологія містерії сягає позахудожньої значущості Преображення, торкаючись психічної і фізичної трансформації суб'єкта, представленого індивідом чи колективним втіленням співгромадян, нації, планетарно охоплюваного людства. Таке бачення дещо віддалене від геологічної ноосферної експансії за Вернадським, однак містично визначене Диво надає єдності фізично-матеріальному і психологічно-мислительному його явленню.

Що стосується пасіона, що справедливо відзначалося у матеріалах знаменитого довідкового видання [18], його історична функція як різновиду містерії, який, будучи вшанованим у ХІХ столітті у якості творчого обличчя Й.С. Баха, що ніяк не стосувалося в реаліях типологічних виборів композиторів доби романтизму. А от у ХХ ст., за спостереженням О. Маркової [10, с. 128], пасіон як жанр і як жанровий нахил в операх, ораторіях, сукупно-сценічних дійствах став надзвичайно вагомим і затребуваним. І через штучність мистецької композиції проступали сакральні засади акції, які розбуджували тонус жертвовного Подвижництва, надаючи учасникам реальних подій здатність долати несамовиті труднощі і просуваючи ідею Спокути як соціально організовану дію для спасіння моральних цінностей і тримаючих останніх матеріальних чинників.

Ритуально-організуючим актом виступають цілий ряд жанрових типологій, які здатні спрямувати увагу людей до дій і життєвих стосунків, які не впливають із безпосереднього досвіду минулого чи виробничо-споживних потреб, але з тих, які усвідомлюються як бажані, як необхідні для долання хаотичних надбань соціально-буттєвого «тертя» заради наближення до умонароджених уявлень про досконалість Іншого. Таким жанровим утворенням став мадригал, народжений старовинною контрастною церковною поліфонією, в якому різні тембри-регістри співаючих утворювалися із інтервальноно витриманих «накладень» варіантів одного «материнського» (мадер) наспіву, створюваного за текстами «нових святих» ренесансного гуманістичного Подвижництва безперервного і необмеженого Пізнання-творення заради організації «інтелектуального дозвілля» як єдиного достойного способу життя людини-творця.

І якщо в добу Ренесансу саме богослужбна музика залишалася, як і в Готиці, у Середньовіччі у цілому, провідним руслом виявлення музичного творення, то показовим стає те, що жанровим архетиповим «покриттям» її виступали мадригал чи поліфонічний шансон, напівдуховні-напівсвітські жанри – за узагальненням П. Вагнера ренесансна меса стильово поставала у Католицтві у вигляді «матригальної» меси, а у Галліканстві це «шансонний» різновид вказаної богослужбної типології [8, с. 15–16]. У православної церкви розквітала поліфонія «трирядкового» («путьового») співу, в якому очевидно є спорідненість із дискантом XII–XIII православної, а згодом поліфонічного шансону Галліканської церкви, спільною рисою в яких була орієнтація на культуру канта (дискант – «протиант»), в якому основний наспів був у нижнього тенора, а фігуративні варіанти у натренованих хлопчачих верхніх голосах; «шансон» як «озвучений кант», тобто двома-трьома голосами подавана кантова мелодія [11, с. 2–3]).

Тут виділені були пласти архетипових для певних епох жанрових утворень від Середньовіччя до Новітнього часу, хоча суттєвими виступають типології, які, в силу їх функціональної приналежності, не можуть виходити на провідне поло-

ження у соціальних структурах, однак стабільно займають певну «нішу» у музикуванні, обслуговуючи соціально-значущі моменти буттєвого самовиявлення людини. То коло весільної, похоронної, воєнної музики, поза якої неможливе здійснення акцій, суттєвих у формуванні соціально цінних знань і уявлень, що забезпечують поворотні моменти індивідуального і колективного буття людей. У вказаному колі жанрів певне місце займає також шар колискових пісень, які органічно вписуються у ритм буттєвого формування людини за її першими кроками в соціумі. І саме пісенне подання певних образів-сюжетів привносить ті екстатичні компоненти, які надають діям матері, що пестить свою дитину, ритуально спрямоване виявлення, що закладає багатство міфо-творчих уявлень і принципи активності в соціумі, необхідні для повноти особистісної підготовки до функціонування індивіда в соціумі.

Біологічно закономірні дії матері, що колисає дитя, вписують малюка у синхроніку рухів живої і неживої природи, формуючи «космічне дихання» дитини, що самим фактом свого існування в соціумі долучається до «гармонії світу» – попри усіх буттєво-хаотичних вражень і дотичностей. Тексти колискових уводять в пам'ять контактність з живим доброзичливим до людини оточенням, «до свого», відсторонюючи від «чужої сторони», «не свого». Аналогія сон – смерть долучає до релігійних позицій «прозорості» розмежування «цього» й «іншого» світів, формуючи засади моральних установлень, поведінкових виборів, які в позитиві залучаються до взаємодії з оточенням живого і неживого.

Культурологічний ракурс теорії ноосфери найбільш послідовно представлений у працях Е. Ле Руа, який вважав, що на наступному етапі людської еволюції вирішальне значення отримують мислення і дух, а оживлення речевості і олюднення життя є закономірними у розвитку Землі [20]. В цьому аспекті концепція ноосфери принципово смикається із уявленнями про культуру як «живого цілого» (концепція О. Шпенглера [16]), в якому індикативність матеріального та ідеального принципова, *холістична*, оскільки культурна, штучно-перетворююча

природу діяльність матеріалізується за ідеальним стимулом втіленням того, чого не існувало до моменту творення. В цьому плані показовим є виникнення музичного жанру «симфонії», що термінологічно походить із терміну-символу церковного словесного вжитку щодо характеристики «злагодження» небесного і земного початків буття.

Музичне втілення цього символу вивело на різновид сонати XVI – початку XVII століть, в якому принциповим було поєднання інструментальної і вокальної (хорової) музики [17, с. 471–472]. Модель такої ранньої сонати-симфонії представлена в Першій фортепіанній сонаті Ч. Айвза, в якій на закінчення циклу появляється кілька тактів хорової музики. Спирання композитора на музичне оздоблення Євангелістської церкви США, що допускає інструментальні виходи в Богослужінні, а хор з парафіян завжди готовий проспівати невеликий обсяг вокально-хорового здобутку, забезпечувало для побожно мислячого майстра умови для виконання такого роду сонат-симфоній, відроджуючи на грані минулого і позаминулого століть ранньобароковий статус напівсвітської – напівдуховної (прикладної) музики. Цей музичний симбіоз символізував і символізує у церковному вжитку США програму дій «сіверян» США, які до сьогодні представляють політично-економічно пануючий шар населення із усіма вихідними показниками відношення до природи і автохтонного населення країни з його культурними запасами.

Концепція ноосфери суттєво коригує те, що називалося гуманізмом від початку Християнства до наших днів. Відомо, що В. Вернадський відсторонювався від теологічного нахилу Е. Ле Руа у тлумаченні теорії ноосфери, вбачаючи «олюднення» біосфери через геологічні процеси [20; 3]. Однак культурологічна спрямованість дій прихильників названої світоглядної настанови, і це в значній мірі праці В.Ф. Іванова, присвячені духовній музиці і її соціально-всеохоплюючому впливові на людське буття [5], направляє перегляд «антропоцентристських» позицій людської спільноти на протязі останніх трьох тисяч років, наділяючи поняття «гуманізму», «гуманності» ореолом косміч-

ної просторовості, що включає буття не тільки усього живого, але і так званої «неживої» природи. В християнській агіографії широко побутували сюжети про взаємодію істинно віруючих з різними істотами і навіть речевістю, рукотворною і природною. Здатність ісихастів «керувати» матеріальними об'єктами, тим «оживляючи» неживе, демонструвала «дифузію» матеріального й ідеального, людського й позалюдського, Божественного і «обоженної просторовості».

Заповіти билин Київського циклу зберегли події «православної магії» Вольги Всеславича, що їх успадкували ісихастськи (див. про це у С. Шумила [15]) спрямовані дії запорожців-«характерників» на чолі з дивною, але принципово історично-реальною фігурою Івана Сірка, наслідували «православну містику» християнізованих друїдів ірландців-бриттів, що з XI століття густо переселялися у православну Русь, спасаючись від насильницького окатоличення. Ісихазм усвідомлюється «антропологізованим Обоженням сущого», заснованого на Добродійності-Любові, вибудовуючи від XIV століття антитезу Ренесансу Заходу, що припинили події 1453 року.

«Космічний гуманізм» ісихастів одночасно «антропологізував» простір Космосу, створюючи енергійну холістику сущого й Вічного, матеріального й ідеального, Божественного і людського, демонстрував певне «розчинення» людського Милосердя-Творення в стосунках компонентів планетарного і світового обсягів. Повертаючись до символіки типології колискової як надбання буттєво-культурної і фольклорної традицій, вказуємо на її ритуально-заклинательну функцію щодо буттєвості індивіда і колективного суб'єкту, що створює застави життєдіяльності в різноманітті людського і нелюдського оточення-взаємодії.

Висновки. Теорія ноосфери в концепції В.І. Вернадського, спрямована на геологічні аспекти взаємодії людської ідеальності і матеріального утворення земної кулі, через культурологічний нахил сучасних філософських установлень і «аміметичних» спрямувань естетики уводить апарат розумового впливу на людські біоструктури, і з ними зв'язані фізико-біологічні утворення. Еволюція жанру колискової всепланетарного охоплення показує

структури *коливальної* механіки упорядження, які, резонуючи на механічні акції оточення, вносять розумово-космічний заряд мистецького впливу на фізичну речовність буття.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Бачевич Ф. Духовна синергетика рідної мови. Лінгвофілософські нариси : монографія. К. : Академія, 2009. С. 12–13.
2. Бодряр Ж. Симулякри і симуляція / пер. з фр. В. Ховхуна. Київ: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2004. 326 с.
3. Буряк В.В. Основи вчення про ноосферу. Сімферополь : ДІАЙПІ. 2010. 126 с.
4. Зема В.Є. Ісихазм. *Енциклопедія історії України*: у 10 тт. / гол. ред. В.А. Смолій. К. : Наукова думка, 2005. Т. 3: Е – Й. С. 537.
5. Іванов В.Ф. Формування графіки у розвитку інтонаційної мови людства: у 4 вип. Миколаїв : Вид-во МДГУ ім. П. Могили. Вип. 2. 2004. 192 с.
6. Канарський А. Діалектика естетичного процесу. Генезис чуттєвої культури. Київ: Вид-во Київськ. Ун-ту, 1982. 192 с.
7. Кравчик А. Сладісне цифрове слабоумство. *Слово*. 2019. 7 лютого. № 6 (1335). С. 9
8. Копейкіна А. Жанр колискової у фольклорних зразках і професійній музиці: робота магістра (рукопис). Одеса : ОНМА імені А.В. Нежданової, 2020. 155 с.
9. Котляревський І. Пріоритетність як фактор розвитку музикознавства. *Теоретичні та практичні питання культурології: українське музикознавство на зламі століть*. Мелітополь, 2002. Вип. ІХ. С. 32–39.
10. Маркова О. Інтонаційність музичного мистецтва. Київ: Музична Україна, 1990. 182 с.
11. Маркова О., Подолян Л. Про духовний генезис українського канту та його зв'язки з музикою європейського релігійного Просвіщення. Одеса, 1982. 14 с.
12. Мірошниченко С., Андросова Д. Внесок одеських композиторів Е.Макавейського, С. Орфеева, С. Шустова у музику Православної церкви. *Аркадія*. Одеса, 2025. Вип. 2. С. 3–12.
13. Подих часу. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Подих_часу (зверн. 15.06.2023 р.).
14. Штирбул В. Сакральне в мистецтві як породжуюча дійсність модель : дис. ... докт. філос. : 034 / ОНМА імені А,В. Нежданової. Одеса, 2024. 174 с.
15. Шумило С.В. Розвиток українсько-афонських духовно-культурних зв'язків у XVII – першій третині XIX сторіччя : дис. ... канд. мист. : 26.00.01 / НАКККіМ. Київ, 2021. 304 с.
16. Gens Ju. Oswald Spengleri kunstivaated. Looming. 1924. № 4. С. 268–277.

17. Harvard concise dictionary of music. Complidit by Don Michael Randel. *The Belknapmpress of Harvard University Press*. Cambridge, 1978. 577 p.

18. Mysterienspiele, liturgisches Drama Passion. *Dahlhaus C., Brockhaus E. Riemanns Musiklexikon: in zwei Bände*. Mainz: Schott's Söhne, 1979. II B.: L-Z. S. 195-197, 277.

19. Noosphäre. *Brockhaus Enzyklopädie in 30 Bände*. Leipzig, München: F.A. Brockhaus, 2006. B. 21. P. 814.

20. The Biosphere and Noosphere Reader: Global Environment, Society and Change / Ed. by D. Pitt, P. Samson. London: Routledge, 1998. 222 p.

21. Wagner P. Geschichte der Messe, T.1 – bis 1600. Lpz., 1913. 697 S.

22. Wörterbuch der philosophischen Begriffe. URL: <https://www.amazon.de/>.

REFERENCES

1. Batsevich, F. (2009). *Spiritual Synergetics of the Native Language. Linguistic and Philosophical Essays : Monograph*. Kyiv : Academy. P. 12-13 [in Ukraine]

2. Baudrillard, J. (2004). *Simulacra and Simulation / transl. by V. Khovkhun*. Kyiv: Solomiya Pavlychko Publishing House "Fundamentals" [in Ukraine].

3. Buryak, V.V. (2010). *Fundamentals of the doctrine of the noosphere*. Simferopol: DIAYPI. [in Ukraine]

4. Zema V.E. (2005). *Hesychasm. Encyclopedia of the History of Ukraine: in 10 vols. Ed. V. A. Smolii (head) and others. K.: Naukova Dumka. Vol. 3: E – Y. P. 537. [in Ukraine].*

5. Ivanov, V.F. (2004). *Formation of graphics in the development of intonational language of mankind*. Odesa : Publishing house of MDGU im. P. Mogili. [in Ukraine].

6. Kanarskiy, A. (1982) *Dialectics of the aesthetic process. The Genesis of the voluptuous culture*. Kiev : Izdat. Kiev. univ. [in Ukraine].

7. Kravchik, A. (2019). *Sweet digital dementia*. Slovo. No. 6 (1335). P. 9. [in Ukraine].

8. Kopeikina, A. (2020) *The genre of lullaby in folklore samples and professional music*. Master's thesis. Odesa : ONMA named after A.V. Nezhdanova. [in Ukraine].

9. Kotlyarevsky, I. (2002). *Priority as a factor in the development of musicology. Theoretical and practical issues of cultural studies: Ukrainian musicology at the turn of the century*. Melitopol. Issue IX. P. 32–39. [in Ukraine].

10. Markova, E. *Intonation type of music art*. Kyiv : Muzychna Ukrajinna. [in Ukrainian].

11. Markova, O., Podoljan, L. (1982) *About spiritual genesis of the ukrainian edging and his relationship with music european religious Enlightenment*. Odessa [in Ukraine].

12. Miroschnychenko, S., Androsova, D. (2005). Contribution of Odessa composers E. Makkaveysky, S. Orfeyev, S. Shustov to the music of the Pavoslav Church. *Arkadiya*. Issue 2, p. 3–12. [in Ukraine].
13. Breath of time. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Podyh_chasu (add. 15.06.2023) [in Ukraine].
14. Shtyrbul, V. The Sacred in Art as a Model Generating Reality. PhD thesis. Odesa : ONMA named after A.V. Nezhdanova. [in Ukraine].
15. Shumylo, S.V. (2021). The Development ukrainian-афонских spiritual-cultural связей в XVII – a first one third XIX century. Candidate's thesis. Kyiv : NAKKKiM. [in Ukraine].
16. Gens, Ju. (1924). Oswald Spengleri kunstivaated. *Looming*. № 4, p. 268–277. [in Germany].
17. Harvard concise dictionary of music. (1978) Complidet by Don Michael Randel. The Belknapmpress of Harvard University Press. Cambridge, London [in England].
18. Mystery plays, liturgical drama *Passion*. (1979). Dahlhaus C., Brockhaus E. *Riemann's Music Lexicon* in two volumes. II B.(L-Z). Mainz : Schott's Söhne, pp. 195-197, 277. [in Germany].
19. Noosphäre. (2006). Brockhaus Enzyklopädie in 30 Volumes. Leipzig, München : F.A. Brockhaus, B. 21, p. 814. [in Germany].
20. *The Biosphere and Noosphere Reader. Global Environment, Society and Change* (1998). Ed. by D. Pitt, P. Samson. London : Routledge. [in England].
21. Wagner P. (1913). *History of the Fair, Part 1 – up to 1600*. Leipzig. [in Germany].
22. Wörterbuch der philosophischen Begriffe. URL: <https://www.amazon.de/> [in Germany].

Дата першого надходження статті до видання: 11.09.2025

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 13.10.2025

Дата публікації (оприлюднення) статті: 14.11.2025

УДК 78.01/.03+784/784.95

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2025-45-15>**Анатолій Валентинович Носуля**

ORCID: 0000-0002-3003-6472

кандидат мистецтвознавства,

доцент кафедри сольного співу

Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

avn.odma@gmail.com

ВОКАЛЬНИЙ ЗВУК ЯК ЕСТЕТИКО-КОМУНІКАТИВНИЙ ФЕНОМЕН: ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ВОКАЛЬНО-ВИКОНАВСЬКОГО СЕМІОЗИСУ

*Метою роботи є теоретичне обґрунтування вокального виконавського мистецтва як семіотично організованої естетико-комунікативної системи, у якій голос постає як біоакустичний, когнітивний та культурний феномен, а інтонація функціонує як центральна форма смислової репрезентації. **Методологічну основу** даної роботи становить інтердисциплінарний підхід, що поєднує: структурно-семіотичний аналіз, який дозволяє осмислювати вокальне виконання як знакову систему; еволюційно-антропологічний підхід для аналізу передумов вокальної поведінки; феноменологічний підхід для трактування звуку як події сприйняття; музикознавчий інтерпретаційний аналіз, спрямований на виявлення комунікативної природи виконавського акту. Такий синтез дозволяє розглядати вокальне мистецтво не лише як технічну або естетичну практику, а як складний культурний механізм смислотворення. **Наукова новизна** полягає у комплексному трактуванні вокального виконавства як особливої мовної формації, що функціонує на перетині біологічного, когнітивного та семіотичного рівнів. Робота розширює теоретичні можливості музикознавства, інтегруючи до нього семіотичні та феноменологічні підходи.*

***Висновки.** Комплексний аналіз вокального виконавського мистецтва у біоакустичному, семіотичному та феноменологічному вимірах дозволяє розглядати його як особливу форму культурного буття, у якій голос постає не лише фізіологічним інструментом, а й носієм смислу, цінностей і духовного досвіду. Вокальний звук, укорінений у біологічній природі людини, одночасно виходить за межі природної зумовленості, перетворюючись на елемент знакової системи, що функціонує в межах конкретної історичної та культурної традиції. Саме в цій двійтості – природного й культурного, тілесного й символічного – розкривається його онтологічна специфіка. Вокальне виконавське мистецтво постає*

як складна естетико-комунікативна система, що поєднує біологічну основу, когнітивні механізми та культурні коди. Його сутність полягає у здатності трансформувати внутрішній досвід у звукову форму та забезпечувати зворотний процес – перетворення акустичного сигналу на смислове й емоційне переживання. Саме ця діалектична взаємодія матеріального й ідеального вимірів визначає центральне місце голосу у структурі музичної культури.

Ключові слова: вокальне мистецтво, голос, інтонація, вокальне інтонування, семіотика, вокальний семіозис, феноменологія звуку, естетична комунікація, культурний код.

Nosulya Anatolii Valentynovych, Ph.D. in History of Arts, Associate Professor at the Department of Solo Singing of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

The vocal sound as an aesthetic and communicative phenomenon: theoretical foundations of vocal-performative semiosis

The aim of this study is to provide a theoretical substantiation of vocal performance art as a semiotically organized aesthetic and communicative system in which the voice emerges as a bioacoustic, cognitive, and cultural phenomenon, while intonation functions as the central form of semantic representation. The methodological foundation of the work is based on an interdisciplinary approach that integrates: structural-semiotic analysis, which enables the interpretation of vocal performance as a sign system; an evolutionary-anthropological approach for examining the prerequisites of vocal behavior; a phenomenological perspective for understanding sound as an event of perception; and musicological interpretative analysis aimed at revealing the communicative nature of the performative act. Such a synthesis makes it possible to consider vocal art not merely as a technical or aesthetic practice, but as a complex cultural mechanism of meaning-making. Scientific novelty. The novelty of the study lies in the comprehensive interpretation of vocal performance as a specific linguistic formation functioning at the intersection of biological, cognitive, and semiotic levels. The research expands the theoretical possibilities of musicology by integrating semiotic and phenomenological approaches into its analytical framework.

Conclusions. *A comprehensive analysis of vocal performance art in its bioacoustic, semiotic, and phenomenological dimensions allows it to be understood as a distinctive form of cultural being in which the voice appears not only as a physiological instrument, but also as a bearer of meaning, values, and spiritual experience. Rooted in the biological nature of the human being, vocal sound simultaneously transcends natural determinacy, transforming into an element of a sign system that functions within a specific historical and cultural tradition. It is precisely within this duality—natural and cultural, corporeal and symbolic—that its ontological specificity is revealed. Vocal performance art thus emerges as a complex aesthetic and communicative system that integrates biological foundations, cognitive mechanisms, and cultural codes. Its essence lies in the capacity to transform inner experience into sonic form and to ensure the reverse process—the transformation of an*

acoustic signal into meaningful and emotional experience. It is this dialectical interaction between material and ideal dimensions that determines the central role of the voice within the structure of musical culture.

Key words: *vocal art, voice, intonation, vocal intoning, semiotics, vocal semiosis, phenomenology of sound, aesthetic communication, cultural code.*

Актуальність дослідження зумовлена необхідністю комплексного переосмислення вокального виконавського мистецтва в умовах сучасного гуманітарного знання, що дедалі активніше інтегрує біологічні, когнітивні, семіотичні та феноменологічні підходи. Традиційні музикознавчі моделі, орієнтовані переважно на аналіз композиторського тексту або технічних параметрів виконавства, не вичерпують багатовимірної природи голосу як культурного й антропологічного феномена. У ситуації міждисциплінарного повороту особливої ваги набуває розгляд вокального мистецтва як семіотично організованого процесу, що поєднує фізіологічну основу, когнітивні механізми сприйняття та культурні коди інтерпретації.

Поглиблення уваги до проблеми інтонації як носія смислу, до подвійної природи звуку та до співвідношення «мови» і «мовлення» у виконавстві відкриває перспективи для оновлення теоретичного апарату музикознавства. Дослідження вокального семіозису дозволяє уточнити статус голосу як центрального медіума художньої комунікації та як особливої мовної формації, що інтегрує природню універсальність із культурною специфікою традиції.

Метою роботи є теоретичне обґрунтування вокального виконавського мистецтва як семіотично організованої естетико-комунікативної системи, у якій голос постає як біоакустичний, когнітивний та культурний феномен, а інтонація функціонує як центральна форма смислової репрезентації. **Методологічну основу** даної роботи становить інтердисциплінарний підхід, що поєднує: структурно-семіотичний аналіз, який дозволяє осмислювати вокальне виконання як знакову систему; еволюційно-антропологічний підхід для аналізу передумов вокальної поведінки; феноменологічний підхід для трактування звуку як події сприйняття; музикознавчий інтерпретаційний аналіз, спрямова-

ний на виявлення комунікативної природи виконавського акту. Такий синтез дозволяє розглядати вокальне мистецтво не лише як технічну або естетичну практику, а як складний культурний механізм смислотворення. **Наукова новизна** полягає у комплексному трактуванні вокального виконавства як особливої мовної формації, що функціонує на перетині біологічного, когнітивного та семіотичного рівнів. Робота розширює теоретичні можливості музикознавства, інтегруючи до нього семіотичні та феноменологічні підходи.

Виклад основного матеріалу. Вокальне виконавське мистецтво доцільно розглядати не лише як окремих різновид музичної практики, а як особливу форму культурної пам'яті, у якій концентрується історичний досвід людства, його тілесна, емоційна й духовна історія. Протягом століть спів зберігає стабільну привабливість для різних соціальних груп і культурних спільнот, що засвідчує його виняткову антропологічну універсальність. Його історична протяжність, укорінена в багатовікових традиціях як професійного академічного, так і народного виконавства, формує підґрунтя для багаторівневого осмислення – від художньо-естетичного до науково-теоретичного. У цій перспективі вокальне мистецтво постає як динамічна система, в якій перетинаються індивідуальний досвід, культурні коди й тілесна практика.

У межах традиційних дослідницьких моделей центр ваги зазвичай зосереджувався на феномені індивідуального виконавця. Аналізувалися вокальні можливості видатних співаків, особливості їхнього тембрового профілю, технічна досконалість, інтонаційна виразність і образна стратегія інтерпретації. Проте така перспектива, попри свою значущість, часто залишала поза увагою глибинну природу самого вокального звуку як явища, що виходить за межі фізіології. Адже голос у художньому вимірі є не тільки результатом роботи голосового апарата, але й носієм символічної енергії, семантичної насиченості та афективного потенціалу. Вокальний звук функціонує як медіум, через який внутрішній світ особистості набуває акустичної форми.

Усвідомлення голосового апарата як складного біоакустичного інструмента передбачає звернення до знань про фонацій-

ний механізм, фізіологічні й акустичні основи звукоутворення. Художня переконливість інтерпретації неможлива без розуміння матеріальної природи голосу, адже саме вона визначає межі й можливості експресії. Сучасні наукові підходи, що інтегрують дані біомеханіки, лінгвістики, психоакустики та музичної акустики, формують нову аналітичну парадигму дослідження вокального мистецтва [9]. У межах цієї парадигми технічний аспект фонації перестає бути самоціллю і розглядається як умова для розкриття символічного та культурного виміру звучання.

В академічній традиції сольного співу особливого значення набуває синтез раціонального й чуттєвого начал. Інтелектуальна інтерпретація музичного тексту поєднується з афективним переживанням, утворюючи цілісну онтологію інтонованого звуку. Саме у цьому поєднанні формується художній вплив, який не зводиться до технічної досконалості чи емоційної експресії окремо, а виникає як їхня інтегральна взаємодія. Парадигмальний зсув у гуманітарних науках, що полягає у переході від описового аналізу до інтерпретаційних стратегій, сприяє переосмисленню виконавця як активного суб'єкта культурної комунікації [7]. У такій перспективі вокальний акт постає як форма культурного висловлювання, що включає як особистісну позицію виконавця, так і соціально-історичний контекст.

Семіотичний поворот у музикознавстві, який набув інтенсивності у другій половині ХХ століття, спочатку орієнтувався на перенесення лінгвістичних моделей на музичну матерію. Музичний твір почали розглядати як систему знаків із власними механізмами комунікації та семантики. Проте у центрі уваги здебільшого перебував композиторський текст, тоді як виконавська практика залишалася на периферії теоретичного осмислення. Така ситуація обмежувала розуміння музики як живого процесу, адже саме виконання актуалізує потенціал тексту й переводить його в площину міжособистісної взаємодії.

Сучасна музична семіотика дедалі більше зосереджується на виконавцеві як активному агенті знакової трансформації. Інтерпретатор не лише відтворює текст, а й формує нову комунікативну структуру, у якій музичний матеріал набуває унікальної

конфігурації. У цьому контексті продуктивним виявляється структуралістський підхід, витоки якого пов'язані з семіотикою Ф. де Соссюра і подальшим розвитком у культурній антропології та теорії мистецтва. Структуралізм дозволяє розглядати культурні явища як системи, організовані через коди, опозиції та структурні взаємозв'язки. Вокальна інтерпретація у такому підході може бути осмислена як складний текст, де формальні параметри – тембр, ритм, агогіка, артикуляція – вступають у взаємодію з семантичними намірами, формуючи багатовимірну тканину художнього висловлювання [4].

Отже, вокальне виконавське мистецтво постає як багаторівнева система, в якій поєднуються біоакустична основа, культурна традиція та індивідуальна інтерпретація. Голос функціонує водночас як фізичний інструмент і як семіотичний носій смислу, що робить його унікальним феноменом у структурі музичної культури. Саме в цій діалектичній єдності тілесного й символічного вимірів розкривається його особливий статус у гуманітарному знанні.

Голос як форма присутності людини у світі не зводиться до акустичного явища; він є первинним жестом самовиявлення, способом виходу внутрішнього у простір міжсуб'єктної взаємодії. У цьому сенсі голос слід розглядати як архетиповий медіум комунікації, феноменологічно вкорінений у до мовному досвіді людства. Ще до появи членороздільного мовлення саме тембр, висотна модуляція, інтонаційна хвиля ставали носіями смислу, еквівалентами емоційної й волевої інтенції. У доісторичних формах людського співіснування голос виконував функцію первинного знака – через нього індивід не лише сигналізував про свій стан, а й конституював себе у відношенні до Іншого, окреслюючи межу власної присутності та вступаючи у сферу символічного обміну.

З музикознавчої перспективи саме вокальний тембр постає найбільш диференційованою та нюансованою ділянкою звукового континууму культури. Жоден інструмент не володіє тією гнучкістю мікроінтонаційних зсувів, тією чуттєвою насиченістю, яка притаманна людському голосу. У тембровій палітрі

співу концентрується максимальна інтенсивність сенсорного досвіду: найменші відхилення висоти, динаміки, агогіки здатні радикально змінити семантичний вектор висловлювання. Саме тому спів, попри свою тілесну матеріальність, набуває функції духовної трансляції – він звучить не лише як голос окремого виконавця, а як акустичне втілення культурної пам'яті, історичної епохи, етичного та естетичного етосу. Через мікродинаміку фрази, через майже невлітими інтонаційні коливання голос здатен передавати психологічну багатшаровість, рефлексивну глибину й емоційну поліфонію людського буття [1].

У межах сучасної гуманітарної парадигми вокальне виконавство доцільно осмислювати як форму художньої інтерсуб'єктивності – як специфічний різновид естетико-комунікативної діяльності. Кожен акт виконання перестає бути лише відтворенням нотного тексту; він стає подією зустрічі, в якій суб'єкт-виконавець транслює структурований у звуковому потоці культурний, емоційний та семіотичний досвід [6]. У такому розумінні вокальна інтерпретація функціонує як автономний твір виконавського мистецтва, що володіє не тільки акустико-знаковою організацією, а й ментально-образною насиченістю, здатною формувати нові смислові горизонти.

Феноменологічно вокальний акт можна порівняти з мовленням як процесом матеріалізації нематеріального. Емоції, інтенції, внутрішні імпульси – усе те, що не має тілесної форми, – у момент співу перетворюється на звучання. Однак цей процес є двонапрямним: акустичний імпульс, досягнувши слухача, знову дематеріалізується, трансформуючись у ментальний образ і переживання. Кожен психоемоційний рух особистості має свій темброво-інтонаційний еквівалент, який реалізується через модифікації звукової хвилі. Саме ці модуляції, будучи символічно навантаженими, не лише експлікують стан суб'єкта, але й ініціюють відповідні афективні реакції в адресата. Подвійна природа голосу – як тілесного, фізично вимірюваного феномена і водночас як трансцендентного носія значення – відкриває можливість трактування вокального виконавства як семіотично структурованого процесу.

З акустичної точки зору звук є хвильовим коливанням, що впливає на слуховий апарат і проходить через складні нейроперцептивні механізми обробки. Проте лише інтеграція цього звукового сигналу у систему культурних кодів перетворює його на семіотичний акт. Музично-художня комунікація можлива лише за умови існування спільної семіотичної матриці – культурної сумісності кодів, якими оперують композитор, виконавець і слухач. У цьому сенсі «мова» мистецтва постає як концентрований вираз знакового простору культури [4]. Відповідно до сучасних положень музичної семіотики, інтерпретація здійснюється лише в зоні перетину когнітивних матриць комунікантів; саме ця зона є вирішальною для розуміння механізмів вокального семіозису [10].

Якщо звернутися до категоріального апарату лінгвістики Ф. де Соссюра [8], вокальне виконавство може бути проаналізоване через опозицію «langue» і «parole». Матеріалізований звуковий потік, що виникає у конкретному акті виконання, відповідає «parole» – індивідуалізованому мовленню, де виявляються фізіологічні особливості голосу, художній темперамент, світогляд і естетична позиція співака. Натомість «langue» у вокальному мистецтві репрезентує історично сформовану систему норм, стилістичних моделей і виконавських традицій, які структурують можливості інтерпретації.

Це розрізнення набуває особливої аналітичної ваги, адже дозволяє побачити вокальне мистецтво як динамічну систему взаємодії індивідуального та колективного. Мовлення-виконання не існує поза мовою-традицією, однак саме через інновації конкретного виконавського жесту відбувається трансформація й оновлення самої системи. У цьому діалозі між усталеними кодами й творчою імпровізацією народжується жива тканина вокальної культури, де голос виступає водночас як природний інструмент і як знакова структура, що забезпечує безперервну циркуляцію естетичних смислів.

Взаємодія «мови» і «мовлення» у вокальному мистецтві не є статичною кореляцією усталених норм і їхнього індивідуального застосування; вона постає як безперервний процес взаємного породження та оновлення. «Мова» функціонує як історично сфор-

мована матриця – система виконавських принципів, стилістичних моделей, інтонаційних канонів, що визначають горизонти можливого. Натомість «мовлення» реалізується в конкретному акті співу, де особистість виконавця вносить індивідуальні інтонаційні, темброві, агогічні відхилення, здатні з часом закріплюватися у практиці та трансформувати саму систему. У цьому динамічному обміні традиція не лише зберігається, але й переосмислюється, адже кожна інтерпретація потенційно здатна змінити нормативний простір культури. Відтак рівень естетичного сприйняття вокального виконання прямо пов'язаний із мірою включеності слухача в цю знакову систему – зі здатністю розпізнавати інтонаційні коди, зчитувати їхні культурні конотації та співвідносити індивідуальне виконання з історичною пам'яттю стилю.

Архаїчне переживання голосу як сакрального медіатора смислу й емоції вкорінене у найдавніших шарах культурної свідомості. Спів постає не просто як рання форма музичного самовираження, а як первісний спосіб артикуляції духовного досвіду. Інтонований тон у музично-теоретичному розумінні визначається через стабільність висоти, тривалості та тембрової цілісності, що дозволяє сприймати його як структуровану одиницю. Проте ще до виникнення впорядкованої звукової системи доартикуляційне голосове звучання вже містило потенцію мови: воно передувало дискретизації звукового потоку і стало першоосновою для подальшого формування семантичних структур. У цій перспективі інтонація виявляється не лише технічною характеристикою, а первинною формою смислової організації.

Саме тому голосова інтонація як семіотична форма репрезентації емоційного, духовного та смислового змісту набуває статусу центральної категорії в сучасному аналізі вокального мистецтва [5]. Вона виступає своєрідним мостом між внутрішнім переживанням і зовнішнім звучанням, між інтенцією і її акустичним втіленням. Інтонаційний жест, навіть мінімальний, завжди є носієм значення, оскільки він відсилає до культурних моделей переживання та вираження.

Генеza класичного вокального мистецтва як семіотично організованої практики сягає антропогенетичних і біосоціаль-

них витоків становлення людини як істоти, що мислить і інтуїтує. Задовго до появи естетично рефлексованого співу голосові імпульси виконували функції ідентифікації, сигналізації, емоційної регуляції та соціальної інтеграції. Вокальна експресія слугувала механізмом згуртування спільноти, маркером приналежності та інструментом афективного обміну, що підтверджується сучасними дослідженнями еволюції музичної поведінки [2]. Отже, вокальність є не випадковим культурним надбанням, а глибинною властивістю людської природи.

Фізико-акустична природа звуку, яка лежить в основі вокальної дії, виявляє фундаментальну двоїстість. З одного боку, звук є об'єктивним хвильовим процесом, який піддається точному вимірюванню і опису в термінах частоти, амплітуди, спектральної структури. З іншого боку, його значущість виникає лише у площині людського сприйняття, де механічне коливання перетворюється на психофізичний образ. У цьому переході матеріальне і ментальне утворюють нерозривну єдність: звук стає не просто фізичним явищем, а подією досвіду.

Тому феномен вокального звучання не може бути редукований до суто фізіологічного чи акустичного виміру. Його смислова вага визначається здатністю викликати внутрішні резонанси, актуалізувати афективні стани та ініціювати процеси інтерпретації. Між фізичним звучанням і психічним відображенням формується особливий онтологічний простір, у якому вокальний звук функціонує як елемент знакової системи. Саме в цьому напруженому полі – на межі об'єктивного та суб'єктивного – розгортається його художня природа.

Музично-феноменологічний підхід підкреслює, що звук не є річчю серед речей; він є подією, актом присутності, що розгортається у часі сприйняття [3]. Вокальне звучання у цій перспективі постає як форма «музичної присутності», де голос стає не лише носієм значення, а способом буття у світі. Через нього тілесне і духовне, фізичне й символічне, індивідуальне й культурне зливаються у єдиному акті художньої комунікації.

Фізіологічний вимір голосової поведінки – дихальна система, м'язовий апарат, резонаторні порожнини, вібраційна робота

вокальних складок – становить первинну анатомічну основу, без якої неможливе жодне вокальне висловлювання. Проте ця тілесна інфраструктура не є самодостатньою: вона слугує підґрунтям для формування складнішої семіотичної конструкції, у межах якої біологічний механізм трансформується в культурно опосередкований жест. Голос як фізичний процес стає голосом як знаком лише тоді, коли його звучання включається в систему смислових відношень, що функціонують у межах певної культурної традиції.

Тому сучасний аналітичний вектор закономірно зміщується від виключно фізіологічного опису до дослідження когнітивно-семіотичних механізмів, які забезпечують розпізнавання, інтерпретацію та інтеграцію вокальних сигналів у комунікативний простір культури. Дихання, артикуляція, резонанс – це не лише біомеханічні операції, а умови для виникнення інтонаційних структур, що набувають значення в контексті історично сформованих кодів. Інтонація, модуляція, темброва варіативність, вібрато перестають бути суто акустичними характеристиками; вони функціонують як знакові інструменти, через які організується вокальне висловлювання і формується його семантична конфігурація. Саме завдяки цим параметрам голос стає носієм смислової репрезентації, здатним кодувати афективні стани, соціальні ролі, стилістичні ідентичності.

У цій концептуальній площині звук набуває подвійного статусу. З одного боку, він підлягає законам фізики: поширюється хвильовим способом, характеризується частотно-амплітудними параметрами, піддається спектральному аналізу. З іншого боку, його повноцінна значущість виникає лише у просторі інтерпретації, де він функціонує як смислова оболонка, сформована у взаємодії індивідуальної свідомості та колективної культурної пам'яті. Без акту сприйняття звук залишався б нейтральним фізичним явищем; включений у семіотичний обіг, він стає елементом комунікативної системи.

Саме в цій діалектичній напрузі між природним і культурним, матеріальним і ідеальним, тілесним і символічним розгортається специфіка вокального мистецтва. Голос поєднує універсальність біосоціального механізму – притаманного кожній

людині – з історичною та стилістичною варіативністю художньої традиції. Він є водночас спільним антропологічним ресурсом і носієм конкретної культурної ідентичності. Тому вокальне мистецтво можна визначити як особливу мовну формацію, у якій біологічна передумова стає основою для складної системи знаків, а фізичне звучання – простором смислової творчості.

Висновки. Комплексний аналіз вокального виконавського мистецтва у біоакустичному, семіотичному та феноменологічному вимірах дозволяє розглядати його як особливу форму культурного буття, у якій голос постає не лише фізіологічним інструментом, а й носієм смислу, цінностей і духовного досвіду. Вокальний звук, укорінений у біологічній природі людини, одночасно виходить за межі природної зумовленості, перетворюючись на елемент знакової системи, що функціонує в межах конкретної історичної та культурної традиції. Саме в цій двовісності – природного й культурного, тілесного й символічного – розкривається його онтологічна специфіка.

Доведено, що фізіологічна інфраструктура голосу – дихальна мускулатура, резонаторні порожнини, вокальні складки – створює лише матеріальну передумову для формування вокального жесту. Однак перетворення звуку на художнє висловлювання відбувається через включення його в систему інтонаційних кодів, які мають історично сформовану семантику. Таким чином, вокальне мистецтво не може бути редуковане до технічної вправності чи акустичних параметрів; воно функціонує як складний механізм смислотворення, у якому фізичне звучання стає носієм культурного повідомлення.

Інтонація у цьому процесі виступає ключовою категорією. Вона є тією формою, через яку внутрішні психоемоційні стани набувають акустичної конкретності. Інтонаційний жест, навіть у мінімальному прояві, містить потенціал смислової артикуляції, оскільки пов'язаний із колективною пам'яттю стилю та культурними моделями переживання. Тембр, вібрато, агогіка, мікродинамічні нюанси функціонують як знакові елементи, що структурують художнє висловлювання та забезпечують його семантичну багатшаровість.

Застосування соссюрівської опозиції «langue» і «parole» до аналізу вокального виконавства дозволяє уточнити механізм взаємодії традиції та індивідуальної інтерпретації. «Мова» вокального мистецтва репрезентує систему норм, стилістичних канонів і виконавських принципів, що склалися історично. «Мовлення» реалізується в конкретному акті виконання, де особистість виконавця вносить індивідуальні смислові акценти. Динамічна взаємодія цих модусів забезпечує розвиток виконавської культури: інновації окремих інтерпретацій поступово трансформують саму систему норм, збагачуючи її новими інтонаційними моделями.

Феноменологічний підхід дає змогу розглядати вокальний звук як подію, що розгортається в момент сприйняття. Звук не існує як статичний об'єкт; він набуває повноцінного буття лише у взаємодії з адресатом. У процесі слухання фізичне коливання трансформується в ментальний образ, актуалізуючи афективні та когнітивні механізми. Отже, вокальне мистецтво реалізується у просторі інтерсуб'єктивності, де зустрічаються інтенції виконавця і досвід слухача.

Еволюційно-антропологічна перспектива засвідчує, що вокальна поведінка має глибинні біосоціальні витоки. Голосова експресія ще в до мовний період виконувала функції ідентифікації, регуляції емоцій і соціальної інтеграції. Цей факт підкреслює універсальність вокального феномена та його укоріненість у самій структурі людського буття. Водночас історичний розвиток співу як художньої практики засвідчує культурну специфікацію цієї універсальності: біологічна передумова набуває різних форм у межах різних традицій.

У підсумку вокальне виконавське мистецтво постає як складна естетико-комунікативна система, що поєднує біологічну основу, когнітивні механізми та культурні коди. Його сутність полягає у здатності трансформувати внутрішній досвід у звукову форму та забезпечувати зворотний процес – перетворення акустичного сигналу на смислове й емоційне переживання. Саме ця діалектична взаємодія матеріального й ідеального вимірів визначає центральне місце голосу у структурі музичної культури.

Таким чином, вокальне мистецтво може бути визначене як особлива мовна формація, у якій універсальність біосоціальної природи людини поєднується з культурною історичністю та індивідуальною творчою свободою. У межах цієї формації голос виконує функцію медіатора між тілесним і духовним, між особистим і колективним, між фізичним звучанням і семіотично організованим простором культури.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Cook N. *Beyond the Score: Music as Performance*. Oxford : Oxford University Press, 2013. 368 p.
2. Fitch W.T. The biology and evolution of music: A comparative perspective. *Cognition*, 2006, vol. 100(1). Pp. 173–215.
3. Ihde D. *Listening and Voice: Phenomenologies of Sound*. Albany : State University of New York Press, 2007. 336 p.
4. Lotman J. *Lectures on structural poetics*. Brown University Press, 1968. 191 p.
5. Monelle R. *The Sense of Music: Semiotic Essays*. Princeton, NJ : Princeton University Press, 2000. 320 p.
6. Osadcha S. Semiological aspect of studying the structure and chronotopic features of the orthodox liturgical text. *Music semiology: categories and methods: collective monograph*. Lviv-Toruń: Liha-Pres, 2020. P. 20–36.
7. Rink J. *Musical Performance: A Guide to Understanding*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. 304 p.
8. Saussure F. *Course in General Linguistics*. Columbia University Press, 2011. 320 p.
9. Sundberg J. *The Science of the Singing Voice*. DeKalb: Northern Illinois University Press, 1987. 214 p.
10. Tarasti E. *Signs of Music: A Guide to Musical Semiotics*. Berlin; New York: Mouton de Gruyter, 2002. 448 p.

REFERENCES

1. Cook, N. (2013) *Beyond the Score: Music as Performance*. Oxford: Oxford University Press. 368 p. [in English]
2. Fitch, W.T. (2006) The biology and evolution of music: A comparative perspective. *Cognition*. Vol. 100(1). Pp. 173–215. [in English]
3. Ihde, D. (2007) *Listening and Voice: Phenomenologies of Sound*. Albany: State University of New York Press. 336 p. [in English]
4. Lotman, J. (1968) *Lectures on structural poetics*. Brown University Press. 191 p. [in English]
5. Monelle, R. (2000) *The Sense of Music: Semiotic Essays*. Princeton, NJ: Princeton University Press. 320 p. [in English]

6. Osadcha, S. (2020) Semiological aspect of studying the structure and chronotopic features of the orthodox liturgical text. *Music semiology: categories and methods: collective monograph*. Lviv-Toruń : Liha-Pres. P. 20–36.
7. Rink, J. (2002) *Musical Performance: A Guide to Understanding*. Cambridge: Cambridge University Press. 304 p. [in English]
8. Saussure, F. (2011) *Course in General Linguistics*. Columbia University Press. 320 p. [in English]
9. Sundberg, J. (1987) *The Science of the Singing Voice*. DeKalb : Northern Illinois University Press. 214 p. [in English]
10. Tarasti, E. (2002) *Signs of Music: A Guide to Musical Semiotics*. Berlin; New York : Mouton de Gruyter. 448 p. [in English]

Дата першого надходження статті до видання: 20.09.2025

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 22.10.2025

Дата публікації (оприлюднення) статті: 14.11.2025

УДК 782.09

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2025-45-16>**Галина Вікторівна Волкова**

ORCID: 0000-0002-5163-0120

доктор філософії,

викладач кафедри теоретичної та прикладної культурології
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
450000lena@gmail.com

САКРАЛЬНИЙ КОД У ЦИФРОВІЙ КУЛЬТУРІ ТА ПЕРФОРМАТИВНИХ ПРАКТИКАХ

Мета роботи — визначити механізми збереження та трансформації ритуальних структур у контексті секуляризації, з акцентом на священний час як модель відкладених результатів. **Методологія дослідження** є міждисциплінарною та поєднує культурологічний, філософсько-естетичний і мистецтвознавчий підходи. Теоретичною основою слугують концепції священного часу М. Еліаде та лімінальності В. Тернера, що дозволяють розглядати ритуал як процесуальну структуру організації досвіду. Дослідження спирається на порівняльно-типологічний аналіз академічних, перформативних і цифрових практик, інтерпретованих як форми медіатизованого ритуалу. **Наукова новизна** дослідження полягає у роз'ясненні та розширенні інтерпретації ритуалу, який продовжує функціонувати в сучасній культурі в контексті секуляризації та медіатизації. У цій праці священний час розглядається не лише як категорія релігійного досвіду, а й як аналітичний інструмент для вивчення академічних форм мистецтва, а також перформативних і цифрових практик ХХ–ХХІ століть. Сакральний код аналізується як стабільна культурна структура, яка продовжує функціонувати в академічних формах мистецтва та у просторі сучасної культури. **Висновки.** Осмислення сакрального коду в цифровій культурі та перформативних практиках дозволяє розглядати ритуал не як архаїчний пережиток або фіксовану систему символів, а як стійку культурну структуру, що зберігає та трансформує смисли й цінності в умовах сучасної культури, зокрема в ситуації змін художніх і медіальних форм. Ключовим механізмом його збереження виступає сакральний час, який постає як особливий режим переживання, заснований на повторюваності, відкладеності результату та колективній участі. Саме ця темпоральна структура забезпечує розпізнавання сакрального навіть за умови втрати прямої релігійної символіки. Сакральний код зберігає свою ефективність у сучасній культурі завдяки стабільним структурам священного часу, заснованим

на повторенні, очікуванні та проходженні порогових станів. Академічні та сучасні перформативні практики демонструють не зникнення священного, а його трансформацію та адаптацію до умов медіатизованої та цифрової реальності.

Ключові слова: сакральний код, сакральний час, ритуал, лімінальність, перформанс, медіакультура, Олів'є де Сагазан, сучасне мистецтво.

Volkova Galyna Viktorivna, PhD in Cultural Studies, Lecturer at the Department of Theoretical and Applied Cultural Studies of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

The sacred code in digital culture and performative practices

Research objective. The aim of the study is to identify the mechanisms of preservation and transformation of ritual structures under conditions of secularization, with a particular focus on sacred time as a model of expectation, repetition, and deferred outcome. **The research methodology** is interdisciplinary, combining cultural studies, philosophical-aesthetic, and art historical approaches. The theoretical framework draws on Mircea Eliade's concept of sacred time and Victor Turner's theory of liminality, which allow ritual to be understood as a processual structure organizing experience. The study employs comparative and typological analysis of academic, performative, and digital practices, interpreted as forms of mediatized ritual. **The scientific novelty** of the research lies in refining and expanding the interpretation of ritual as a sacred code that continues to operate in contemporary culture under conditions of secularization and mediatization. Sacred time is examined not only as a category of religious experience but also as an analytical tool for the study of academic art forms and performative and digital practices of the twentieth and twenty-first centuries. The sacred code is analyzed as a stable cultural structure that continues to function in academic art forms and in the space of contemporary culture. **Conclusions.** Understanding the sacred code in digital culture and performative practices allows us to consider ritual not as an archaic relic or a fixed system of symbols, but as a stable cultural structure that preserves and transforms meanings and values in the conditions of modern culture, in particular in the situation of changes in artistic and media forms. The key mechanism for its preservation is sacred time, which appears as a special mode of experience based on repetition, deferred results and collective participation. It is this temporal structure that ensures the recognition of the sacred even with the loss of direct religious symbolism. The sacred code retains its efficacy in contemporary culture due to the stability of sacred temporal structures based on repetition, expectation, and the passage through liminal states. Academic and contemporary performative practices demonstrate not the disappearance of the sacred, but its transformation and adaptation to the conditions of a mediatized and digital reality.

Key words: sacred code, sacred time, ritual, liminality, performance, media culture, Olivier de Sagazan, contemporary art.

Актуальність теми дослідження визначається потребою культурологічного розуміння перформативних і медіа-практик як форм, у яких ритуальні структури, традиційно пов'язані зі священним досвідом та продовжують функціонувати. У контексті цифрової культури сакральне все менше проявляється через стабільну релігійну символіку і дедалі більше визнається через способи організації часу, тілесної участі та колективного досвіду. Запропонований підхід дозволяє розглядати сучасне перформативне мистецтво не як розрив із традицією, а як простір для її трансформації, де архаїчні ритуальні моделі зберігаються на рівні культурної структури – стабільні схеми організації досвіду, дії та колективного досвіду.

Даний ракурс дозволяє ідентифікувати механізми культурної безперервності між архаїчними, академічними та сучасними мистецькими формами, показуючи, що священне в сучасній культурі функціонує насамперед як спосіб сприйняття та участі, а не як система фіксованих знаків. Це розширює культурологічне розуміння сакрального кодексу і дає змогу аналізувати його прояви в нових медіальних і перформативних контекстах без протистояння традиції та сучасності. Запропонований підхід дозволяє розглядати сучасне перформативне мистецтво не як розрив із традицією, а як простір для її трансформації, де архаїчні ритуальні моделі зберігаються на рівні культурної структури.

Сьогодні цифрова культура виробляє та розповсюджує смисли з такою швидкістю, що мистецтво та комунікація перебувають у стані постійного оновлення. Однак за новизною медіа-платформ, візуалізацій нейронних мереж і перформативних практик виявляється стійкість архаїчних механізмів культурної організації. Стародавні ритуальні структури – жест як закодована дія, повторення як формула, транс як форма колективної енергії, жертва як акт дарування, маска як зміна ідентичності, процесія як рух спільноти та ініціативна модель «трансформації на порозі входу» (у термінології Віктора Тернера: розділення-лімінальність-реінкорпорація) продовжують функціонувати в сучасній культурі.

Ці структури сьогодні проявляються у динаміці флешмобів, енергії живих трансляцій, логіці VR-перформансів, інтерак-

тивних інсталяціях та численних соціальних «мікроритуалах», які формують нову повсякденну присутність. Незважаючи на використання високотехнологічних технологій, сучасна людина продовжує діяти в глибоких священних шаблонах, сформованих архаїчними спільнотами, щоб підтримувати ідентичність і групову згуртованість. Вивчення священного кодексу сучасного мистецтва дозволяє простежити трансформацію символічної мови сакрального – від релігійного знаку та ритуальної форми до концептуального, медіального та міждисциплінарного коду, що функціонує в секулярній культурі, де святе не зникає, а переосмислює, переходячи зі сфери інституційної релігії до мистецьких практик, візуальних метафор і нових способів створення сенсу.

Мета дослідження – визначити механізми збереження та трансформації ритуальних структур у контексті секуляризації, з акцентом на священний час як модель відкладених результатів.

Наукова новизна дослідження полягає у роз'ясненні та розширенні інтерпретації ритуалу як, який продовжує функціонувати в сучасній культурі в контексті секуляризації та медіатизації. У цій праці священний час розглядається не лише як категорія релігійного досвіду, а й як аналітичний інструмент для вивчення академічних форм мистецтва, а також перформативних і цифрових практик ХХ–ХХІ століть.

Виклад основного матеріалу. У сучасному гуманітарному знанні ритуал дедалі частіше розглядається не лише як історично зумовлена форма культової практики, а як універсальний механізм культурної організації досвіду, часу та колективної взаємодії [3, с. 217–226]. Саме в цьому контексті аналіз ритуальних структур набуває особливої актуальності для осмислення процесів, що відбуваються в мистецтві, медіа та цифровій культурі.

Ритуал – найдавніша форма людської практики самопізнання та перетворення світу. Це не просто дія, а модель реальності, в якій людина не лише усвідомлює своє місце у світі, але й активно змінює його, трансформуючись водночас сама. Ритуал є не просто культурним феноменом, а фундаментальною структурою мислення [6]. Багато дослідників – від К.Г. Юнга до Мірчі Еліаде – наголошували на тому, що архетипічні елементи та

механізми ритуалу глибоко вбудовані в колективне несвідоме [4; 5; 7]. Культура починається з ритуалу – першого акту осмислення світу, в якому хаос набуває порядку, час – ритму, а людина утверджує себе у сакральному просторі. У сучасній культурі ритуальні елементи трансформуються й знаходять нові форми в мистецтві, арт- та медіапроектах, набуваючи естетичного, соціального й філософського виміру.

Тема ритуальних засад у сучасному мистецтві та медіа отримала розвиток у працях як західних, так і українських дослідників, що дозволяє розглядати ритуал не як локальний культурний феномен, а як універсальний механізм передавання цінностей і досвіду. Принципово важливим для даного дослідження є те, що ритуал у цих роботах осмислюється не лише як сукупність символічних дій, але й як особлива форма організації часового переживання та колективної участі. Американський філософ і педагог Джон Дьюї (1859–1952) у фундаментальній праці «Мистецтво як досвід» трактує мистецтво як форму цілісного переживання, укоріненого в ритмах природи та колективних практиках людської спільноти. Дьюї пов'язує естетичний досвід із повторюваними діями та часовими структурами, у межах яких значення народжується не миттєво, а в процесі залученості й очікування. У цьому контексті ритуал постає як модель організації досвіду, де результат не зводиться до кінцевого продукту, а розкривається через тривалу участь і накопичення переживання [13].

Французький філософ і медіатеоретик Режі Дебре, розвиваючи медіалогічний підхід, аналізує ритуал як органічний засіб передавання сенсу в часі. Розглядаючи постать Христа як медіатора між божественним і людським, Дебре фактично розміщує ритуал у центрі проблематики часової трансмісії культури. Ритуал, за Дебре, забезпечує не миттєву комунікацію, а тривале утримання сенсу, що дозволяє інтерпретувати його як форму сакрального часу, засновану на відтермінуванні, повторенні та символічному підтвердженні очікуваного результату [10; 11; 12]. Ідеї медіатизованого ритуалу отримують подальший розвиток у працях представників групи «Естетика комунікації». Французький художник і теоретик Фред Форест розглядає мистецтво

як простір створення метакомунікаційних ситуацій, у яких вирішальне значення має не переданий образ чи повідомлення, а саме середовище взаємодії. Створювані ним експериментальні мікросередовища комунікації відтворюють ритуальну логіку участі, очікування та спільного переживання, де значення формується поступово – в процесі колективної присутності. Таким чином, мистецтво функціонує як тимчасово організований простір ритуального досвіду [14].

Вагомий внесок в осмислення ритуальних аспектів цифрової культури зробив Лев Манович – дослідник нових медіа та візуальної культури. Його аналіз цифрових інтерфейсів, повторюваних користувацьких дій та алгоритмічно організованих форм сприйняття дозволяє розглядати цифрове середовище як простір ритуалізованого досвіду. Хоча Манович безпосередньо не використовує термін «сакральний час», його концепція культурних інтерфейсів і модульності візуальної мови медіареальності розкриває механізми повторення, відтермінованого результату та перформативної участі, споріднені з традиційними ритуальними структурами [15, с. 64–70; 16].

Українська дослідниця Алла Черних у книзі «Ритуали і міфи медіа» розглядає медіатизацію суспільства крізь призму сучасних ритуальних практик. На її думку, медіа формують нові моделі колективної поведінки та символічної участі, в яких інформація функціонує не лише як повідомлення, але і як подія очікування та залученості. Таким чином, медіа постають як простір пересмисленого сакрального часу, де значущість визначається не завершенистю дії, а регулярністю та повторюваністю ритуальної участі. У контексті музикознавства особливого значення набувають дослідження, що розглядають ритуальні та обрядові структури як глибинні механізми формотворення [2].

Суттєву теоретичну основу для осмислення часової структури музичного досвіду становлять також праці західних музичних теоретиків, які аналізують музику як процес очікування та відкладеного розв'язання. У роботі Леонарда Б. Мейєра «Емоції та сенс у музиці» музичний смисл безпосередньо пов'язується з формуванням і порушенням очікувань слухача: напруження

та емоційна значущість виникають не в момент завершення, а в процесі затримки очікуваного розв'язання, передусім у межах тональної системи [17, с. 3–30]. Карл Дальгауз, досліджуючи генезу гармонічної тональності та феномен «абсолютної музики», розглядає тональну логіку як особливу організацію музичного часу, у якій рух до розв'язання принципово відкладений і структурує форму як процес. Ці підходи дозволяють розглядати академічну музичну традицію не лише як систему виражальних засобів, але і як модель темпорального досвіду, організованого за логікою очікування та переходу, що створює методологічні підстави для інтерпретації музичного часу в контексті сакрального коду [8; 9].

Згідно з Мирчею Еліаде, сакральне в культурі постає як особливий режим часу і простору, принципово відмінний від профанного. Сакральний час у Еліаде не є лінійним історичним потоком: він циклічний, відтворюваний і актуалізується через ритуал, який повертає спільноту до міфологічного першооснування. Візуальні образи та символи – ієрофанії – не функціонують автономно, а діють остільки, оскільки включені в ритуальну структуру повторення й переживання. Таким чином, сакральне розпізнається не лише за наявністю знака, а передусім за тим, як організовано час: через очікування, повернення та актуалізацію «початку». Дослідник показує, що повтор, циклічність і відкладеність розв'язання відіграють ключову роль в організації музичного часу, що дозволяє розглядати академічну музику як форму ритуалізованого переживання, у якій результат – тематичне або гармонічне розв'язання – принципово відкладений [5, 20–27].

Теорія Віктора Тернера доповнює цей підхід, зміщуючи акцент із символу на процесуальність ритуальної дії. У його концепції лімінальності сакральне виникає в перехідному стані – у зоні «між», де попередня ідентичність утрачена, а нова ще не сформована. Саме в цьому *limen* (лат. «поріг») візуальна символіка втрачає стійкість і входить у поле дії, тілесного досвіду та колективної участі. Тернер показує, що сакральне в ритуалі не стільки зображується, скільки продукується через проходження порога, відкладення результату та переживання невизна-

ченості. Відтак розпізнавання сакрального пов'язане не з іконографічною впізнаваністю, а з переживанням особливої часової та тілесної організації досвіду [19].

Аналіз наведених досліджень формує теоретичне поле, в якому ритуал осмислюється як стійка модель культурного відтворення, що включає не лише символічні форми, а й специфічну організацію часу, очікування та колективної участі. Цей корпус праць дозволяє розглядати сакральний код у музиці, медіа та сучасному мистецтві як динамічну систему, що адаптує традиційні ритуальні структури до нових культурних і технологічних умов без втрати їхньої фундаментальної функції смислотворення.

Осмилення сакрального часу як часу очікування, відкладеного результату та колективної участі відкриває новий ракурс у розумінні функціонування ритуального коду в культурі. Такий підхід спирається на концепцію сакрального часу, розроблену Мірчею Еліаде, відповідно до якої сакральне виявляється через розрив із профанним плином історії та актуалізується в ритуалі як повернення до міфологічного першопочатку. У сакральному часі подія не просто відбувається, а постійно відновлюється, перебуваючи в стані відкритої актуалізації та повторення. Саме така часова структура дозволяє розглядати ритуал як універсальний механізм культурної трансмісії й організації досвіду, що зберігає свою дієвість у різних історичних і художніх формах. Однією з ключових характеристик сакрального, за Еліаде, є його принципова відмінність від лінійного історичного часу. У сакральному часі значення зміщується від результату до процесу участі: світ перебуває у стані «між» – між проголошеним словом і його здійсненням, між жертвою та відродженням, між стражданням і спасінням. Саме ця відкладеність здійснення формує внутрішню логіку ритуалу та слугує підґрунтям для розпізнавання сакрального як особливого режиму переживання часу [1]. Розвиваючи антропологічне розуміння ритуалу, Віктор Тернер акцентує увагу на процесуальній природі сакрального досвіду. У його теорії лімінальності сакральне виникає в перехідному стані – у просторі «порогу», де попередній статус уже втрачений, а новий ще не сформований. Для Тернера ритуал

не є репрезентацією сакрального, а постає як процес його вироблення через тілесну участь, колективне переживання та відтермінування результату. Саме *limen* стає ключовою точкою, у якій сакральне розпізнається не за символікою, а за організацією часу й дії [19, с. 94–101].

Поєднання підходів Мірчі Еліаде та Віктора Тернера дозволяє розглядати сакральне як культурний код, що розпізнається через специфічну організацію часу та ритуального процесу. Сакральне стійко зберігається в культурі навіть в умовах секуляризації, оскільки його носієм стає не окремий знак, а структура ритуального переживання, яка організує час через повторення, відстрочку та порогові (лімінальні) стани – фази переходу між утратою попереднього й формуванням нового.

В академічному живописі сакральне поступово зміщується від завершеного образу до процесу тілесного переживання. Фігура залишається видимою, проте її стабільність підважується: тіло зображується в стані напруження, розпаду й переходу, а сакральне значення утримується не символом, а самою динамікою форми. Живопис фіксує пороговий стан, однак зберігає дистанцію між зображеним тілом і тілом глядача, залишаючи сакральне в просторі репрезентації. Візуальні форми сакрального в культурі зберігаються також через стійкі архетипічні образи, що розпізнаються навіть у секуляризованому вигляді. Одним із таких образів є райський сад – модель утраченої цілісності та позаісторичної гармонії, широко представлена в академічному живописі як простір «початку», що перебуває поза лінійним часом. У християнській іконографічній традиції цей образ набуває концентрованого вияву в мотиві «Замкнений сад», що походить із тексту Пісні Пісень і символізує непорочність та первісну цілісність буття. В образотворчій традиції «Замкнений сад» функціонує не лише як іконографічний мотив, а й як темпоральна структура: огорожений простір саду задає стан зупиненого або відкладеного часу, в якому повнота буття обіцяна, але не реалізується в актуальному досвіді. Таким чином сакральне виявляється не через дію, а через утримання стану – перебування поза історичним плином, у режимі очікування та повернення до «початку» [5].

У сучасній культурі цей архетип трансформується, проявляючись в образах ізольованих, ідеалізованих просторів, що пропонують тимчасовий вихід із історичного та соціального конфлікту [7]. Отже, образ райського саду продовжує функціонувати як форма сакрального часу – не через пряму релігійну символіку, а через структуру очікування, дистанції та повернення до втраченої цілісності.

Водночас в образній традиції сакральне й надалі зберігає дистанцію між зображенням і переживанням. У сучасній культурі ця дистанція скорочується. Перформативні практики радикалізують закладену в живописній традиції логіку сакрального часу, переводячи її з площини зображення в простір реальної дії. Тіло перестає бути об'єктом споглядання й стає медіумом ритуального процесу, в якому розпад форми, повтор і відстрочка результату переживаються тут-і-зараз. Саме в цьому переході від зображеного тілесного страждання до тілесної трансформації як процесу розкривається неперервність сакрального коду [18].

Перформанси Олів'є де Сагазана становлять граничну форму такого зсуву. Те, що в академічному живописі фіксувалося як напружений момент між руйнуванням і преображенням, у де Сагазана розгортається як послідовний ритуальний акт. Художник не зображує метаморфозу – він проходить її тілесно, руйнуючи й перескладаючи власне обличчя та тіло на очах у глядача. Сакральний час тут втрачає дистанцію репрезентації й стає переживаним процесом, у якому ініціація, жертвність і маска функціонують не як символи, а як дії в пороговому стані. Така логіка сакрального часу – як процесу очікування, переходу й відкладеного результату – простежується не лише в перформативному мистецтві, а й в академічних художніх формах.

В академічній музиці сакральний час розпізнається через модель очікування та відкладеного розв'язання. Тональна напруженість, повтор і затримка гармонічного або драматургічного фіналу формують часову структуру, близьку до ритуального переживання. Музичний час утримує слухача в стані передчуття, де результат підтверджується через процес, а не досягається миттєво. У контексті теорії Віктора Тернера це може бути

осмислено як лімінальний стан, у якому суб'єкт перебуває між напруженням і розв'язанням. Аналогічний принцип реалізується й в академічному театрі. У класичній трагедії фінал часто відомий заздалегідь, однак сакральна значущість дії полягає не в самій події, а в процесі наближення до неї.

Ініціація, автодеструкція (саморуйнівна поведінка, спрямована на завдання шкоди собі у фізичній або психічній сфері) та маска в мистецтві Олів'є де Сагазана формують модель сучасного ритуалу, в якому художник актуалізує первісні архетипи трансформації не на рівні символічного зображення, а у формі процесуальної, розгорнутої в часі дії. Його перформативна практика демонструє, що сакральне в сучасній культурі розпізнається не за сталою релігійною іконографією, а за структурою переживання – через повторення, тілесне проходження порога та відкладення фінального стану. Ініціація у де Сагазана не має завершеного результату: вона утримує глядача в лімінальному просторі між руйнуванням форми й можливістю нового порядку [14].

Одним із найбільш репрезентативних перформативних циклів Олів'є де Сагазана, що відповідають досліджуваній темі, є серія живих виступів, відомих під загальною назвою «Трансфігурація» («Преображення»), яка реалізується з кінця 1990-х років. У межах цих перформансів художник послідовно покриває власне обличчя й тіло шарами глини, фарби та пігменту, руйнуючи впізнаваність людського образу й переводячи тіло в стан нестабільної, постійно мінливої форми. Вирішальним тут є не візуальний результат, а сам процес дії, розгорнутий у часі та позбавлений остаточного розв'язання. З погляду концепції сакрального часу Мірчі Еліаде, цей перформанс може бути інтерпретований як форма постійної актуалізації «початку», де подія не вичерпується одиничним актом, а відновлюється через повторення тілесних жестів. Руйнування обличчя та послідовна деформація форми відсилають до ритуальної логіки виходу з профанного часу й входу в особливий часовий режим, у якому ідентичність тимчасово призупиняється. Сакральне тут постає не як підсумок, а як процес, що утримує подію в стані відкритої актуалізації. Якщо в академічних формах мистецтва сакральний

час зберігав дистанцію між образом і переживанням, то в перформативних практиках кінця XX – початку XXI століття ця дистанція принципово скорочується, відкриваючи можливість прямого тілесного входження в ритуальний процес.

У термінах Віктора Тернера перформанс де Сагазана розгортається в просторі лімінального (порогового) стану: попередня ідентичність суб'єкта втрачена, тоді як нова ще не закріплена. Художник і глядач входять у пороговий (лімінальний) стан – проміжну фазу ритуального переходу, в якій попередня ідентичність і статус тимчасово призупинені, а нові ще не сформовані, – де сакральне розпізнається не через знакову символіку, а через тілесне проходження переходу, повторюваність дій і відтермінування результату [19, с. 24–28]. Таким чином, глядач виявляється включеним не в інтерпретацію образу, а в колективне проживання перехідного стану. Маска, що виникає в процесі накладання матерії, не заміщує обличчя, а знищує його як стійкий знак, перетворюючи тіло на медіум ритуального досвіду. Перформанс Олів'є де Сагазана функціонує як медіатизований ритуал сучасності, у якому сакральне актуалізується відповідно до моделей, описаних Мірчею Еліаде та Віктором Тернером, – через особливу організацію часу, лімінальність і процесуальність дії. Це дозволяє розглядати його практику як граничну форму переосмислення архаїчного ритуалу в умовах сучасного мистецтва, де тілесна дія стає простором колективного переживання сакрального часу. Автодеструкція тіла в цьому перформансі виступає ритуальним механізмом виходу за межі профанного досвіду. Подібно до архаїчних обрядів переходу й космогонічних міфів, руйнування форми тут не означає завершення, а стає умовою перетворення. У цьому процесі маска виконує функцію радикальної дестабілізації ідентичності: обличчя позбавляється статусу фіксованого знака й переводиться в стан плинності та невизначеності. У результаті сакральне актуалізується не через візуальну іконографію, а через часову динаміку переходу, що розпізнається за ритуальною логікою дії.

Перформанси Олів'є де Сагазана можуть бути розглянуті як медіатизовані форми сучасного ритуалу, в яких архаїчні обря-

дові структури перезаписуються засобами перформативного мистецтва. Перформанс переводить сакральне з простору зображення в простір дії, а індивідуальний художній жест – у колективний досвід проживання сакрального часу, роблячи тіло медіумом культурної пам'яті та ритуального розпізнавання [1].

Висновки. Осмислення сакрального коду в цифровій культурі та перформативних практиках дозволяє розглядати ритуал не як архаїчний пережиток або фіксовану систему символів, а як стійку культурну структуру, що зберігає та трансформує смисли й цінності в умовах сучасної культури, зокрема в ситуації змін художніх і медіальних форм. Ключовим механізмом його збереження виступає сакральний час, який постає як особливий режим переживання, заснований на повторюваності, відкладеності результату та колективній участі. Саме ця темпоральна структура забезпечує розпізнавання сакрального навіть за умови втрати прямої релігійної символіки.

Аналіз теоретичних підходів Еліаде та Тернера дозволив уточнити, що сакральне в культурі розпізнається не за знаком як таким, а за способом організації досвіду. У концепції Еліаде сакральний час постає як постійно актуалізоване «начало», що відтворюється через ритуал; у Тернера – як лімінальний, пороговий стан переходу. Поєднання цих підходів дало змогу розглядати ритуал як процесуальну структуру, у якій значення формується в часі та через дію, а не фіксується остаточним результатом.

Показано, що ця логіка зберігається й в академічних формах мистецтва. У живописі сакральний час реалізується як режим відкладеного одкровення, за якого сенс не вичерпується зображенням і потребує повторного повернення до образу. В академічній музичній традиції сакральне розпізнається через темпоральну модель очікування та відкладеного розв'язання, вбудовану в тональну систему. Як засвідчують дослідження Мейера та Дальгауза, напруження між домінантою і тонікою формує музичний час як процес, у якому значення виникає не в моменті завершення, а в самій структурі очікування й затримки розв'язання. Таким чином, академічне мистецтво постає носієм ритуальних темпоральних моделей навіть в умовах історичної секуляризації.

Встановлено, що в сучасній культурі сакральний код не зникає, а трансформується. Розпізнавання сакрального здійснюється через стійкі архетипічні сюжети (райський сад, шлях страждання, ініціація), які зберігаються в секулярних формах завдяки характерній організації часу – через обіцяне, але не реалізоване в актуальному досвіді відновлення цілісності та відкладене преображення. Візуальна сакральна символіка при цьому втрачає автономний статус і вбудовується в глибшу процесуальну структуру переживання. У цьому контексті особливого значення набуває перформативне мистецтво, у якому сакральне актуалізується не на рівні образу, а на рівні тілесної дії. Аналіз перформансів Олів'є де Сагана показав, що його практика постає як медіатизована форма сучасного ритуалу, в якій ініціація, жертвенність і маска реалізуються як процес. Тіло виступає медіумом сакрального часу, а глядач виявляється включеним у пороговий (лімінальний) стан переходу, де попередня ідентичність утрачена, а нова ще не закріплена остаточно.

Дослідження підтверджує, що сакральний код продовжує функціонувати в сучасному мистецтві та цифровій культурі як механізм смислотворення, організації досвіду й колективного переживання. Його стійкість визначається не збереженням релігійної символіки, а здатністю ритуальних структур адаптуватися до нових медіальних і перформативних форматів, зберігаючи фундаментальну логіку сакрального часу, переходу та трансформації.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Васильков А. Визнання у філософії та математиці. Київ : Київське видавництво. Стан. Університет, 1972. 194 с.
2. Волкова Г. Культурні цінності в їх спрямованості на мистецтвознавство. *Сучасний культурний простір у мистецтвознавчому дискурсі* : матеріали Міжнародної науково-практичної конференції. Київ: НАКККіМ, 2019. С. 9–11.
3. Дюркгайм Е. Первісні форми релігійного життя: тотемна система в Австралії / пер. с фр. Г. Філіпчук, З. Борисюк ; наук. ред. Т. Метельова. Київ : Юніверс, 2002. 424 с.
4. Еліаде М. Трактат з історії релігій / пер. Олексія Панича. Київ : Дух і Літера, 2016. 518 с.
5. Еліаде М. Священе і мирське. Міфи, сновидіння і містерії. Мефістофель і Андросіан / пер. Г. Кьоран, В. Сахно. Київ : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2001. 592 с.

6. Ритуал. URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki/> (дата звернення 28.02.2020)
7. Юнг К. Архетипи і колективне несвідоме. Львів : Астролябія, 2017. с. 587.
8. Dahlhaus C. The Idea of Absolute Music. Chicago : University of Chicago Press, 1989.
9. Dahlhaus C. Studies on the Origin of Harmonic Tonality. Princeton: Princeton University Press, 1990.
10. Debray R. Media manifestos. On the technological transmission of cultural forms. London – New York, 1996.
11. Debray R. Vie et mort de l'image. Paris : Gallimard, 1992.
12. Debray R. Transmitting Culture. New York : Columbia University Press, 2000.
13. Dewey J. Art as Experience. New York : Perigee Books, 2005.
14. Fred Forest. Pour un art actuel: l'art a l'ère d'Internet. Paris : L'Harmattan, 1998.
15. Manovich, L. The Language of New Media. Cambridge, MA : MIT Press, 2001.
16. Manovich L. Software Takes Command. New York: Bloomsbury Academic, 2013.
17. Meyer, Leonard B. Emotion and Meaning in Music. Chicago : University of Chicago Press, 1956.
18. The Transformative Power of Performance. London : Routledge, 2008.
19. Turner Victor. From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play. New York : PAJ Publications, 1982.

REFERENCES

1. Vasytkov, A. (1972). Vyznannia u filosofii ta matematytsi. Kyiv : Kyivske vydavnytstvo "Stan. Universytet". [in Ukraine].
2. Volkova, H. (2019). Kulturni tsinnosti v yikh spriamovanosti na mystetstvoznavstvo. In Suchasnyi kulturnyi prostir u mystetstvoznavchomu dyskursi: Proceedings of the International Scientific and Practical Conference, pp. 9–11. Kyiv : NAKKKiM. [in Ukraine].
3. Durkheim, Й. (2002). Pervisni formy relihiinoho zhyttia: totemna systema v Avstralii (H. Filipchuk & Z. Borysiuk, Trans.). Kyiv: Universe. [in Ukraine].
4. Eliade, M. (2016). Traktat z istorii religii (O. Panych, Trans.). Kyiv : Dukh i Litera. [in Ukraine].
5. Eliade, M. (2001). Sviashchenne i myrske. Mify, snovydninia i misterii. Mefistofel i Androhin (H. Kioran & V. Sakhno, Trans.). Kyiv : Osnovy. [in Ukraine].
6. Ritual. (2020). In Wikipedia. Retrieved February 28, 2020, from <https://uk.wikipedia.org/wiki/> [in Ukraine].
7. Jung, C. G. (2017). Arkhetypy i kolektyvne nesvidome. Lviv : Astroliabiia. [in Ukraine].

8. Dahlhaus, C. (1989). *The idea of absolute music*. Chicago, IL : University of Chicago Press. [in USA].
9. Dahlhaus, C. (1990). *Studies on the origin of harmonic tonality*. Princeton, NJ : Princeton University Press. [in USA].
10. Debray, R. (1996). *Media manifestos: On the technological transmission of cultural forms*. London, UK; New York, NY : Verso. [in USA].
11. Debray, R. (1992). *Vie et mort de l'image*. Paris, France : Gallimard. [in France].
12. Debray, R. (2000). *Transmitting culture*. New York, NY : Columbia University Press. [in USA].
13. Dewey, J. (2005). *Art as experience*. New York, NY : Perigee Books. (Original work published 1934). [in USA].
14. Forest, F. (1998). *Pour un art actuel: L'art a l'ère d'Internet*. Paris, France : L'Harmattan. [in France].
15. Manovich, L. (2001). *The language of new media*. Cambridge, MA : MIT Press. [in England].
16. Manovich, L. (2013). *Software takes command*. New York, NY : Bloomsbury Academic.
17. Meyer, L. B. (1956). *Emotion and meaning in music*. Chicago, IL: University of Chicago Press. [in USA].
18. Fischer-Lichte, E. (2008). *The transformative power of performance: A new aesthetics*. London, UK: Routledge. [in England].
19. Turner, V. (1982). *From ritual to theatre: The human seriousness of play*. New York, NY: PAJ Publications. [in USA].

Дата першого надходження статті до видання: 13.09.2025

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 17.10.2025

Дата публікації (оприлюднення) статті: 14.11.2025

УДК 78.01/.071.1+781.9

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2025-45-17>**Лі Цзюань**

ORCID: 0009-0000-9512-8047

здобувач кафедри історії музики та музичної етнографії
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
music_ggx@sina.com

ФОРТЕПІАННО-ВИКОНАВСЬКЕ ІНТОНУВАННЯ У КОНТЕКСТІ СУЧАСНОГО МУЗИЧНОГО МОВЛЕННЯ

Мета статті – визначити специфічні риси та найбільш суттєві характеристики фортепіанного інтонування у контексті виконавської форми та як комплексу інтерпретативних засобів. **Методологія** роботи зумовлюється поглибленим герменевтично-інтерпретологічним підходом та музично-лінгвістичними оцінками, Пропонується розвиток музичного мовознавства на засадах теорії музичної інтерпретації, що активізує типологічний напрям теорії фортепіанного виконавства. Поглиблюються музично-семіологічні тенденції щодо вивчення природи жанру, тексту, твору та композиції в музиці. **Наукова новизна** даної статті полягає у визначенні актуальних критеріїв типологізації фортепіанного інтонування, які разом дозволяють репрезентувати феномен музичного мовлення. У зв'язку з цим оновлюється поняття виконавської майстерності, виокремлюються та по-новому групуються її компоненти: професійно-теоретичний, технологічний, комунікативний, естетичний, психофізіологічний та особистісно-характерологічний. В новій виконавській якості представлені жанровий та стильовий компоненти, котрі у взаємодії визначають прецедентну основу музичної творчості. **Висновки.** Фортепіанне інтонування є різновидом музично-виконавського мовлення, має спільні риси з усією сферою музичного виконавства з точки зору способів формування вищої музичної майстерності, дозволяє поглиблювати уявлення про специфічну природу музично-виконавської інтерпретації, музичного твору та композиції, музичну семантику – знаково-смыслову своєрідність музичної творчості. Визначення типологічних рис фортепіанного інтонування сприяє вивченню багатокомпонентності музичного діяння, відкриває шлях до систематичного виявлення естетичних якостей музичного звучання, у тому числі – до специфікації естетичного переживання у сфері фортепіанної творчості.

Ключові слова: фортепіанне інтонування, музичне мовлення, вища музична майстерність, музичнотворчі компоненти, фортепіанно-виконавська інтерпретація, музичний твір, виконавська типологія фортепіанної творчості.

Li Juan, Applicant at the Department of Music History and Musical Ethnography of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Piano-performance intonation in the context of modern musical speech

The purpose of the article is to determine the specific features and the most significant characteristics of piano intonation in the context of performance form and as a complex of interpretative means. The methodology of the work is determined by an in-depth hermeneutic-interpretological approach and musical-linguistic assessments. The development of musical linguistics is proposed on the basis of the theory of musical interpretation, which activates the typological direction of the theory of piano performance. Musical-semiological trends in the study of the nature of genre, text, work and composition in music are deepened. The scientific novelty of this article lies in determining the current criteria for typology of piano intonation, which together allow us to represent the phenomenon of musical speech. In this regard, the concept of performing skills is updated, its components are distinguished and grouped in a new way: professional-theoretical, technological, communicative, aesthetic, psychophysiological and personal-characterological. The new performing quality presents genre and style components, which in interaction determine the precedent basis of musical creativity. Conclusions. Piano intonation is a type of musical-performing speech, has common features with the entire sphere of musical performance from the point of view of the methods of forming higher musical skills, allows us to deepen the understanding of the specific nature of musical-performing interpretation, musical work and composition, musical semantics - the sign-semantic originality of musical creativity. The definition of typological features of piano intonation contributes to the study of the multicomponent nature of musical action, opens the way to the systematic identification of aesthetic qualities of musical sound, including the specification of aesthetic experience in the field of piano creativity.

Key words: piano intonation, musical speech, higher musical skill, music-making components, piano-performing interpretation, musical work, performing typology of piano creativity.

Актуальність постановки теми та вибору головного предмету статті зумовлюється тим, що явище фортепіанної інтерпретації потребує особливих інструментів аналізу, відповідних до природи виконавської творчості, насамперед до її процесуальності та дієвості, до тих різнобічних зусиль, які необхідні для формування виконавсько-образної концепції. Виконавську інтерпретацію іноді вважають підлеглим вторинним явищем, відмовляючи їй у власній творчій активності, однак визнаючи, що поняття інтерпретації передбачає індивідуалізоване розуміння, своєрідність артистичного трактування, пошук унікальності не лише в авторському задумі, а й у способах його

виконавського усвідомлення-відтворення [3; 6; 7-8; 10]. Саме стосовно фортепіанної інтерпретації А. Малинковська пропонує поняття *виконавського інтонування*, під яким розуміє осмислено-виразну, спрямовану на слухачське сприйняття реалізацію музики як виявлення відносин між елементами музичної форми на всіх рівнях її системної організації за допомоги конкретного інструментального комплексу (див. про це: [11, с. 150]). Дане поняття, фортепіанне інтонування, потребує подальшої теоретичної розробки та аналітичного підтвердження, особливо тому, що воно виражає сутність музичного мовлення, котре завжди є виконавським актом, також завжди є інтерпретативно-інтенціональним актом висловлюючи глибинний смисловий зміст музичного образу.

Мета роботи – визначити специфічні риси та найбільш суттєві характеристики фортепіанного інтонування у контексті виконавської форми та як комплексу інтерпретативних засобів.

Виклад основного матеріалу. Інтерпретативний акт, як здійснене та експліковане розуміння, визнається вищим ступенем виконавської творчості, найбільш специфічним саме для неї [2; 5; 9]. Композитор та виконавець рівною мірою впливають на появу музичного твору, але лише виконавець здатен презентувати його динамічну часову природу, здійснити текст у звучанні, актуалізувати, тобто його роль постає вирішальною, у тому числі з точки зору осмислення-інтерпретації. І композитор, і виконавець-інтерпретатор зацікавленні у створенні художнього тексту як носія естетичних цінностей. Але якщо композитор створює «застиглий» текст, то інтерпретатор у процесі виконавського інтонування його «оживляє» і демонструє у часопросторі.

Усвідомлюючи широту використання поняття інтерпретації, Н. Жукова виокремлює такі три основні її види, як *побутова, наукова, художня*. Авторка вважає, що «поняття інтерпретації у повсякденній практиці співпадає з терміном “тлумачення”». Тлумачення і пояснення – майже синоніми, але, на відміну від пояснення, тлумачення включає в себе завжди деякий елемент гіпотетичності. Можна сказати, що тлумачення – гіпотетичне пояснення, воно дає один варіант із множини допусти-

мих пояснень. Інтерпретація такого роду може укладатися в побудові різних моделей, відносно яких потім потрібно вирішувати, яка з них ближче до істини і краще відповідає сукупності експериментів» [5, с. 15]. Виникає припущення, що композиторська інтерпретація ближча до гіпотетичного тлумачення, тоді як виконавська – є поясненням та проясненням у звучанні, зробленим вибором, котрий дійсно претендує на довершеність, абсолютність – незворотність, і саме це обумовлює його власну цінність.

Зіставлення стильових та мовно-стилістичних інгредієнтів музичного тексту використовується багатьма дослідниками фортепіанно-виконавської творчості. Також у музикознавці доводять залежність технічних прийомів, які використовує певний виконавець, від його художньо-стильових інтересів. Специфічні засоби виконавської виразності, такі як (за К. Мартінсенем) звуковисотна воля та звукотемброва воля (колеристичні прийоми виконання, туше), ритмоволя, воля до форми (виконавське структурування), формуюча воля і «лінійволя» (фактурне і поліфонічне мислення виконавця), виявляють принципове значення особистої мотиваційної сфери свідомості виконавця (див. про це: [11]), його здатність до керування не лише процесом звуковидобування, а й процесом власного мислення та творчої дії.

Класичними або взірцевими рисами виконавської інтерпретації постають перевага інтелектуальної концепційності над безпосереднім емоційним переживанням, а в сфері художньої форми – тяжіння до пропорційності, гармонійності і симетрії. Музичний твір може позначатися і як виконавський, коли він народжений у процесі інтонування, історично і соціально зумовлений, зафіксований у матеріалізованій звуковій структурі, є композиційно і художньо цілісним продуктом, що втілює індивідуальний спосіб художнього осмислення світу. Зміст такого музичного твору розкривається лише у процесі активної художньої комунікації, учасниками якого виступає тріада композитор – виконавець – слухач, з центральною позицією виконавця. Звідси випливає, що аналіз музичного твору обов'язково повинен включати результати виконавської діяльності, виявляти як

свідомі, так і підсвідомі процеси, що раціонально або інтуїтивно супроводжують діяльність інтерпретатора.

Поняття музичного твору як предмету виконавської інтерпретації передбачає дефініцію музичного мовлення, усного авторського висловлення в музиці та засобами музики, з урахуванням комунікативного контексту та історичних передумов існування музичного твору. О. Потоцька пропонує розуміти під музичним твором історично і соціально зумовлений, народжений у процесі інтонування та зафіксований композиційно і художньо цілісний продукт художньої діяльності, що втілює індивідуальний спосіб художнього осмислення світу, причому не лише композитором, а, насамперед, виконавцем. Виконавське усвідомлення художнього змісту музики дозволяє підійти до оригінальної інтерпретації музичного тексту, не порушуючи вірності таким властивостям музичного змісту, як авербальність і позапонятійність знакової структури [11].

Жива мовленнєва природа виконавського інтонування особливо виразна в інтерпретації музичних творів доби бароко. Музичний стиль бароко виник на перетині двох епохальних музично-стильових епох – поліфонічної і гомофонно-гармонічної. Саме тому фактура барокової музики демонструє унікальний синтез поліфонічного і гомофонного способів інтонування, а також низку принципів, що зумовлюють пріоритетність плинно-горизонтального або диференційовано-вертикального спрямування музичної тканини барокових творів; у XVII столітті не існувало нездоланної межі між сферами дії поліфонії і гомофонії. «Класична фуга», складаючись (хоча і не досягаючи зрілості) поступово у попередників Й. Баха, безсумнівно, втілює і досягнення, пов'язані з досвідом гомофонного мислення. А танцювальна сюїта піддається поліфонічній «стилізації». Тому в інтерпретації музики бароко (незалежно від її жанрового походження – вокального чи інструментального), сучасний виконавець повинен бути добре обізнаним з закономірностями музичного мовлення, що формуються на засадах вербальної риторичної системи з її фігурами та способами афектного інтонування.

Висловлене зауваження актуалізується ще й тим чинником, що у зазначений культурно-історичний період показником рівня майстерності музичного майстра була не стільки тематична винахідливість, скільки вміння оперувати музичним матеріалом. Ці звукотворчі операції відповідали процесу композиційного мислення, також структурній логіці композиції, в якій втілювалась морально-етична позиція автора, узгоджена з «духом часу» [11]. Тематизм барокової музики був у значній мірі об'єктивованим, таким, що не передбачає широкої різноваріантності виконавської інтерпретації. Його важливою якістю була саме *типологізація*, тому виконавська інтерпретація повинна була базуватись на принципі дотримання змістових канонів.

Досліджуючи особливості розвитку музичного виконавства, Н. Жайворонок відзначила особливу важливість доби бароко як періоду «граючих творців». Розвиток інструментального виконавства, вихід на перший план скрипки і фортепіано як сольних і ансамблевих інструментів, удосконалення мистецтва співу бельканто, формування «класичного» складу симфонічного оркестру, становлення національних виконавських шкіл відбуваються паралельно з формуванням авторського музичного твору. Композитор і виконавець найчастіше поєднуються в одній особистості. «Так, у різних європейських країнах з'являються видатні виконавці-віртуози: в Італії – засновники скрипкової школи А. Кореллі, Дж. Тартіні, Ф. Джемініані, Г. Пуньяні, Дж. Віотті; в Іспанії – лютніст Х. Маріна. У Франції формуються національні школи інструментальної музики (органна, лютнева, клавесинна, віольна), а в період розквіту класицизму – школа скрипалів, яку очолювали відомі виконавці Ж.-М. Леклер, П. Гавіньє, П. Байо, П. Роде, Р. Крейцер, і школа віолончелістів під керівництвом Ж. Дюпона і Л. Боккеріні» [4, с. 7].

У цей період формується і поняття музично-виконавської майстерності, під якою розуміють властивість особистості, сформовану в процесі професійної виконавської діяльності, що проявляється як вищий рівень засвоєних вмінь, гнучких навичок та інтерпретаторської творчості» [1, с. 3]. Визначаються також притому разом, *теоретичний і технічний компоненти* музич-

но-виконавської майстерності, які вказують на основні передумови музично-виконавського мовлення. Теоретичний компонент виконавської майстерності відображає ступінь музичної грамотності виконавця. Перш за все, музична грамотність проявляється в якості музичного інтонування як особливої форми мислення музикою, що підпорядковане об'єктивним закономірностям музичного розвитку і формотворення, логіці музичного формотворення. Також теоретичний компонент музичної грамотності пов'язаний з виокремленням виконавської форми, усвідомленим керуванням виконавським часом як визначальними якостями *художньої техніки* виконавця.

Технічний компонент можна характеризувати як «точність, швидкість, пластичність, лабільність, пристосованість та енергійність виконуваних музично-ігрових рухів, рівень володіння специфічно інструментальними прийомами з урахуванням акустичних можливостей інструмента та перцептивних властивостей виконавця, які дозволяють йому максимально виразне втілення музично-образної системи у виконуваному творі...» [1, с. 4].

Виконавське інтонування є головним засобом підйому на вищій щабель художньо-концептуального мислення, який «дозволяє музиканту не тільки самою грою, а й рухами, мімікою, жестами, позою представляти художню цінність музичного твору, передавати слухачеві його емоційний зміст, викликати адекватні почуття, які прагне передати виконавець, створюючи інтерпретаторську концепцію музичного твору відповідно із задумами композитора» [1, с.4]. На такому ступені розвитку теоретичний і технічний компоненти майстерності починають функціонувати у повну силу, вмикають власне музично-інтерпретаційне мислення виконавця.

Таким чином, *інтонування або мовлення, як компонент музично-виконавської майстерності, є головним інтегруючим проявленим чинником інтерпретації у процесі її здійснення, спрямованої на те, щоб довести універсальні психологічні здатності музики, її особливу роль у людському міжособистісному спілкуванні.* Інтерпретаційне мислення в музиці є завжди інтонаційним мисленням, що повинне завершуватися та розря-

джатися *звучним* інтонуванням, презентацією музичного тексту у його головному звукообразному динамічному призначенні.

Інтерпретаційно-інтонаційне мислення певною мірою проявляється і в соціопсихологічному (комунікативному) компоненті музично-виконавської майстерності – через *інтерпретативну поведінку* виконавця. Сутність цього компонента полягає в спілкуванні музиканта-артиста зі слухачем за допомогою мови тіла (міміки, жестів, музично-ігрових рухів, пози, ін.). Поведінка артиста на сцені – це не тільки передавання слухачам змісту музичного твору, але і процес спілкування з публікою в концертному залі. Артист презентує та інтонує себе не тільки грою, але й зовнішнім виглядом, поведінкою, усією своєю особистістю. Комунікативний компонент стає складовою стилеобразу виконавця-інтерпретатора, і від його якості також залежить характер інтонування.

Вершинним та узагальнюючим, водночас цільовим та психологічно призначеним естетичний компонент виконавської майстерності, отже й процесу інтонування. Можна навіть вказувати на специфічну естетичну якість *інтерпретації в музиці та музикою* як на ключовий момент художнього діяння, що найближче підводить до природи музичного смислу. Часто цей момент сприймається як переживань позитивних емоцій, виникнення позитивних психологічних станів, зокрема стану гармонії з собою та навколишнім світом, радості, впевненості, душевного та навіть тілесно-фізичного підйому (див про це: [11, с. 139]). Взагалі естетичний та психофізіологічний компоненти музичної інтерпретації та інтонування виявляють принципову близькість, що відображує семантичну побудову людської свідомості, також впливає на склад музичних інтонацій у їх первинному прикладному формуванні, так само і у більш складних випадках авторського композиторського та виконавського мовлення.

Естетичний зміст музичного діяння проявляється вже на рівні вибору жанрового типу музичної творчості, а самі жанрові композиційні формули стають носіями типів інтонування, що дозволяє вбачати у них символічні утворення. Специфіка конкретного музичного твору, що стає об'єктом виконавського

інтонування, визначається на межі жанрової і стильової приналежності музичного твору. Слід зазначити, що музичний жанр являє собою самодостатній рівень логізації, оскільки він пов'язаний з більш загальним, аніж у конкретній композиції, видом типізації, зокрема виступає як своєрідний класифікатор типових емоцій. Індивідуальний композиторський стиль при цьому виступає як носій авторської специфіки у використанні і трактуванні комплексу музично-виразових засобів [2, с. 9]. Тому у розумінні інтерпретативного виконавського стилю доцільно виходити з жанрово-стильової взаємодії, що набуває типологічних рис, дозволяє відкривати типологічні тенденції у музичному, зокрема фортепіанному, інтонуванні.

А. Малинковська, яка створює власну дослідну концепцію фортепіанного інтонування, відкриває особливі звучні прояви творчої індивідуальності виконавця і розрізняє *чотири типи виконавської інтонації*: ігрову інтонацію, інтонацію музикування, імпровізаційну інтонацію та авторську, що проявляється у виконанні композитором власних творів (див. по це: [11, с. 153]).

Ігрова інтонація виявляється, за А. Малинковською, в музиці Моцарта, Ліста, Шумана, Прокоф'єва, Стравінського, Дебюссі, Ліста, оскільки в ній присутні свобода і насолода свободою, тілесно-рухова і психологічна легкість, безпосередня радість дії, широка амплітуда для самовираження особистості, фізична, емоційна та інтелектуальна мобільність, мінливість.

До типологічного підходу до фортепіанного інтонування додається концепція творчо-особистісного характеру, за якою виділяються *чуттєвий, інтелектуальний та вольовий* типи інтонаційного мислення [11].

Характерологічний особистісний компонент стає важливою складовою стилеобразу виконавця-інтерпретатора, від його якості залежить індивідуальність інтерпретаційного мислення та інтоування. Специфіка інтерпретаційного мислення та стильові особливості фортепіанного інтонування розкриваються у комунікативному процесі – у зустрічі з художньою індивідуальністю музиканта, його «творчим образом» як людини-митця. У дослідженні О. Потоцької справедливо зауважується що дослідниць-

ким матеріалом, який дозволяє наблизитись до розкриття стилю образу виконавця, стають, окрім записів виконань, спогади сучасників, епістолярні матеріали, інтерв'ю, власні музикознавчі публікації. Важливими «індикаторами» стильових рис виступають естетичні погляди, художньо-стильові, музичні, в тому числі, репертуарні переваги тощо. Досить часто сам зовнішній образ виконавця співзвучний його інтерпретаціям. Так, у в епістолярній спадщині Мошелеса можна віднайти записи про те, що інтерпретації Шопена повністю відповідали його зовнішньому образу – витонченому і мрійливому. адже його «піано» було таким ніжним, що для отримання бажаних контрастів йому не було необхідності користуватися сильним «форте» [11, с. 148]. Дослідниця відносить інтерпретації Ф. Шопена до створеного ним самим сенсуалізованого стилю, що демонструє чутливість як принцип інтонуваних, підкреслюють, що виток сенсуалізованого фортепіанно-виконавського стилю походять зі своєрідного дендізму Ф. Шопена, складовою якого був і зовнішній образ митця, його шарм, елегантність і природність [11, с. 149].

Пропонуючи типологічні оцінки фортепіанного інтонування, варто враховувати індивідуальні виконавські стилі, класифікацію типів особистостей, створену Карлом Юнгом і розвинену соціонікою, також існуючу типологію фортепіанно-виконавських стилів, в якій виділяються риторизований, раціоналізований, емоціоналізований та сенсуалізований домінуючі компоненти.

Наукова новизна даної статті полягає у визначенні актуальних критеріїв типологізації фортепіанного інтонування, які разом дозволяють репрезентувати феномен музичного мовлення. У зв'язку з цим оновлюється поняття виконавської майстерності та виокремлюються та по-новому групуються її компоненти: професійно-теоретичний, технологічний, комунікативний, естетичний, психофізіологічний та особистісно-характерологічний. В новій виконавській якості представлені жанровий та стильовий компоненти, котрі у взаємодії визначають прецедентну основу музичної творчості.

Висновки. Фортепіанне інтонування є різновидом музично-виконавського мовлення, має спільні риси з усією сферою

музичного виконавства з точки зору способів формування вищої музичної майстерності, дозволяє поглиблювати уявлення про специфічну природу музично-виконавської інтерпретації, музичного твору та композиції, музичну семантику – знаково-смыслову своєрідність музичної творчості. Визначення типологічних рис фортепіанного інтонування сприяє вивченню багатокomпонентності музичного діяння, відкриває шлях до систематичного виявлення естетичних якостей музичного звучання, у тому числі – до специфікації естетичного переживання у сфері фортепіанної творчості.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Білоус В. Психологічні аспекти формування виконавської художньої майстерності : автореф. дис. ... канд. мистецтв. : 17.00.03 / Національна музична академія України ім. П.І. Чайковського. К., 2005. 16 с.
2. Вечер Д. Виконавський аналіз музичного твору: теоретичний і практико-методичний аспекти (на прикладі діяльності піаніста-інтерпретатора) : автореф. дис. ... канд. мистецтв. : 17.00.03 / Національна академія наук України. Інститут мистецтвознавства фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського. К., 2007. 17 с.
3. Дедусенко Ж. Виконавська піаністична школа як рід культурної традиції : автореф. дис. ... канд. мистецтв. : 17.00.01 / Національна музична академія України ім. П.І. Чайковського. К., 2002. 20 с.
4. Жайворонок Н. Музичне виконавство як феномен музичної культури : автореф. дис. ... канд. мистецтв. : 17.00.01 / Київський національний університет культури і мистецтв. К., 2006. 16 с.
5. Жукова Н. Інтерпретація як компонент музичної творчості: естетичний аспект. Дис. ... канд. філософських наук : 09.00.08 / Київський національний університет ім. Т. Шевченка. К., 2003. 192 с.
6. Катрич О. Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Національна музична академія України ім. П.І. Чайковського. К., 2000. 17 с.
7. Москаленко В. До визначення поняття «Музичне мислення». *Українське музикознавство: Музична україністика в контексті світової культури* : науково-методичн. зб. К. : НМАУ, 1998. Вип. 28. С. 48–53.
8. Москаленко В. Музичний твір як текст. *Київське музикознавство: Текст музичного твору: практика і теорія* : зб. ст. К.: 2001. Вип. 7. С. 3–10.
9. Москаленко В. Аналіз у ракурсі музичної інтерпретації. *Часопис національної музичної академії України імені П.І. Чайковського*: науковий журнал. 2008. № 1. К.: НМАУ, 2008. С. 106–112.

10. Опарик Л. Комунікативний аспект музично-виконавського висловлювання: автореф. дис... канд. мистецтвознавства: 26.00.01 / Львівська національна музична академія ім. М.В. Лисенка. Львів, 2007. 19 с.

11. Потоцька О. Стильова типологія фортепіанно-виконавської інтерпретації. Дис. ...канд.мист.:17.00.03 / Одеська державна музична академія ім. А. В. Нежданової. 2012. 240 с.

12. Сиряцька Т. Виконавська інтерпретація в аспекті психології музиканта-артиста: автореф. дис. ... канд. мист.: 17.00.03 / Харківський державний університет мистецтв ім. І.П. Котляревського. Харків, 2008. 18 с.

REFERENCES

1. Bilous, V. (2005). Psychological aspects of the formation of performing artistic skills : author's abstract. dissertation ...candidate of arts.: 17.00.03 / National Academy of Music of Ukraine named after P.I. Tchaikovsky. K. [in Ukrainian].

2. Vecher. D. (2007). Performing analysis of a musical work: theoretical and practical-methodical aspects (on the example of the activities of a pianist-interpreter): author's abstract. Dissertation ... candidate of arts.: 17.00.03 / National Academy of Sciences of Ukraine. Institute of Art History, Folklore and Ethnology named after M.T. Rylsky. K. [in Ukrainian].

3. Dedusenko, Zh. (2002). Performing piano school as a kind of cultural tradition : author's abstract. dissertation ... candidate of arts. : 17.00.01 / National Academy of Music of Ukraine named after P.I. Tchaikovsky. K. [in Ukrainian].

4. Zhayvoronok, N. (2006). Musical performance as a phenomenon of musical culture : author's abstract of the dissertation ... candidate of arts. : 17.00.01 / Kyiv National University of Culture and Arts. K. [in Ukrainian].

5. Zhukova, N. (2003). Interpretation as a component of musical creativity: aesthetic aspect. Dissertation ... candidate of philosophical sciences : 09.00.08 / Kyiv National University named after T. Shevchenko. K. [in Ukrainian].

6. Katrych, O. (2000). Individual style of a musician-performer (theoretical and aesthetic aspects): author's abstract of the dissertation ... candidate of arts : 17.00.03 / National Music Academy of Ukraine named after P.I. Tchaikovsky. K. [in Ukrainian].

7. Moskalenko, V. (1998). To the definition of the concept of "Musical thinking". *Ukrainian musicology: Musical Ukrainian studies in the context of world culture: scientific and methodological collection*. Kyiv : NMAU, 1998. Issue 28. P. 48–53 [in Ukrainian].

8. Moskalenko, V. (2007). Musical work as a text. *Kyiv musicology: Text of a musical work: practice and theory: [collection of articles*. Kyiv : Issue 7. P. 3-10 [in Ukrainian].

9. Moskalenko, V. (2008). Analysis from the perspective of musical interpretation. *Journal of the National Music Academy of Ukraine named*

after P.I. Tchaikovsky : scientific journal. 2008. No. 1. Kyiv : NMAU. P. 106–112 [in Ukrainian].

10. Oparyk, L. (2007). Communicative aspect of musical and performing expression: author's abstract of the dissertation ... candidate of art history : 26.00.01 / Lviv National Academy of Music named after M.V. Lysenko. Lviv [in Ukrainian].

11. Pototska, O. (2012). Stylistic typology of piano and performing interpretation. Diss. ...candidate of art : 17.00.03 / Odesa State Academy of Music named after A. V. Nezhdanova [in Ukrainian].

12. Stryatska, T. (2008). Performing interpretation in the aspect of the psychology of the musician-artist: author's abstract of the dissertation ... candidate of art : 17.00.03 / Kharkiv State University of Arts named after I.P. Kotlyarevsky. Kharkiv [in Ukrainian].

Дата першого надходження статті до видання: 09.09.2025

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 14.10.2025

Дата публікації (оприлюднення) статті: 14.11.2025

УДК 78.03/78.08+784

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2025-45-18>**Цзян Ічжень**

ORCID: 0000-0002-8560-9645

аспірантка кафедри історії музики та музичної етнографії
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
563860213@qq.com

ІСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ФОРМУВАННЯ ЖАНРОВОЇ МОДЕЛІ ВОКАЛІЗУ ЯК ФОРМИ АВТОНОМНОГО ЗВУКОВОГО МИСЛЕННЯ

Метою дослідження є виявлення історико-теоретичних закономірностей становлення та розвитку вокалізу як специфічної форми вокального мистецтва, а також осмислення його функцій у системі вокально-виконавської та педагогічної практики в контексті еволюції музичного мислення й звукової естетики. Методологічну основу дослідження становить комплекс міждисциплінарних підходів, що забезпечують багатопланове осмислення феномена вокалізу. Структурно-семіотичний підхід дає змогу інтерпретувати вокаліз як особливу знакову систему, у якій смислоутворення здійснюється поза прямою опорою на вербальний текст – через інтонаційні, темброві та артикуляційні параметри звучання; історико-типологічний аналіз спрямований на виявлення етапів еволюції вокалізу в контексті змін музичної мови, жанрової системи та виконавських практик; герменевтичний підхід забезпечує інтерпретацію вокалізу як форми художнього висловлювання, у якій здійснюється діалог між композитором, виконавцем і слухачем. Наукова новизна дослідження полягає в переосмисленні вокалізу як комплексного феномена, що виходить за межі традиційного розуміння його як допоміжного педагогічного матеріалу.

Висновки. Проведений аналіз дозволяє розглядати вокаліз не як периферійне явище вокального мистецтва, а як його внутрішньо структуро-творчий елемент, у якому концентруються ключові тенденції історичного розвитку вокального мислення. Його генезис, що сягає літургійних практик раннього християнства, демонструє початкову двоїстість вокального звука як носія водночас афективного й сакрального змісту, де звільнення від словесної семантики не означає втрати смислу, а, навпаки, відкриває можливість його інтонаційного й тембрового розгортання. У цих умовах вокаліз постає не лише засобом технічної підготовки, а й формою художнього моделювання звука, у якій відпрацьовуються принципи кантिलени, віртуозності та тембрової диференціації.

Ключові слова: вокаліз, жанрова форма, традиція *bel canto*, вокальна виконавство, інтонація, семіозис, тембр, вокальна віртуозність, кантілена; звукоутворення, інтерсуб'єктивність.

Jiang Yizhen, Applicant at the Department of Music History and Musical Ethnography of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music
Historical and theoretical foundations of the formation of the genre model of the vocalise as a form of autonomous sonic thinking

The aim of the study is to identify the historical and theoretical patterns underlying the formation and development of the vocalise as a specific form of vocal art, as well as to conceptualize its functions within the system of vocal performance and pedagogical practice in the context of the evolution of musical thinking and sonic aesthetics. **The methodological framework** of the research is based on a комплекс of interdisciplinary approaches that ensure a multidimensional understanding of the phenomenon of the vocalise. The structural-semiotic approach makes it possible to interpret the vocalise as a particular sign system in which meaning is generated without direct reliance on verbal text—through intonational, timbral, and articulatory parameters of sound. The historical-typological analysis is aimed at identifying the stages of the evolution of the vocalise in the context of transformations in musical language, genre systems, and performance practices. The hermeneutic approach enables the interpretation of the vocalise as a form of artistic expression in which a dialogue unfolds between the composer, the performer, and the listener. **The scientific novelty** of the study lies in the reinterpretation of the vocalise as a complex phenomenon that transcends its traditional understanding as merely auxiliary pedagogical material.

Conclusions. The conducted analysis allows the vocalise to be considered not as a peripheral phenomenon of vocal art, but as its internally structure-forming element, in which the key tendencies of the historical development of vocal thinking are concentrated. Its genesis, rooted in the liturgical practices of early Christianity, demonstrates the initial duality of the vocal sound as a carrier of both affective and sacred meanings, where liberation from verbal semantics does not entail a loss of meaning but, on the contrary, opens up possibilities for its intonational and timbral unfolding. Under these conditions, the vocalise emerges not only as a means of technical training but also as a form of artistic modeling of sound, within which the principles of cantilena, virtuosity, and timbral differentiation are elaborated.

Key words: vocalise, genre form, *bel canto* tradition, vocal performance, intonation, semiosis, timbre, vocal virtuosity, cantilena, sound production, intersubjectivity.

Актуальність дослідження зумовлена необхідністю переосмислення вокального мистецтва як багатовимірного феномена, що перебуває на перетині виконавської практики, педагогіки та теорії музичного інтонування. В умовах сучасного

музикознавства, орієнтованого на міждисциплінарні підходи, стає недостатнім розглядати вокаліз виключно як допоміжну форму вокальної техніки або дидактичний матеріал. Натомість він потребує інтерпретації як самостійного явища, у якому концентруються ключові процеси історичної еволюції вокального мислення – від літургійних форм до складних структур концертного вокалізу ХХ–ХХІ століть.

Особливої значущості набуває виявлення механізмів взаємодії вокальної педагогіки та виконавської практики, оскільки саме в цьому взаємозв'язку формуються сталі моделі звукоутворення, що визначають естетичні норми різних епох. Сучасна ситуація, яка характеризується розширенням вокально-технічного арсеналу, впровадженням нових тембрових і артикуляційних прийомів, а також поверненням до ідей природного звучання, актуалізує необхідність звернення до історичних засад вокалізу як форми, здатної інтегрувати технічне й виразове начала. У цьому контексті дослідження вокалізу дозволяє виявити глибинні закономірності трансформації вокального мистецтва як системи культурної комунікації.

Метою дослідження є виявлення історико-теоретичних закономірностей становлення та розвитку вокалізу як специфічної форми вокального мистецтва, а також осмислення його функцій у системі вокально-виконавської та педагогічної практики в контексті еволюції музичного мислення й звукової естетики. **Методологічну основу** дослідження становить комплекс міждисциплінарних підходів, що забезпечують багатопланове осмислення феномена вокалізу. структурно-семіотичний підхід дає змогу інтерпретувати вокаліз як особливу знакову систему, у якій смислоутворення здійснюється поза прямою опорою на вербальний текст – через інтонаційні, темброві та артикуляційні параметри звучання; історико-типологічний аналіз спрямований на виявлення етапів еволюції вокалізу в контексті змін музичної мови, жанрової системи та виконавських практик; герменевтичний підхід забезпечує інтерпретацію вокалізу як форми художнього висловлювання, у якій здійснюється діалог між композитором, виконавцем і слухачем. **Наукова новизна дослідження**

полягає в переосмисленні вокалізу як комплексного феномена, що виходить за межі традиційного розуміння його як допоміжного педагогічного матеріалу.

Виклад основного матеріалу. В історичній перспективі вокальна музика виявляє стійку й принципово значущу залежність від словесного начала, яка в низці культурних епох набуває характеру майже повної онтологічної зумовленості звуку мовною матерією. Особливо виразно це проявляється в середньовічній традиції, де мелодичне розгортання постає не автономною звуковою структурою, а функцією поетичного тексту, його метроритмічної організації та інтонаційно-сислової спрямованості. Плавність мелодичних ліній, плинність ритмічного дихання в культовій практиці, так само як і в світській ліриці трубадурів, труверів і міннезингерів, формуються під впливом строфічної архітекτονіки, що дозволяє говорити не просто про взаємодію, а про глибинну координацію вербального й музичного рівнів як єдиного семіотичного комплексу.

У цьому контексті закономірним постає усталене віднесення вокального мистецтва до синтетичних форм, у яких акустичне й словесне начала утворюють нерозривну єдність. Водночас феномен вокалізу проблематизує цю установку, оскільки демонструє можливість існування вокального звучання поза прямою опорою на слово, зміщуючи дослідницький фокус від вербально детермінованої моделі до складніших форм музичного семіозису, де у здійснюється через тембр, інтонацію й артикуляційну динаміку як автономні виразові категорії. У межах цього аналізу увагу зосереджено на виявленні генетичних передумов і історичних етапів становлення цього жанрового утворення, яке, виходячи за межі словесної зумовленості, водночас зберігає глибокий зв'язок із її структурними принципами.

Сучасний стан вокального мистецтва, що характеризується пошуком нових виразових засобів і поверненням до ідеї природного звучання, знову актуалізує значення вокалізу як форми, у якій можливе поєднання традиції та інновації. Він постає як медіатор між історично сформованими моделями вокального виконання та новими звуковими практиками, забезпечуючи

спадкоємність і водночас відкритість до експерименту. У ширшому філософсько-естетичному вимірі вокаліз може бути інтерпретований як особлива форма звукового буття, у якій голос виявляє свою онтологічну автономію, звільняючись від словесної зумовленості й утверджуючи себе як самостійний носій смислу. У цьому аспекті вокаліз постає не лише технічним або педагогічним явищем, а й простором реалізації інтерсуб'єктивної комунікації, де взаємодія виконавця й слухача здійснюється на рівні чистої інтонації, тембру й акустичної енергії звучання.

Сучасне англомовне музикознавство й вокально-виконавські дослідження у цій галузі пропонують низку продуктивних концептуальних моделей, що дозволяють суттєво поглибити розуміння вокалізу як форми звукового мислення та педагогічного інструмента.

Передусім важливим є підхід, розроблений Р. Міллером [2], у межах якого вокальна техніка розглядається як система координації дихальних, резонаторних і артикуляційних процесів. Його дослідження дозволяють інтерпретувати вокаліз не лише як вправу, а як структурований простір формування вокального апарату, де відбувається синхронізація фізіологічних і акустичних параметрів звука. У цьому контексті вокаліз постає як модель «чистого» звукоутворення, звільненого від текстового навантаження й спрямованого на досягнення оптимального балансу між регістровими зонами та резонансною проекцією.

Суттєве значення для осмислення вокалізу в контексті історичної еволюції *bel canto* мають праці Джеймса Старка [5], у яких вокальне мистецтво аналізується як культурно зумовлена система звукових практик. Дослідник показує, що техніка *bel canto* формується не лише як сукупність прийомів, а як естетична парадигма, що визначає способи інтонаційного розгортання й сприйняття звука. У цьому ракурсі вокаліз може бути інтерпретований як концентроване вираження цієї парадигми, у якому кристалізуються її основні принципи – кантиленність, регістрова однорідність і віртуозна рухливість. Не менш значущою є праця Дж. Поттера [3], присвячена історії вокального звучання, де голос розглядається як культурний конструкт, що

змінюється залежно від естетичних і технологічних умов. Такий підхід дозволяє розширити інтерпретацію вокалізу, розглядаючи його як форму історично змінного звукового досвіду, у якому відображаються уявлення про «природність» і «штучність» голосу. Зокрема, ідея «олюднення» інструментального звучання й, навпаки, інструменталізації голосу отримує тут додаткове теоретичне обґрунтування.

З позиції тілесно-феноменологічного аналізу вокального процесу важливим є дослідження Вільямс [6], у якому голос трактується як результат складної психофізіологічної координації. Авторка підкреслює, що ефективне звукоутворення пов'язане не стільки з механічним контролем, скільки з розвитком сенсомоторної усвідомленості. У цьому контексті вокаліз може бути інтерпретований як форма тілесного досвіду, у якій відбувається формування внутрішнього слуху й кінестетичної чутливості. Нарешті, у межах сучасної міждисциплінарної перспективи значний інтерес становить концепція, запропонована Н. Куком [1], що розглядає музичне виконання як процес, у якому смисл виникає внаслідок взаємодії між виконавцем, текстом і слухачем. Цей підхід дозволяє інтерпретувати вокаліз як форму інтерсуб'єктивної комунікації, де відсутність словесного тексту не усуває, а трансформує процеси смислотворення, переводячи їх у сферу інтонаційної й тембрової семантики. Дослідницькі підходи у перелічених дослідженнях дозволяють суттєво розширити теоретичне поле аналізу вокалізу, інтегруючи до нього фізіологічні, культурологічні, феноменологічні та семіотичні аспекти.

Одним із ключових джерел практики вокалізації на голосний звук або склад постає традиція юбіляцій у межах виконання алілуї – особливого типу розспіву, пов'язаного з вираженням екстатичного, радісного стану, у якому словесна семантика поступається місцем протяжному вокальному розгортанню голосних, переважно зосередженому на завершальному складі. Етимологічно сягаючи давньоєврейського заклик до прославлення, слово «алілуя» в музичній практиці трансформується в своєрідну акустичну форму, у якій семантичне ядро розчиняється у звуковому потоці, поступаючись афективній експансії звучання.

Особлива протяжність і орнаментальна насиченість останнього складу формують зону максимальної мелізматичної активності, де вокальний жест досягає найвищого ступеня свободи.

Паралельно необхідно враховувати більш ранні передумови орнаменталізації вокальної лінії, що сягають епохи правління Костянтина Великого, коли в межах церковної практики формується постать солуючого виконавця, вокальні можливості якого виходять за межі колективної псалмодії. Виникає ситуація, у якій індивідуальне звукове висловлювання потребує специфічної техніки і, відповідно, усвідомленого музичного навчання. У цьому контексті описуване блаженним Августином безсловесне радісне співання інтерпретується як форма звукового висловлювання, у якій людське переживання божественної величі реалізується через систему мелодичних фігур, що отримали в ранньохристиянській традиції назву «*iubilatio*». Смісл цього явища полягає в тому, що звук звільняється від прямої вербальної функції й набуває статусу самостійного носія афективного та духовного змісту.

Радикальна трансформація статусу вокалізу відбувається на межі XVII–XVIII століть, коли зміна музичного мислення зачіпає фундаментальні принципи організації звукового матеріалу. Перехід від поліфонічної моделі, заснованої на рівноправності голосів і їх комплементарній взаємодії, до гомофонно-гармонічного типу мислення призводить до функціональної ієрархізації звукового простору, у якій мелодія набуває привілейованого статусу. У результаті утверджується принцип виокремлення провідного голосового шару як носія смислового й афективного навантаження, що безпосередньо пов'язано з посиленням ролі індивідуального вокального висловлювання.

Показово, що ранні зразки вокалізів виявляються вже у творчості Ж.-Б. Люллі та Ж.-Ф. Рамо, діяльність яких пов'язана з формуванням національних оперних шкіл і розвитком теоретичного осмислення музичної мови. У їхніх творах вокаліз постає не лише як технічний елемент, а як спосіб моделювання звукової виразності, у якій голос функціонує поза прямою залежністю від слова, зберігаючи здатність до передавання складних афективних станів.

Систематизація принципів *bel canto* отримує теоретичне оформлення в трактатах П'єтро Франческо Тозі та Джамбаттісти Манчіні, де здійснюється спроба опису техніки колоратурного співу як сукупності певних вокальних прийомів і естетичних установок. Ці праці фіксують не лише рівень розвитку вокального мистецтва, а й його внутрішні суперечності: поряд із високими стандартами виконавства виявляється відсутність єдиної системи навчання, що проявляється в поширенні приватної педагогічної практики, нерідко позбавленої теоретичної основи й методичної послідовності. У цьому випадку йдеться про напруження між інституціоналізованою традицією та індивідуальними формами передачі знання, що відображає ширший культурний конфлікт між нормою й варіативністю.

Попри ці суперечності, саме в Італії середини XVII – початку XVIII століть вокаліз закріплюється як усталена форма музичної практики, тісно пов'язана з потребою у підготовці виконавців, здатних реалізовувати складні інтонаційно-технічні завдання. Італійська вокальна манера, асоційована з оперним мистецтвом, набуває статусу еталона й поширюється по всій Європі, формуючи основу національних вокальних шкіл. У цьому процесі голос починає розглядатися як об'єкт цілеспрямованого формування: його вивчають, розвивають і моделюють відповідно до визначених естетичних критеріїв [4].

Розширення сфери функціонування музики, пов'язане з утвердженням нових жанрів і концертної форми музикування, призводить до зміни комунікативної ситуації, у якій вокаліст постає як медіатор між твором і аудиторією, демонструючи не лише художній зміст, а й технічну досконалість звукового втілення. У цьому контексті формується стара італійська вокальна школа, а також феномен кастратів, що засвідчує граничний ступінь розробки вокальної віртуозності як естетичної цінності.

Паралельно з виконавською практикою виникає й теоретична рефлексія над процесом звукоутворення, що проявляється у появі перших методичних описів вокального навчання та спеціалізованих вправ – вокалізів, забезпечених практичними рекомендаціями. Ці форми фіксують перехід від емпіричного

освоєння вокальної техніки до її усвідомленого конструювання, у якому звук стає предметом аналізу, а вокальне мистецтво – сферою систематизованого знання.

Розвиток італійської оперної практики, як уже зазначалося, ініціював радикальну трансформацію вимог до вокального апарату, унаслідок чого голос починає розглядатися не лише як засіб звуковидобування, а як складний інструмент, що підлягає цілеспрямованому формуванню й технічній артикуляції. У межах цієї нової естетики виконавець має опанувати широкий спектр вокально-технічних навичок, зокрема тривале дихання, точність інтонаційного інтонування, здатність до відтворення як протяжних мелодичних ліній, так і стрімких пасажів, а також володіння різними типами орнаментальних фігур, включно з трелями різного темпового й артикуляційного характеру. У цьому випадку йдеться про формування специфічної вокальної тілесності, у якій дихання, артикуляція й звукоутворення інтегруються в єдину систему, що забезпечує реалізацію складних інтонаційно-драматургічних завдань.

Характерною рисою епохи стає синкретизм виконавської й композиторської практик, у межах якого межі між інтерпретацією та створенням музичного тексту виявляються розмитими. Багато видатних співаків одночасно виступають як композитори й теоретики, що дозволяє їм формувати вокальний стиль ізсередини виконавського досвіду. Так, постаті Д. Каччіні та Я. Пері демонструють тип універсального музиканта, який поєднує в собі навички співака, композитора й педагога, що сприяє інтеграції вокальної техніки й композиційного мислення [4].

Важливим етапом у розвитку вокалізу стає його закріплення в європейській оперній традиції, зокрема у творчості Ж.-Б. Люлі та Ж.-Ф. Рамо, де він функціонує як засіб формування вокальної виразності, що виходить за межі словесної семантики й спирається на інтонаційно-темброві ресурси голосу. У цих практиках голос остаточно утверджується як самостійний носій художнього смислу, здатний до складної афективної артикуляції поза текстом.

Єдність виконавської й композиторської практик виявляється також у характері поводження з музичним текстом, який не сприймається як фіксована й незмінна структура, а функціонує як відкрита модель, що допускає варіативність та інтерпретаційне перетворення. Практики перекладення, імпровізації, орнаментування й димінування стають невід’ємною частиною музичного мислення, у якому текст існує як потенціал для подальшого розгортання. Конспективний характер нотного запису лише окреслює основні параметри звучання, залишаючи виконавцеві простір для творчої ініціативи.

Особливо яскраво ця установка виявляється в структурі арії *da capo*, де повтор експозиційного матеріалу передбачає його трансформацію через додавання віртуозних декоративних елементів. У цьому процесі імпровізаційне створення каденцій, виконуваних на голосний звук, набуває статусу ключового показника майстерності: здатність варіювати мелодичну лінію стає критерієм художньої спроможності виконавця. Каденція тут функціонує як точка максимальної концентрації індивідуального висловлювання, де поєднуються техніка, смак і творча уява.

Інструктивні вокалізи барокової доби фіксують цю установку в максимально концентрованому вигляді, акумулюючи найскладніші технічні елементи – стрибкоподібні рухи, стрімкі пасажі, різноманітні види прикрас, зокрема морденти, форшлаги й трелі. Подібна насиченість свідчить про прагнення не лише до вдосконалення техніки, а й до формування гнучкого й пластичного голосового апарату, здатного до миттєвої адаптації в межах різних інтонаційних конфігурацій. Водночас суттєва частина орнаментальних елементів вводилася самими виконавцями, особливо в каденціях оперних арій, що вказує на високий рівень інтерпретаційної свободи й одночасно на зміщення авторства в бік виконавського суб’єкта.

Перехід до XIX століття знаменує собою якісну зміну статусу орнаментативності: починаючи з творчості Дж. Россіні, прикраси дедалі частіше фіксуються в нотному тексті, що обмежує довільність виконавських інтерпретацій. Взаємодія оперного мистецтва й виконавської практики в цей період набуває харак-

теру взаємної детермінації: опера формує запит на певний тип вокальної майстерності, тоді як самі співаки, реалізуючи цей запит, сприяють подальшому розвитку жанру. У творах В. Белліні, Г. Доніцетті та Дж. Россіні перед виконавцями постають завдання, що вимагають не лише технічної рухливості й різноманітності дихальних стратегій, а й тонкої роботи з тембром, атакою звука та динамічними нюансами.

У побудові вокалізів XIX століття виразно простежується структурна аналогія з оперними аріями, де чергування кантиленних і віртуозних фрагментів відтворює модель драматургічного розвитку. Подібна організація підкреслює дидактичну спрямованість вокалізу: він стає не лише засобом технічної підготовки, а й інструментом формування художнього мислення виконавця, здатного інтегрувати різні типи вокальної виразності в єдине ціле.

Поряд із зазначеними трансформаціями вокального мистецтва формується й зворотна причинно-наслідкова залежність: зміни у виконавській практиці та естетичних установках починають безпосередньо впливати на структуру й пріоритети вокально-педагогічного процесу. У результаті педагогіка перестає бути лише системою передавання традиції й набуває характеру рефлексивної дисципліни, що реагує на нові вимоги звукової культури. Передусім переглядаються вікові межі початку професійного навчання: якщо раніше включення у вокальну практику відбувалося в дитячому віці, то в XIX столітті усвідомлюється необхідність пізнішого старту – не раніше 18–20 років, що зумовлено зростанням навантаження на голосовий апарат, пов'язаного з ускладненням вокального репертуару, який синтезує кантиленні, віртуозні й декламаційні компоненти в єдиному інтонаційно-драматургічному полі.

Ці зміни супроводжуються глибокою реконфігурацією технічних основ звукоутворення. Зсув у вокальній артикуляції виявляється, зокрема, у заміні відкритих голосних на більш закриті, що відображає прагнення до зміни тембрової організації звука та його проєкційних властивостей. Одночасно в роботі з чоловічими голосами акцент переноситься на освоєння так званого «прикритого» верхнього регістру, що пов'язано з необхідністю

забезпечення стійкості звучання в екстремальних зонах діапазону. Суттєві перетворення зачіпають і дихальну основу вокалу: перехід від переважно грудного дихання до змішаного, косто-абдомінального, свідчить про пошук ефективніших механізмів керування звуковим потоком, які дозволяють розширити динамічний діапазон і підвищити стійкість інтонації.

Важливим аспектом стає також формування специфічних кінестетичних відчуттів, пов'язаних із резонаторною зоною так званої «маски», яка починає розглядатися як індикатор акустичної проєкційності та «політності» звука. В умовах зростання розмірів оперних просторів і збільшення оркестрової щільності ця характеристика набуває принципового значення, оскільки голос має не лише зберігати темброву насиченість, а й володіти здатністю до акустичного подолання інструментального шару. Освоєння таких навичок стає можливим виключно в межах систематичної роботи, де вокаліз виконує функцію основного тренувального й водночас художньо орієнтованого інструмента, що поєднує техніку та виразність у єдиному процесі формування виконавської свідомості.

Цікавим є те, що на межі XIX–XX століть спостерігається зустрічний рух, який можна охарактеризувати як «олюднення інструменталізму», коли в інструментальній музиці актуалізується прагнення до відтворення виразових якостей людського голосу. Цей процес, своєю чергою, знаходить відображення у вокальній практиці, де голос починає освоювати принципи інструментального звучання, особливо в жанрі концертного вокалізу. У творах композиторів різних національних шкіл – П. Дюка, А. Онеггера, М. Равеля, Г. Форе, М. Кастельнуово-Тедеско, Дж. Маліп'єро, Р. Глієра, та ін. – голос функціонує як універсальний звуковий інструмент, здатний до відтворення складних тембрових і інтонаційних структур.

Виконавська практика цього періоду формує нові еталони звучання, орієнтовані на розширення об'єму, динамічної гнучкості та тембрової насиченості голосу, включно з культивациєю «темного» прикритого тембру. У цих умовах виникає потреба в опануванні нових вокальних технік, здатних забезпечити вико-

нання творів, що відзначаються високим ступенем складності як у структурному, так і в акустичному вимірах. Сучасні композитори активно розширюють тембровий і артикуляційний діапазон голосу, включаючи до нього екстремальні регістрові зони, різкі інтервальні стрибки, шумові й сонорні ефекти, а також різноманітні способи звуковидобування, що виходять за межі традиційного вокального канону. Голос починає функціонувати як багатофункціональний акустичний інструмент, у створенні звука якого беруть участь усі елементи артикуляційного апарату – від голосових складок до губ, язика й гортані. Динамічна палітра також зазнає радикального розширення, включаючи миттєві переходи між крайніми рівнями звучання, що вимагає від виконавця не лише технічної підготовки, а й високого ступеня контролю над звуковим процесом. Водночас традиційні форми вокального мистецтва, такі як виконання класичних оперних арій, зберігають свою актуальність, висуваючи вимоги до кантиленного, рівного й стійкого звуковедення. У цьому перетині традиції й інновації формується сучасне розуміння вокального мистецтва як складної системи, що поєднує історично сформовані практики й новітні звукові експерименти.

Висновки. Проведений аналіз дозволяє розглядати вокаліз не як периферійне явище вокального мистецтва, а як його внутрішньо структуротворчий елемент, у якому концентруються ключові тенденції історичного розвитку вокального мислення. Його генезис, що сягає літургійних практик раннього християнства, демонструє початкову двоїстість вокального звука як носія водночас афективного й сакрального змісту, де звільнення від словесної семантики не означає втрати смислу, а, навпаки, відкриває можливість його інтонаційного й тембрового розгортання.

На подальших історичних етапах вокаліз послідовно інтегрується в систему професійного музичного мистецтва, відображаючи зміни в організації музичної мови та виконавської практики. Перехід до гомофонно-гармонічного мислення, становлення оперного жанру та формування естетики *bel canto* зумовлюють переорієнтацію вокального мистецтва на індивідуалізоване звукове висловлювання, у якому голос набуває статусу автономного

виразового інструмента. У цих умовах вокаліз постає не лише засобом технічної підготовки, а й формою художнього моделювання звука, у якій відпрацьовуються принципи кантилені, віртуозності та тембрової диференціації.

Особливу роль вокаліз відіграє у вокальній педагогіці, де він функціонує як інструмент формування тілесно-звукової координації, що забезпечує єдність дихання, артикуляції та резонансу. Його використання дозволяє сконцентрувати увагу виконавця на процесах звукоутворення, звільняючи її від вербального шару й переводячи вокальне навчання у сферу суто акустичного й фізіологічного досвіду. У цьому сенсі вокаліз постає як простір експериментування, у межах якого формується здатність до усвідомленого керування голосом.

Еволюція вокалізу у XIX–XX століттях свідчить про його адаптивність до змінних умов музичної культури. З одного боку, він зберігає зв'язок із традиціями *bel canto*, орієнтованими на красу й виразність звука, з іншого – включається в процеси модернізації музичної мови, пов'язані з розширенням тембрового, артикуляційного й динамічного діапазону. У результаті вокаліз постає як універсальна форма, здатна інтегрувати різні типи звукового мислення – від кантиленної безперервності до фрагментарної, мовоподібної інтонації.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Cook N. *Music as Performance*. Oxford: Oxford University Press, 2013. 296 p.
2. Miller R. *The Structure of Singing: System and Art in Vocal Technique*. New York : Schirmer Books, 1996. 318 p.
3. Potter J. *Vocal Authority: Singing Style and Ideology*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998. 272 p.
4. Reese G. *Music in the Renaissance*. New York: W. W. Norton & Company, 1954. 745 p.
5. Stark J. *Bel Canto: A History of Vocal Pedagogy*. Toronto : University of Toronto Press, 2003. 376 p.
6. Williams J. *Teaching Singing to Children and Young Adults*. London : Compton Publishing, 2018. 224 p.

REFERENCES

1. Cook, N. (2013) *Music as Performance*. Oxford: Oxford University Press. [in English].
2. Miller, R. (1996) *The Structure of Singing: System and Art in Vocal Technique*. New York: Schirmer Books. [in English].
3. Potter, J. (1998) *Vocal Authority: Singing Style and Ideology*. Cambridge: Cambridge University Press. [in English].
4. Reese, G. (1954) *Music in the Renaissance*. New York : W. W. Norton & Company. [in English].
5. Stark, J. (2003) *Bel Canto: A History of Vocal Pedagogy*. Toronto: University of Toronto Press. [in English].
6. Williams, J. (2018) *Teaching Singing to Children and Young Adults*. London : Compton Publishing. [in English].

Дата першого надходження статті до видання: 13.09.2025

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 16.10.2025

Дата публікації (оприлюднення) статті: 14.11.2025

УДК 78.03+782.1/781.43

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2025-45-19>**Лінь Фенцзя**

ORCID: 0009-0001-7886-9238

здобувач кафедри історії музики та музичної етнографії
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
a763615590@gmail.com

ОПЕРНИЙ ВОКАЛЬНИЙ ТЕМБР ЯК ПРЕДМЕТ МУЗИКОЗНАВЧОГО АНАЛІЗУ

Мета статті — визначити найбільш продуктивні підходи до оперного вокального тембру як засадничого явища у вивченні жанрової природи та семантичних показників професійного музичного мистецтва. Методологія дослідження обумовлена розвитком оперознавчого жанрово-композиційного аналітичного підходу у бік створення оперної тембурології, що спирається на теорію оперного характеру. Особливої ваги набуває семіологічний метод, котрий дозволяє розпізнавати специфічну семіотику музичних тембрів та символічні властивості вокальних оперних тембрів. **Наукова новизна** статті полягає у виявленні нового рівня вивчення та визначення музичного тембру у вокальному змісті оперних партій, зокрема у творчості Г. Генделя та ширше — оперній поезиці доби пізнього бароко. Вперше визнається переважуюча виконавська природа тембру, оскільки він постає як безпосереднє проявлення стану людини у звучанні, доводиться особлива природа вокальних тембрів як характеристик певних персонажів, єдність звучання живого людського голосу з тим темброво-характеристичним завданням, котре визначає композитор у розподілі оперних ролей. Характеристичність вокального тембру викликана його індивідуацією (як особистісним чинником) та ситуативністю (як віддзеркаленням сценічної події). Закріплення тембру за персонажним образом та виконавським прийомом робить його опорною семантичною ланкою оперної музичної драматургії. **Висновки** статті дозволяють судити про вокально-тембровий зміст оперного твору як про семантичну програму, котра повинна бути реалізованою у виконанні, має конкретизовану рольову спрямованість та залежить від загального подієвого наповнення оперної вистави. Оперні вокальні тембри дозволяють ушляхетнити голос та образ людини, надати їй естетичної завершеності та більшої сили емоційної сугестії, входять до афективного компендіуму оперної творчості та сприяють усталенню риторичних прийомів оперного мовлення.

Ключові слова: музичний тембр, оперний вокальний тембр, оперна тембурологія, оперний образ, оперно-сценічний характер, вокально-тембровий зміст оперного твору, семантична програма, символічні властивості тембру, музична драматургія.

Lin Fengjia, Applicant at the Department of Music History and Musical Ethnography of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Opera vocal timbre as a subject of musician analysis

The aim of the article is to determine the most productive approaches to opera vocal timbre as a fundamental phenomenon in the study of the genre nature and semantic indicators of professional musical art. The research methodology is conditioned by the development of the operatic genre-compositional analytical approach towards the creation of operatic timbreology, which is based on the theory of operatic character. The semiological method acquires particular importance, which allows us to recognize the specific semiotics of musical timbres and the symbolic properties of vocal operatic timbres. The scientific novelty of the article lies in the discovery of a new level of study and definition of musical timbre in the vocal content of opera parts, in particular in the work of G. Handel and more broadly - in the operatic poetics of the late Baroque era. For the first time, the predominant performing nature of timbre is recognized, since it appears as a direct manifestation of a person's state in sound, the special nature of vocal timbres as characteristics of certain characters is proven, the unity of the sound of a living human voice with the timbre-characteristic task that the composer defines in the distribution of opera roles. The characteristic of vocal timbre is caused by its individualization (as a personal factor) and situationality (as a reflection of stage events). The fixation of timbre to a character image and performing technique makes it a supporting semantic link in opera musical dramaturgy. The conclusions of the article allow us to judge the vocal-timbre content of an opera work as a semantic program that must be implemented in performance, has a specific role orientation and depends on the general event content of the opera performance. Opera vocal timbres allow to ennoble the voice and image of a person, to give it aesthetic completeness and greater power of emotional suggestion, are included in the affective compendium of operatic creativity and contribute to the establishment of rhetorical techniques of operatic speech.

Key words: *musical timbre, operatic vocal timbre, operatic timbreology, operatic image, operatic and stage character, vocal and timbre content of an operatic work, semantic program, symbolic properties of timbre, musical dramaturgy.*

Актуальність теми та проблемних аспектів даної статті обумовлюється важливістю категорії музичного тембру у вивченні жанрових основ та специфіки музичної семантики [1]. Особливо значущості набуває розподіл тембрових властивостей музики за двома її основними галузями – вокальною та інструментальною. У цьому сенсі оперна творчість виявляє особливу об'ємність, водночас мобільність та гнучкість, оскільки дозволяє поєднувати вокальні та інструментальні тембри, а вокальну сферу презентує у найширшому образному діапазоні, надаючи

їй особливої конкретності, що навіть веде до висування поняття тембру-амплуа, відповідно до розподілу за ролями жіночих та чоловічих вокальних голосів.

Мета статті – визначити найбільш продуктивні підходи до оперного вокального тембру як засадничого явища у вивченні жанрової природи та семантичних показників професійного музичного мистецтва.

Виклад основного матеріалу. Темброві якості музичного звучання є основоположним художньо-знаковим критерієм музичного діяння, сприяючи і диференціації, і єдності музичних форм, виконавських засобів. Оперний вокальний тембр можна позиціонувати як певний звукообразний код, що визначає смислову інтенцію оперного образу, його емоційне забарвлення – емотивно-комунікативний потенціал. Дослідження тембру передбачає охоплення його фізичних властивостей (спектральний склад, резонаторні характеристики), естетичних функцій, вплив на формуванні вокальної стилістики у цілому. Аналіз тембру як художньої характеристики, що визначає певні сценічні образи (драматичний/ліричний тенор, колоратурне сопрано тощо), відкриває підхід до тембру як необхідної сторони музичної знаковості, тобто розгляд тембру як знаку, що несе самостійне смислове навантаження та генералізує створення художнього образу.

Тембр в оперному мистецтві варто розглядати не як додатковий елемент а як головний інструмент смислоутворення, що перетворює співацький голос на художньо-естетичний феномен, що визначає комунікативні здатності музичного тексту.

Вплив тембрових характеристик музичного звучання на комунікативні процеси можуть є досить безпосереднім, але може досліджуватися і як більш опосередкований. Не вказуючи прямо на явище або об'єкт, оскільки цього не передбачає музична конвенціональність, тембр, проте, викликає досить виразні асоціації, породжувати певні уявлення, котрі закріплюються за певними характерами та ситуаціями. Інакше кажучи, тембр виступає у ролі провідника до багаточисельних музичних смислів, які, здатні охоплювати як індивідуальний, особистий життєвий досвід людини, формуючи змістовний словник най-

різноманітніших звукових символів, так і соціальний, історичний, нормуючий досвід, що складається у філогенезі та що передається в тих чи інших формах у суспільстві, передбачає узагальнення біологічного досвіду людини. Найбільш яскравим проявом специфічної знаковості музичного тембру, що виявляється у русі від полюсу індексації до плюсу символізації, є темброві патерни, що історично склалися в музиці, закріплюють за певною образно-семантичною сферою її інструментальне або вокальне (або сумісне) втілення [2]. Прикладами подібного еволюційно- та культурно-історично детермінованого означення тембру є сигнальність труби (у певних теситурно-динамічних умовах), пасторальність гобою, «мисливська сфера» валторни і т. д. Можна припустити, що в музичній комунікації темброві показники виступають у ролі загальнозрозумілих знаків-індексів, що конкретизують сприйняття художньо-звукового повідомлення. Характеристичність конкретного інструментального тембру породжує в музичних текстах опосередковані посилення на його звукову семантику, разом з використанням типових інтонаційних та ритмічних проявів. «Золотий хід валторн», «фанфари», «дуєт двох сопілок» (знак пасторалі), дзвони та дзвіночки – найбільш очевидний перелік прикладів подібного семантичного моделювання тембру. При цьому необхідно відзначити, що тембро-образи у музики XIX і XX століть нерідко відтворюються не лише через характерні ритмоінтонаційні комплекси, а й за допомогою відтворення у художньому акустичному сигналі натуральних спектральних показників [1].

Музичний тембр здатний не тільки пробуджувати уявлення про реальні явища навколишнього світу, а й бути «провідником» у колективне несвідоме – глибинне сховище найдавніших міфопоетичних уявлень та архетипових образів, що матеріалізуються у звучанні музичного інструменту, також у звучанні вокального голосу. Подібна трансцендентна інформативність тембру, який об'єктивує те, що принципово не об'єктивується, робить його втаємниченим символічним знаком, апріорі зрозумілим як слухачам, які мають досвід сприйняття музики, так і тим, хто ніколи раніше не чув музику. Саме такий особливий

психологічний багатшаровий вплив на людину має вокальний тембр. Насамперед, унікальне обертонове забарвлення голосу відображає почуттєво-тілесну індивідуальність конкретного виконавця та постає його умовно-іконічним знаком. У той же час, володіючи іманентною здатністю типізувати аналогічні звукові об'єкти, тембр синтезує основні ознаки та характеристики особистості, встановлюючи паралельні типологічні ознаки між світом музики та психологічним світом людини.

Вирішальні ознаки інтегрованих вокальним тембром збіральных оперних образів фіксує номенклатура співочих голосів. Вона не тільки ранжує їх за висотою, теситурою та діапазону, а й асоціює з певними людськими характерами, уявлення про які формувалися протягом довгих років як у процесі біологічної еволюції, так і у розвитку соціальних та культурних еталонів. І хоча історія музики знає приклади того, що музичний твір писався у розрахунку на унікальні голосові параметри конкретного виконавця, в основному саме індивідуалізовані та уточнені темброві патерни визначають вибір вокальних тембрів для втілення оперного задуму. Водночас, слід відзначити, що навіть при скрупульозному відтворенні однотипними голосами всіх композиторських вказівок, зафіксованих у музичному тексті, результати виконавської інтерпретації вокального твору не будуть ідентичними [2].

При інтерпретації вокального тексту неминуче виникають додаткові смислові нюанси, обумовлені саме індивідуальною обертоновим забарвленням голосу співака. Тому тембр є не просто естетичним компонентом, а й важливим багатофункціональним інструментом звукової комунікації. Його незмінні від природи стабільні характеристики мимоволі варіюються в залежності від змісту твору та темпераменту виконавців, утворюючи ще один неявний, але дуже суттєвий для сприйняття рівень значень – психологічно-особистісно та ситуативно-подієво зумовлених.

Вимірювання змін тембро-акустичних параметрів голосу стають засобом розшифровки «мови емоцій», що сьогодні потребує пошуку нових образно-експресивних конотацій. Темброві модуляції голосу співака під час виконання вокального твору не лише

відображають фізіологічні прояви емоційності. Фактично вони кодують емоції, стаючи їх художніми знаками. Подібним чином вокальний тембр бере участь у вираженні емоційно-оцінного відношення, що є важливою функцією музичного знаку.

В теоретичному аналізі дуже часто тембр розглядається після визначення мелосних та фактурно-гармонічних рис музичного твору, тобто відсувається в реєстрі музично-виразних засобів на другорядні ролі, тоді як у виконавській творчості, а тому і у процесі музичної комунікації тембр виходить не просто на провідні, а й на першорядні визначальні позиції.

Інструментальний тембр як музичний знак та ключовий момент музичної семантики, апелюючи до біологічної, пра-культурної та культурно-історичної пам'яті людини, забезпечує зв'язок музичного мистецтва з навколишнім світом, викликаючи уявлення про його явища та об'єкти. В результаті формуються темброві уявлення, що відображають історично закріплені за певними образними сферами музики конкретні інструментальні звукоутворюючі прийоми. Одним з проявів типологізації можна вважати моделювання тембру за допомогою відтворення у музичних текстах найбільш характерних для інструменту інтонаційних та ритмічних структур.

Маючи менш виражені «зовнішні» предметні властивості, вокальний тембр не так очевидно бере участь у пробудженні уявлень та думок про явища життєвої дійсності. Водночас слід зауважити, що, звертаючись до онто- та філогенетичного досвіду людини, вокальний тембр мимоволі встановлює відповідності між голосом та типом особистості, а інтегруючи збірні образи-типажі, найяскравіші семантичні функції вокального тембру проявляються під час виконання музики, тобто у тому «живому» звучанні, котре саме здатне ставати частиною навколишньої реальності. Зміни гармонійного спектру цього звучання безпосередньо пов'язані з фізіологічними проявами душевних рухів та переживань, є виразом емоційно-оціночного ставлення до музичного матеріалу, коли темброві модуляції стають індексальним знаком емоції.

Таким чином, інструментальний чи вокальний тембр – це не лише естетичний феномен, який зумовлює художню виразність музичного звуку. Беручи участь у процесах формування, зберігання та відтворення звукової семантики в музичних текстах, тембр є зрозумілим всім акустичним кодом, знаком, що забезпечує успішність музичної комунікації.

У зв'язку з цим актуальності набуває питання про співвідношення двох основних форм музичної мови, усної та письмової, звідси й про історичну першість та пріоритет однієї з них над іншою, о дозволяє подібні питання ставити і стосовно музичного тексту та його інтерпретації. Досить поширене серед філологів беззастережне прийняття аксіоматичності положення про першість усної форми мови призводить до низки висновків. Справді, історично усне мовлення первинне стосовно мови письмової. Однак під час створення письмового тексту вона існує лише у формі так званих слухових образів, що існують у згорнутому вигляді у внутрішній мові автора, закладаються в тексті разом зі стилевими ідеями. Таким чином, зворотний процес розгортання слухових образів у послідовні ланцюжки інтонаційних характеристик при перекладі тексту з письмової форми в усну безпосередньо пов'язаний з аналізом мови та стилем художніх (музичних) творів [2].

Вперше про відношення письмової і усної форм словесної мови до її понятійного змісту писав Аристотель, який чітко визначив пріоритет змісту над формою, але не обумовив взаємодію форм у реальних текстах, описавши тільки їх історично складені співвідношення, при яких мова, що звучить, передре писемності та є співвідотною з нею. Однак насправді це не означає, що кожного разу, коли людина бажає висловити що-небудь на письмі, вона повинна спочатку вимовити свою думку вголос, потім усвідомити думку, що міститься у сказаній фразі і вже після цього відобразити зміст у письмовій формі. Відтак співвідношення усної – письмової форм мови можна тлумачити як взаємодію змісту – форми, що дозволяє значно ширше розуміти ці вихідні щодо всіх художньо-мовних явищ семантичні опозиції.

Насправді парність змісту та форми, так само як усного та письмового начал мовлення, реалізується одночасно, засвідчуючи, зокрема, симультанність процесу народження смислу через мову. І це стосується всіх різновидів людської мовної комунікації, від вербальної та тілесно-пластичної до музичної та синтетично-художньої, оскільки йдеться про потребу людини у формуванні спільного з іншими поля смислових значень, фіксації цих значень через їх оформлення, включаючи засоби вимовляння-артикуляції з усіма динамічними показниками людського голосу. Тобто зміст та форма, усне та письмове досить вільно перетікають одне в одне, коли йдеться про таке живе і рухливе, водночас важливе та відповідальне явище, як мовна комунікація, інакше – міжособистісне спілкування. Мовленнєвий комплекс значень створюється у тексті музичного твору його автором, але його тембральна знаковість проявляється та реалізує власні смислові якості лише у процесі виконання, у якому умовна письмова форма тембрового визначення перероджується у безумовну силу тембрового діяння. Тобто *тембр є переважно виконавським феноменом*, що підтверджується в музичній творчості – найбільше у вокальних жанрах, але передбачено і словесною звичаєвою практикою людини, котра виражає свій емоційний стан, поза яким не існують особистісні смисли, лише у звучанні голосу, що промовляє, адресується навколишньому.

Роль вокального тембру в розкритті інтенціональних рівнів людської свідомості настільки велика, що в низці випадків поняття інтонації, інтонування напрошується на зміну поняттям мовленнєвою інтенції, музичної інтенціональності. Особливо відчутною потреба підходу до вокального тембру як до носію певного емоційно-вольового змісту стає у процесі інтерпретації типізованих характерів та риторичних музично-поетичних текстів барокових опер, зокрема творів Г.Ф. Генделя, чиї арії стають сталою складовою репертуару сучасних китайських співаків [4].

Тексти арій Генделя з опер «Рінальдо», «Ксеркс», «Юлій Цезар у Єгипті» свідчать про те, що у кожній арії міститься «ключове» слово, що виражає основний афект (емоційний потяг), відповідно й ключові музично-виразові темброві засоби, а вибір

тембру для персонажу відразу вказує на його образно-рольове призначення. У компендіумі арій Г.Ф. Генделя розкривається різноманітність афектів та психологічних станів, відтворених композитором. При цьому кожна арія зосереджена на одному типі почуття, знаходячи для нього відповідну музично-композиційну вокально-темброву форму. Типізація засобів виразності мала велике значення для бароково-класицистської оперної творчості [6]. Арсенал музичних засобів виразу афектів був надзвичайно різноманітний, включав і зміни мажору та мінору, тональні відхилення та модуляції, коливання темпів, дисонансних та консонансних звучань, також темброво-регістрові особливості вокальних голосів. Велику роль відіграє різноманітність тональних планів у кожній арії, особливо у розгорнутих аріях *da capo*. Активний секвенційний розвиток спирається на гармонійні «ланцюжки» домінантових модуляцій, котрі захоплюють своєю динамікою музичний простір [5].

Популярна сьогодні серед китайських виконавців опера Г.Ф. Генделя «Рінальдо» містить тридцять арій, у яких відбито понад вісімнадцять афектів; в опері «Ксеркс» сорок дві арії репрезентують близько двадцяти емоційних станів, ще більше арій та типізованих «портретів емоцій» у «Юлії Цезарі в Єгипті». Для розуміння вокальних тембрових завдань та призначення вокального тембру в образі оперного героя для виконавців необхідним є індивідуальне вивчення арій Генделя, розуміння завдання емоційного психологічного занурення в той чи інший образ, долання – окрім лінгвістичних, вокально-технологічних – психосемантичних труднощів стилю бельканто у його переломленні Генделем [3; 7].

На сьогодні вже існує той успішний досвід інтерпретації оперних творів Генделя китайськими співаками, який можна сприймати як створення певних індивідуально-тембрових прецедентів, взірців використання семантичних якостей оперного вокального голосу. Так, Сяо Ма (1981 р. н.) – перший в історії китайської вокальної школи контртенор, співає арію Г.Ф. Генделя «*Lascia ch'io pianga*» з опери «Рінальдо». Цей співак є володарем чистого за тембром голосу, артикуляційною точністю та

щирістю. Тембр його голосу та вся виконавська манера є стримано-академічними, водночас пластичними та поглиблено-усвідомленими, свідчать про гарну вокально-технічну підготовку. Вибрана співаком арія «*Lascia ch'io pianga*» Генделя глибоко продумана з боку погляду виконавського інтонування, характерного для цієї арії. Проникливо, з глибоким зануренням у стиль музики бароко, водночас економно витрачаючи подих, співак артикулює довгі фрази на *legato* абсолютно вирівняним звуком впродовж усього першого розділу арії *Da caro*. У третьому розділі арії *Da caro* Сяо Ма показує великий діапазон голосу, успішно долаючи октавні інтервали, піднімаючись у верхню частину регістра в коротких віртуозних імпровізаціях; на довгих нотах він робить витончені трелі або використовує прийом орнаментування. Загалом виконання Сяо Ма арії Г.Ф. Генделя «*Lascia ch'io pianga*» переконує своєю витриманістю у стилі, гарно вибудованим вокалом з бездоганною технікою, яка дозволяє демонструвати усі привабливі сторони тембру контртенора і доводити його важливість для концепції барокової опери – саме з боку побудови музичного тексту та створення достатньою амплітуди вокальних голосів і характерів [4].

Відзначений розумінням барокової тембрової оперної палітри і Ляо Чан'юн (1968 р. н.) – китайський співак-баритон, педагог, переможець декількох міжнародних конкурсів, який є деканом вокального факультету Шанхайської консерваторії. Ляо Чан'юн навчався вокалу в Китаї під керівництвом відомого китайського вокального педагога ХХ століття професора Чжоу Сяояня. Ляо Чан'юн виконував арію Г.Ф. Генделя «*Ombra mai fu*» з опери «*Ксеркс*» з оркестром Віденської філармонії (диригував Маріс Янсонс). У речитативі *accompagnato* «*Frondi tenero, e belle del mio platano*» Ляо Чан'юн повністю розкриває свій голос гарного «соковитого» тембру. Глибоку внутрішню суть музики Генделя йому вдалося висловити завдяки майстерному володінню «*mezza di voce*» – філіровкою звуку від *piànissimo* (*pp*), що є характерною стилістичною рисою музики бароко [4]. Співак володіє нескінченно «довгим диханням» та вільно утримує емісію звукового потоку. В його силах витримувати динамічні

зльоти від піанісімо до форте на верхніх звуках фрази, підкреслюючи терасоподібність динаміки. Кульмінаційна фраза на слова «soave più», витримана на довгій ферматі (VI ступінь, перерваний каданс) ідеально «фільована» від форте до піанісімо завершує його виконання твору Генделя, у якому цей майстер виявив високу майстерність технічного володіння голосу, специфіку стилю *belcanto* в повному його інтонаційному обсязі, а також глибоке розуміння ідеї барокової опери як відтворення краси внутрішнього світу людини, що здатна до піднесених почуттів.

Наукова новизна статті полягає у виявленні нового рівня вивчення та визначення музичного тембру у вокальному змісті оперних партій, зокрема у творчості Г. Генделя та ширше – в оперній поетиці доби пізнього бароко. Вперше визнається переважаюча виконавська природа тембру, оскільки він постає як безпосереднє проявлення стану людини у звучанні, доводиться особлива природа вокальних тембрів як характеристик певних персонажів, єдність звучання живого людського голосу з тим темброво-характеристичним завданням, котре ставить композитор у розподілі оперних ролей. Характеристичність вокального тембру викликана його індивідуацією (як особистісним чинником) та ситуативністю (як віддзеркаленням сценічної події). Закріплення тембру за персонажним образом та виконавським прийомом робить його опорною семантичною ланкою оперної музичної драматургії.

Висновки статті дозволяють судити про вокально-тембровий зміст оперного твору як про семантичну програму, котра повинна бути реалізованою у виконанні, має конкретизовану рольову спрямованість та залежить від загального подієвого наповнення оперної вистави. Оперні вокальні тембри дозволяють ушляхетнити голос та образ людини, надати їй естетичної завершеності та більшої сили емоційної сугестії, входять до афективного компендіуму оперної творчості та сприяють усталенню риторичних прийомів оперного мовлення.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Решетник Д. Тембр в музиці: проблеми визначення поняття. «Молодий вчений». № 11 (87). Листопад. 2020. С. 76–78.
2. Apel W. Harvard dictionary of music. 2nd ed., rev. and enl. Cambridge, Mass.: Belknap press of Harvard univ. press, 1969. 935 p.
3. Dean W. G. F. Handel. Three Ornamented Arias. London : Oxford University Press, 1976. 21 p.
4. Fang MingJie, Samsonova T. Georg Fridrich Handel's music: From the Baroque Era to the Present. *Athens Institute for Education and Research*. 2020. P. 1. URL: <https://www.atiner.gr/presentations/HUM2020-0172.pdf> (date of application: 12.01.2020).
5. Gebhard H. Praktische Anleitung für die Aufführung der Vokalmusik des 16. bis 18 Jahrhunderts. Frankfurt; Leipzig; London; New York : Peters, 1998. 74 s.
6. George Frideric Handel / ed. Burrows, Donald, Helen Coffey, John Greenacombe and Anthony Hicks. Cambridge: Cambridge University Press, 2014. Vol. 1: 1609–1725. Collected Documents. 829 p.
7. Kosheleva M. Specificity of Plot Composition of G.F. Handel's opera «Rinaldo». *Journal of Siberian Federal University. Humanities and Social Sciences*. 2014. Vol. 7, № 3. P. 490–497.

REFERENCES

1. Reshetnyk, D. (2020). Timbre in music: problems of defining the concept. "Young Scientist". No. 11 (87). November. Pp. 76–78 [in Ukrainian].
2. Apel, W. (1969). Harvard dictionary of music. 2nd ed., rev. and enl. Cambridge, Mass.: Belknap press of Harvard univ. press [in English].
3. Dean, W. G. F. (1976). Handel. Three Ornamented Arias. London : Oxford University Press [in English].
4. Fang, MingJie, Samsonova, T. (2020). Georg Fridrich Handel's music: From the Baroque Era to the Present. *Athens Institute for Education and Research*. P. 1. URL: <https://www.atiner.gr/presentations/HUM2020-0172.pdf> (date of application: 12.01.2020) [in English].
5. Gebhard, H. (1998). Praktische Anleitung für die Aufführung der Vokalmusik des 16. bis 18 Jahrhunderts. Frankfurt; Leipzig; London; New York : Peters [in German].
6. George Frideric Handel (2014) / ed. Burrows, Donald, Helen Coffey, John Greenacombe and Anthony Hicks. Cambridge: Cambridge University Press. Vol. 1: 1609–1725. Collected Documents [in English].
7. Kosheleva, M. (2014). Specificity of Plot Composition of G.F. Handel's opera «Rinaldo». *Journal of Siberian Federal University. Humanities and Social Sciences*. Vol. 7, № 3. P. 490–497 [in English].

Дата першого надходження статті до видання: 16.09.2025

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 21.10.2025

Дата публікації (оприлюднення) статті: 14.11.2025

УДК 78.03+782.1/781.43

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2025-45-20>**Хе Шицзе**

ORCID: 0009-0001-9766-8431

здобувач кафедри історії музики та музичної етнографії
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
heshijie888@icloud.com

ОПЕРНА КАНТИЛЕНА У СВІТЛІ ЖАНРОВО-СТИЛЬОВОГО ТЕКСТОЛОГІЧНОГО ПІДХОДУ

Мета статті – визначити жанрово-стильові умови розвитку оперної кантилени, які визначили методичні настанови щодо «прекрасного співу» та зумовили його домінуючу роль у долі оперного вокального мовлення. **Методологія** роботи визначається історико-жанровим підходом та компаративним методом вивчення оперної творчості на рівнях авторських поетик та національних шкіл. **Наукова новизна** даної статті полягає у визначенні технологічних та семантичних основ оперної кантилени як наслідку еволюції жанрової форми та музично-виразової системи опери, особливо того перехідного типу, котрий поєднує класичні взірцеві ознаки опери серія та динамічні риси комічного жанру, заслуговує на виокремлення в якості семісерія, насправді є провідником нових перед романтичних рис тлумачення художній завдань оперної творчості. Розкриваються образно-психологічне та естетичне призначення оперної кантилени та її широкі характерологічні властивості, формується уявлення про інтертекстуальні здатності кантиленного оперного мовлення, що долає межі національних шкіл, затверджується як ідеальна модель оперного співу. Виявляються зв'язки кантиленного оперного співу з принципами віртуозності, що веде до розвитку специфічної оперної колоратури як суто виконавського явища. Доводиться складна природа «прекрасного співу» як технологічного та художньо-естетичного явища, котре спирається на історичну виконавську традицію опери, обумовлює її сталість й зберігання на всіх етапах еволюції жанру. **Висновки** дозволяють відзначити, що *semiseria*, як жанр італійської опери першої половини XIX століття, що виник на перетині французької та італійської музично-театральних традицій, дозволив розширити межі «прекрасного стилю» оперного співу, наситити його поглиблено ліричними кантиленними рисами, також поглибити розуміння кантиленних принципів оперного мелосу, що насичуються новою семантикою, придбають психологічну конкретність та змістову повноту.

Ключові слова: оперна кантілена, оперний мелос, оперне вокальне мовлення, «прекрасний спів», мелодичний стиль, колоратура, історична виконавська традиція, жанр *semiseria*, інтертекстуальність.

He Shijie, Applicant at the Department of Music History and Musical Ethnography of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Opera cantile in the light of genre-style textology approach

The aim of the article is to determine the genre-style conditions of the development of opera cantilena, which determined the methodological guidelines for “beautiful singing” and determined its dominant role in the fate of opera vocal speech. **The methodology** of the work is determined by the historical-genre approach and the comparative method of studying opera creativity at the levels of authorial poetics and national schools. **The scientific novelty** of this article lies in determining the technological and semantic foundations of opera cantilena as a consequence of the evolution of the genre form and the musical-expressive system of opera, especially that transitional type that combines the classical exemplary features of opera seria and the dynamic features of the comic genre, deserves to be distinguished as a semi-series, in fact, is a conductor of new pre-romantic features of the interpretation of the artistic tasks of opera creativity. The figurative-psychological and aesthetic purpose of opera cantilena and its broad characterological properties are revealed, an idea is formed about the intertextual abilities of cantilena opera speech, which overcomes the boundaries of national schools, is established as an ideal model of opera singing. The connections of cantilena opera singing with the principles of virtuosity are revealed, which leads to the development of specific opera coloratura as a purely performing phenomenon. The complex nature of “beautiful singing” as a technological and artistic-aesthetic phenomenon, which is based on the historical performing tradition of opera, determines its constancy and preservation at all stages of the genre’s evolution, is proved. **The conclusions** allow us to note that *semiseria*, as a genre of Italian opera of the first half of the 19th century, which arose at the intersection of French and Italian musical and theatrical traditions, allowed us to expand the boundaries of the “beautiful style” of opera singing, to saturate it with deeply lyrical cantilena features, and also to deepen the understanding of the cantilena principles of opera melos, which, saturated with new semantics, acquire psychological concreteness and semantic completeness.

Key words: opera cantilena, opera melos, opera vocal speech, “beautiful singing”, melodic style, coloratura, historical performing tradition, *semiseria* genre, intertextuality.

Актуальність теми статті визначається необхідністю вивчення оперної кантілени як різновиду музичної кантілени, що відзначена особливою складністю жанрового походження та підвищеною мовленнєвою експресією. Для розвитку галузі музичного мелосу кантіленні чинники є визначальними, тому

потребують спеціального розгляду у тій жанровій царині, для якої вони є найбільш специфічними та генетично призначеними. Поняття кантилени (від латинського «пісня», «мелодія», «співучасть») вказує на інтонаційне походження та характер вокальних форм, насамперед у професійній творчості, котра поєднана зі становленням оперного жанру. Тому можна стверджувати, що вихідним типом музичної кантилени є оперне вокальне мовлення [3].

Виступаючи основою тематизму італійських оперних арій у другій половині на XVII – на початку XVIII ст. кантилена здійснила своєрідне завоювання опери, породжуючи вокальний феномен бельканто. Особливі якості кантиленної мелодії – широке дихання, зв'язність, протяжність та пластичність інтонування – стали найважливішими специфічними ознаками аріозного мелосу XVIII століття та зберегли своє значення для доби романтизму, набуваючи мовного ускладнення та нового змістового навантаження, вокально-виконавської специфічності, у тому числі приймаючи якості колоратурності, цього різновиду оперної вокальної віртуозності [3; 4].

Мета роботи – визначити жанрово-стильові умови розвитку оперної кантилени, які визначили методичні настанови щодо «прекрасного співу» та зумовили його домінуючу роль у долі оперного вокального мовлення.

Виклад основного матеріалу. Італійська опера XIX ст, перш за все, його першої половини, успадковує естетично зумовлене ставлення до артистичної поведінки та техніки співу, оцінки його віртуозності, принаймні в тому, що стосується мистецтва видатних співаків та оперних творів. У трактатах П.-Ф. Тозі (1723) та Г.-Ф. Манштейна (1834) кантилену, як окремий компонент «прекрасного співу», ще не виділено. Набагато більше уваги в трактатах XVIII століття приділено рухливості голосу, віртуозним пасажам та мистецтву орнаментики [3; 4]. Педагоги радять старанно вправлятися в прикрасі мелодії, щоб виконувати пасажі було завжди легко і елегантно. Рухливість голосу, володіння пасажною технікою необхідні і для виконання повільних розділів арії, що свідчить про тісний зв'язок кантилени та віртуозності у XVIII ст.

Вперше в історії вокальної педагогіки поняття кантилени та віртуозності як дві рівноцінні якості бельканто були досліджені М. Гарсія (1840), який узагальнив виконавську практику двох минулих століть. Ключовим для розуміння бельканто XIX ст. стала сформульована ним система стилів *santo spianato* («широкий спів»), *santo fiorito* («прикрашений спів») та *santo declamato* («декламаційний спів»). В основі класифікації Гарсія міститься характеристика не лише вокального мелосу, а і виконавських манер. У двох виданнях трактату (1847; 1856) одні й ті самі арії і навіть фрагменти арій наведені як приклади і кантиленного, і віртуозного стилів, оскільки містять обидва ці компоненти, що є показовим для структури оперної арії, взагалі для оперного вокально-виконавського стилю [1–2; 3].

В італійській опері першої половини XIX ст. повною мірою реалізовані і кантиленний, і віртуозний компоненти бельканто. Але у кожного з трьох композиторів – Дж. Россіні, В. Белліні, Г. Доніцетті – вони співвідносяться і поєднуються по-різному. Найбільш яскраво і повно мелодійний дар Россіні проявився в так званих аріях *brillante* («блискучі»), які є дуже ефектними, справляють враження святкового феєрверку. В них важливо не стільки те, про що співає героїня (герой), скільки досконала володіння голосом і технічна майстерність співака. В творчості В. Белліні інтонаційна своєрідність найбільш відчутна в кантилені, котра постає пластичною а майже нескінченною у своєму розгортанні. В операх Доніцетті дослідники відзначають переважання віртуозного компонента, вбачаючи в цьому вплив російської творчості. Але найбільш суттєвим моментом, що визначає специфіку мелодійного стилю Доніцетті, стало посилення ролі речитативного інтонування, його вростання в тематизм як кантилених, так і віртуозних побудов [5–6].

Велике значення в *santo spianato*, *santo fiorito* і *santo declamato* в оперних партіях Дж. Россіні, В. Белліні, Г. Доніцетті мала опора на первинні жанри, що у добу романтизму було дуже актуально. Відмінності в їх індивідуально-мовному трактуванні багато в чому пояснюють і відмінності мелодійних стилів цих майстрів. В творах Дж. Россіні первинні жанрові елементи завжди «про-

свічують» крізь розсипи діамантових фіоритур, що робить його партії яскравими і незабутніми. Провідна роль серед первинних жанрів відводиться пісенній та танцювально-маршовій стилістиці. У творах В. Белліні переважання тієї чи іншої жанрово-інтонаційної формули багато в чому залежить від типу самої опери, її змісту Так, у «Нормі», де багато патетичних та героїчних сюжетних епізодів, панує марш, а в лірико-пасторальній «Сомнамбулі» – побутові пісенно-танцювальні жанри. Крім того, для композитора характерно поєднання маршовості або танцювальності з декламаційними вкрапленнями, що було досить показовим засобом втілення героїчного афекту в опері XVIII ст. Таким чином, відмінності у співвідношенні кантиленного та віртуозного компонентів, несхоже переломлення первинних жанрів у оперних партіях Россіні, Белліні та Доницетті, а також значуще посилення мовних зворотів в операх останнього багато в чому визначає сприйняття кантילени як мелодійного стилю, котрий втілює особливості авторського музичного мислення.

У перекладі з італійської термін *coloratura* («фарбування») передбачає технічно важкі пасажі, мальовничу фігурацію чи орнаментику. Термін вперше з'явився в працях Н. Преторіуса (1618); ані Тозі, ані Гарсія не використовують його у своїх вокальних трактатах, хоча цей вокальний прийом має тривалу історію та вказує на найбільш потужні технічні сторони оперного співу. XIX століття стає один з важливих етапів у розвитку мистецтва колоратури. Дж. Россіні, а слідом за ним і інші оперні композитори, не тільки почав фіксувати всі прикраси в нотному тексті, але й зажадав від співаків їх точного виконання [5–6].

Важливо зауважити, що в італійській поезії є різні види віршованого метра, котрі безпосередньо пов'язані з позицією основного тонового акценту у співвідношенні з кількістю складів в кожному рядку. В опері першої половини XIX століття найбільшою популярністю користувалась восьмискладова структура, як найбільш регулярна з фіксованими акцентами. На другому місці за частотою вживання була семискладова. Співвідношення віршових та музичних цезур багато в чому залежить від розподілу поетичних та мелодійних наголосів; останні, як показує досвід

слухового сприйняття, можуть бути згладженими або, навпаки, виявленими вокалістом.

У мелодіях В. Белліні синтаксичне членування зазвичай не відповідає цезурам у вірші, а текстові повтори залежать від власне музичних завдань – варіантного перетворення інтонацій, інтенсивного тематичного розвитку, що згладжує і розділові знаки, і цезури між поетичними рядками та ін. Віртуозні прикраси та поетичний метроритм укріплюються у ролі чинників оперної кантилени. Впродовж двох перших століть існування оперного жанру вокальні педагоги підтверджували тісний зв'язок музичної орнаментики та словесного тексту, необхідність співвідносити віртуозні фігури зі змістом слова. Спостереження теоретиків були адресовані, насамперед, саме співакам, бо творчість оперних композиторів, принаймні, у першій половині XIX століття, була спрямована до розвитку – збагачення вокально-виконавського стилю [6].

В. Белліні використовував колоратуру як мелодійний засіб для акцентуації ударних складів слів, важливих у смисловому відношенні, тим самим ще більше скріплюючи союз музики і поезії. Для Россіні цей прийом не характерний, а ударні склади у нього зазвичай виділені за допомогою метра і ритму. В колоратурах поетичні наголоси, зазвичай, згладжені за допомогою секвенціювання [6].

Г. Доницетті у своїх оперних партіях вживав два види мелодійної техніки – і як у Белліні, і як у Россіні. Багато віртуозних включень у майстрів бельканто першої половини XIX ст. мали чисто музичний ефект, тобто в буквальному значенні прикрашали мелодію арії, поза зв'язком з поетичним словом [6].

Музика і поезія в першій половині XIX ст. розвивалися в гармонійній взаємодії, підпорядкуванні Серед усіх майстрів бельканто, у тому числі й попереднього століття, В. Белліні був, мабуть, єдиним композитором, у якого мелодичний розвиток настільки насичений і інтенсивний, що нерідко підпорядковує собі поетичні метри і, часом, навіть порушує гармонійну рівновагу словесно-поетичних та музичних засобів. Індивідуальна інтерпретація вокальних партій виконавцями висту-

пає як уповільнення та прискорення, орнаментальні вставки, артикуляційні прийоми, що посилюють або згладжують поетичні акценти, агогічні зсуви та динамічні ефекти. Це дозволяє виокремлювати *явище вокально-виконавської мови* та намагатися визначити специфіку уявлень про неї, надати їм музично-лінгвістичної інтерпретації.

Основні особливості акустичної організації вокального мовлення пов'язані з його особливою сегментною структурою, співвіднесенням його перехідних ділянок з аналогічними у невокальній мові, з формантними характеристиками, використанням спеціальних резонансних умов. Специфіка реалізації акустичних компонентів вокальної мови – це також підвищена тривалість голосних звуків, більш висока порівняно з невокальною мовою інтенсивність акустичного сигналу, співвіднесення частоти основного тону зі значеннями рівномірно-темперованої шкали та ступінчастого характеру її змін.

Музична організація вокального мовлення проявляється як звукова тривалість та розподіл часу, що співвідноситься з інтенсивністю артикуляційного зусилля, а також обумовлені особливостями голосоутворення в різних регістрах. У той же час у вокальному мовленні діють загальні закономірності функціонування фонетичної системи літературної мови. Вокальна мова може виступати фонетичною підсистемою літературної мови, що придбає особливі акустико-фонетичні характеристики. які обумовлені взаємодією вербального та музичного компонентів в певних жанрових середовищах [4].

Дослідження традиції бельканто виявило, що вона розвивається у тісній та різноманітній взаємодії вокальної педагогіки, композиторської творчості та виконавської практики. Композитори створювали оперні партії, орієнтуючись на вокально-технічні можливості конкретних співаків; вокалісти, додаючи свої віртуозні вставки та орнаментальні прикраси, мимоволі ставали співавторами композитора. Водночас, у трактуванні низки аспектів вокального виконавства напрям бельканто як довершеної кантилені встановлює власні технологічні та художні правила, такі як класифікація голосів, регістрова побудова голосу, інше

ставлення до вокальних оздоблень змішаних кантиленно-віртуозних форм, панування нанасиченого та теплого тембру колоратурного мецо-сопрано – на заміну «чоловічого сопрано») [6].

Як вже зазначалось, *мелодичні стилі, тобто образний зміст та виразові мовні засоби мелодичного викладу*, в творчості Дж. Россіні, В. Белліні, Г. Доніцетті мають низку суттєвих подібних рис, які багато в чому кореспондують з принципами, що панують у вокальному виконавстві першої половини ХІХ ст. та відповідають поняттям, сформульованим М. Гарсія у його «Школі співу». У всіх трьох композиторів в оперних партіях присутні *canto spianato*, *canto fiorito*, *canto declamato* з характерними для них мелодико-ритмічними, темповими та артикуляційними властивостями. Крім цього, мелодійна структура вокальної партії співвідноситься з регістровою побудовою голосу, характером оперного героя, його статусом в опері та типом голосу. Спільними постають принципи структурної організації мелодії, симерія мотивів, фраз і великих синтаксичних одиниць. Водночас вокальні партії в операх Россіні, Белліні та Доніцетті мають індивідуальні особливості, зумовлені відмінностями в трактуванні колоратури, в принципах синтаксичного членування мелодії та її емоційного виповнення, за ступенем психологічної насиченості та рівнем декламаційності [6-7].

З другої половини ХІХ ст. кантиленне класичне бельканто поступово модулює, змінюється та втрачає обов'язковість певних виконавських прийомів. Тим не менш, у сучасних постановках італійської опери ХVІІ – першої половини ХІХ ст. переважає тенденція автентичного виконання, що яскраво втілена у альбомі Чечілії Бартолі (вересень, 2007), присвяченому Марії Малібран. Прагнучи до найточнішого трактування вокально-виконавських норм доби розквіту бельканто, відтворити образ легендарної співачки ХІХ ст., Бартолі звернулася до оригінальних видань партитур, уважно вивчила документи та епістолярну спадщину Малібран, трактат М. Гарсія. Вона переконалаась у тому, що виховання співака, якому однаково доступні виконання протяжних кантиленних мелодій та яскравих віртуозних орнаментів, який (яка) має значний діапазон голосу і вміє

співати в різних «манерах», вільно володіє різними стилістично-мовними нюансами дісно було головною метою вокальної педагогіки першої половини XIX століття – зберігати актуальність і в сучасній практиці оперного співу [7].

Головною характерною рисою італійської вокальної школи у період розвитку довшеної кантিলени був суто інструментальний метод у розвитку вокального голоси, що потребував рівності голосу по усьому діапазону, тобто. від найнижчого до найвищого звуку, особливого тембрового забарвлення, властивого інструментальному звучанню. Для італійського співака барокової доби арія служила формою розкриття – демонстрації вокальних даних, здатності до створення запаморочливих пасажів, володіння величезним регістром, польотності високих нот. Це наочно виявлялося у пристрасті італійських співаків до високих регістрів, але також привело до думки про необхідність виправданих змістом вокально-виконавських ефектів, про важливість наповнення смислом виконуваного музичного твору та врахування логіки сценічної ситуації.

Показовим щодо типології оперних характерів та способів співу, різновидів кантиленного звуковидобування був історичний досвід опери семісерія, у сюжетах якої завжди присутній квінтет персонажів: героїня, герой, тиран, шляхетний батько та слуга-комік. Головна героїня (зазвичай сопрано) в операх *semiseria* часто молода та добродесна дівчина, її образ є поєднанням всіх позитивних дівочих якостей: чесноти, чистоти, простодушності, відданості сім'ї та вірності у коханні, побожності. Важливим моментом у характеристиці було соціальне походження героїнь (селянки та городянки, рідше аристократки) та їх статус (юні дівчата-наречені або дружини, з якихось причин нещасні в одруженні). Ампула лиходія-тирана (зазвичай бай, рідше тенор) найчастіше представлено у сюжетах лібрето, в центрі яких любовний конфлікт, головна мета якого – одружитися з героїнею (або підкорити її собі), а також опанувати багатствами сім'ї героїні, зайняти їх місце у суспільстві. З соціального походження він є аристократом і має якийсь дворянський титул (граф, герцог, маркіз). Обов'язковим

моментом сюжету опери є перемога героїні та героя над злом, покарання лиходія, втім – наступне прощення його.

Амплуа героя (зазвичай тенор), коханого героїні (нареченого чи чоловіка), присутній у всіх операх семісерія. Вони, як правило, благородні та чесні, відважні і хоробрі, щиро люблять героїню та зберігають їй вірність. В операх з любовним сюжетом їх головний інтерес зосереджений на порятунку коханої і одруженні з нею, однак, вони часто мають дуже обмежений набір дій і знаходяться нібито «па других ролях». В операх з сімейним конфліктом найважливішою характеристикою є моральна трансформація героя, його перетворення з підступного спокусника та зрадника на добродісного коханого, а безумець знову знаходить розум, його гнів змінюється ніжністю і ласкою. Наявність амплуа батька (баритон або високий бас) також є стійкою рисою опер семісерія. У більшості опер батько головної героїні представлений як ізгой суспільства, проте його образ зазвичай підсилюється благородними якостями: великодушністю, чесністю та чесностю. Найбільш частим сюжетним мотивом, пов'язаним з амплуа батька, є його повернення здалеку, раптова поява у рідних місцях. Комічні персонажі (буфонний бас) в операх семісерія зазвичай представлені слугами або представниками вищих станів, причому комічні персонажі в операх семісерія не є своїми копіями з опер buffa: комічні слуги зовсім не спритні шахраї, комічні аристократи зовсім підступні і не дурні.

В низці опер семісерія Г. Доницетті є дуети батьків і дочок (головних героїнь), що продовжують оперну традицію зворушливих зустрічей цих амплуа, написані згідно з традицією у типовій дуєтній формі (/a *sólita forma*), котрі мають низку характерних особливостей: у протяжному розділі. У *Tempo d'attacco* зазвичай відбувалася несподівана зустріч героїв та їх впізнання; в *cantabile* зазвичай концентрувалися мотиви, пов'язані з почуттям ніжного батьківського кохання та/або з тривогою дочки про долю батька; для короткого розділу *tempo di mezzo* були характерні емоції зі сплесками: бурхлива радість, розпач, гнів [7].

Особливе місце серед ансамблевих номерів в операх семісерія займали також дуети головної героїні (*prima donna*) та комічного

персонажа (*basso buffo*). Характерним моментом таких дуетів було протиставлення настроїв та станів двох персонажів – страждаючої героїні та спритного і веселого *basso buffo*, що виражалося в з'єднанні в дуеті елементів протилежних стилів: високого «трагедійного» та низького «буфонного». Ця особливість зазвичай реалізується у музичному матеріалі *cantabile* у чергуванні двох тем, контрастних не тільки в плані вокальної мови персонажів, а й у зміні темпа, тональності чи ладу, зміні фактури, посиленні та ослабленні оркестрової щільності та звучності [8].

Сцени побачень коханих, а також інтродукції та фінали дій в операх *semiseria* ані в структурному відношенні, ані в плані музичної мови не мали яскравих особливостей, характерних для даного жанру, і в цілому, писалися у згоді з оперною традицією того часу.

Сентиментальні мотиви та ситуації, що викликали у глядачів сльози та співчуття до персонажів, були обов'язковим моментом всіх лібрето опер *semiseria* і знайшли вираз не тільки в текстах промов чутливих героїв і різних текстових ремарках, а й у музиці опер з за допомогою засобів так званого чутливого стилю. Цей «італо-французький вокальний стиль», що з'явився в опері XVIII століття, являв собою якісно новий тип простої, але виразної та задушевної лірики, яка поєднує риси народно-жанрової манери співу зі зворотами вишукано-витонченого шляхетного стилю. Подолавши рубіж століть, цей стиль збагатився новими якостями (безумовно пов'язаними з розквітом стилю *brilliant*), був дуже популярним і легко пізнаваним для публіки. Белліні та Доницетті зазвичай зверталися до нього для характеристики своїх найбільш чутливих персонажів, але найбільшим його зосередженням відрізняються сцени божевілля з опер *semiseria* – сцени найвищого емоційного напруження, коли використовується багата палітра засобів *чутливого* стилю: у мелодії – поступеневий низхідний рух, мотиви зітхання, розриви фраз, рясні прикраси, гострі «щемливі» хроматизми, вуалювання неквадратної метроритмічної структури, що породжує відчуття свободи та поширення почуття, що виливається героями; у ладо-гармонійній сфері – переважання мінору, вико-

ристання неаполітанського секстакорду; включення мотивів-ремінісценцій; прописування нюансів виконання; помірні темпи та ін. [8].

Згасання жанру відбувалося у 1840-1850-і роки. Зменшення інтересу до жанру намітилось тоді, коли трагічні оперні фінали, неможливі в операх *semiseria*, стали дедалі більше приваблювати публіку. Крім того, характерні для жанру пасторальні засоби, покликані дистанціювати публіку від повсякденності, здавалися тепер зайвими: проблеми сучасного життя тепер усе менш потребували вуалювання на сцені. Після згасання жанру деякі принципи *semiseria* все ж таки продовжували функціонувати в операх інших жанрів (наприклад, «великих операх» Мейєрбера, операх Верді та ін.). Відтворення жанру відчувається у різних компонентах їх лібрето і музичних текстів: у композиції сюжету та втіленні конфлікту; розподілі персонажів, визначенні їх соціального статусу, трактуванні відносин між ними; в оперних формах; у створенні «фонових» сцен і передачі атмосфери дії тощо.

Наукова новизна даної статті полягає у визначенні технологічних та семантичних основ оперної кантилені як наслідку еволюції жанрової форми та музично-виразової системи опери, особливо того перехідного типу, котрий поєднує класичні взірцеві ознаки опери серія та динамічні риси комічного жанру, заслуговує на виокремлення в якості *семісерія*, насправді є провідником нових перед романтичних рис тлумачення художній завдань оперної творчості. Розкривається образно-психологічне та естетичне призначення оперної кантилені та її широкі характерологічні властивості, формується уявлення про інтертекстуальні здатності кантиленного оперного мовлення, що долає межі національних шкіл, затверджується як ідеальна модель оперного співу. Виявляються зв'язки кантиленного оперного співу з принципами віртуозності, що веде до розвитку специфічною оперної колоратури як суто виконавського явища. Доводиться складна природа «прекрасного співу» як технологічного та художньо-естетичного явища, котре спирається на історичну виконавську традицію опери, обумовлює її сталість та зберігання на всіх етапах еволюції жанру.

Висновки дозволяють відзначати, що *semiseria*, як жанр італійської опери першої половини ХІХ століття, що виник на перетині французької та італійської музично-театральних традицій, дозволив розширити межі «прекрасного стилю» оперного співу, наситити його поглиблено ліричними кантиленними рисами, також поглибити розуміння кантиленних принципів оперного мелосу, що насичуються новою семантикою, придбають психологічну конкретність та змістову повноту.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Антонюк В. Вокальна педагогіка (сольний спів) : Підручник. К.: ЗАТ «Віпол», 2007. 174 с.
2. Антонюк В. Феномен української вокальної школи у контексті етнокультурологічних проблем. Дис. ... докт. культурологічних наук. 2001. 428 с.
3. Гнидь Б. Історія вокального мистецтва. Київ : НМАУ, 1997. 320 с.
4. Гребенюк Н. Вокально-виконавська творчість: психолого-педагогічний та мистецтвознавчий аспекти. К. : Вища шк., 1999. 270 с.
5. Castelvechi, S. Sentimental opera: Questions of Genre in the Age of Bourgeois Drama. Cambridge : Cambridge University Press, 2013. 294 p.
6. Celletti R. Geschichte des Belcanto. Kassel, Basel, 1989. 225 s.
7. Commons J. Donizetti e l'opera semiseria. *L'opera teatrale di Gaetano Donizetti. Atti del Convegno Internazionale di Studio*, Bergamo, 17–20 settembre 1992 / a cura di F. Bellotto. Bergamo : Comune di Bergamo, 1993. P. 181–196.
8. Jacobshagen A. Opera semiseria. Gattungskonvergenz und Kulturtransfer im Musiktheater. München : Franz Steiner Verlag, 2005. 319 s.

REFERENCES

1. Antonyuk, V. (2007). Vocal Pedagogy (Solo Singing): Textbook. Kyiv : CJSC “Vipol” [in Ukrainian].
2. Antonyuk, V. (2001). Phenomenon of the Ukrainian Vocal School in the Context of Ethno-Cultural Problems. Dissertation ... Doctor of Cultural Sciences [in Ukrainian].
3. Gnyd, B. (1997). History of Vocal Art. Kyiv Nmau [in Ukrainian].
4. Grebenyuk, N. (1999). Vocal-Performing Creativity: Psychological, Pedagogical and Art History Aspects. Kyiv : Higher School [in Ukrainian].
5. Castelvechi, S. (2013). Sentimental opera: Questions of Genre in the Age of Bourgeois Drama. Cambridge : Cambridge University Press [in English].
6. Celletti, R. (198). Geschichte des Belcanto. Kassel, Basel [in German].

7. Commons, J. (1993). Donizetti e l'opera semiseria. *L'opera teatrale di Gaetano Donizetti. Atti del Convegno Internazionale di Studio*, Bergamo, 17–20 settembre 1992 / a cura di F. Bellotto. Bergamo : Comune di Bergamo. P. 181–196 [in Italian].

8. Jacobshagen, A. (2005). Opera semiseria. Gattungskonvergenz und Kulturtransfer im Musiktheater. München : Franz Steiner Verlag [in German].

Дата першого надходження статті до видання: 12.09.2025

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 15.10.2025

Дата публікації (оприлюднення) статті: 14.11.2025

УДК 78.01/.03/.072.2+78.087.6

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2025-45-21>**Лі Юйчень**

ORCID: 0009-0001-0115-9107

здобувач кафедри історії музики та музичної етнографії
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
826996068@qq.com

КАТЕГОРІЯ СИНТЕЗУ У МУЗИКОЗНАВЧОМУ ДИСКУРСІ ТА МУЗИЧНО-ВИКОНАВСЬКІЙ ПРАКТИЦІ

Мета статті – розвинути поняття синтезу стосовно вокальної творчості ХХ століття, насамперед камерно-вокальної, як взаємодії різних художньо-семіотичних систем. **Методологія** роботи зумовлюється текстологічним та семантичним підходами у їх єдності та спрямованості та жанрово-стильового виконавського аналізу. **Наукова новизна статті** виражається у доведенні того факту, що один з найпоширеніших різновидів синтезу, властивий вокальній музиці, заснований на факторах подібності у зовнішньому втіленні та спорідненості зсередини принципів організації інтонаційного процесу в музичній композиції та у вербальній мові. Відкривається, що необхідною рисою взаємодії знакових складових синтетичної структури є використання домінантних семантичних рис кожної з них. Зокрема завдання музичної сторони – бути безпосереднім впливом на емоційну сферу людини з метою викликати значущу естетичну відповідь, при якому музика розкриває зміст емоцій у їх часовій плінності, а слово, фіксуючи результат думки, за допомогою поняття вказує на узагальнене значення як емоцій, так глибинних психологічних явищ. Семантична взаємодія на цій основі може збагачувати синтетичну структуру твору у двох напрямках – вертикальному (у просторі тексту, діючи паралельно, взаємно конкретизуючи образний зміст) та горизонтальному (у часі, значно підсилюючи процес трансляції художнього повідомлення). **Висновки** дозволяють зауважити, що найзмістовнішим і мало реалізованим є той тип синтезу, в якому вже на рівні задуму твір створюється відразу на двох мистецьких мовах, що дозволяє уникнути проблеми виразово-стилістичної адаптації однієї семіотичної системи стосовно іншої, також і вимушених змістовних обмежень самого задуму, пов'язаних з його початковим викладом у межах однієї системи. Так, автор (зокрема А. Берг), який створює одночасно і музично-звукову, і вербально-поетичну сторони композиції, здатний виражати суттєво оновлені, оригінальні композиторські музично-текстові ідеї, що не мають

прямого словесного еквівалента, і водночас, конкретизувати образи, оцінювати їх у слові.

Ключові слова: явище мистецького синтезу, камерно-вокальна творчість, художньо-семіотична система, семіотична адаптація, полісемантичність, діалог музики і слова, вокальна творчість Альбана Берга.

Li Yuchen, Applicant at the Department of Music History and Musical Ethnography of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Category of synthesis in musician discourse and music-performing practice

The aim of the article is to develop the concept of synthesis in relation to the vocal creativity of the 20th century, primarily chamber-vocal, as the interaction of various artistic-semiotic systems. **The methodology** of the work is determined by textological and semantic approaches in their unity and orientation and genre-style performance analysis. **The scientific novelty** of the article is expressed in proving the fact that one of the most common types of synthesis, inherent in vocal music, is based on factors of similarity in external embodiment and kinship from the inside of the principles of organizing the intonation process in musical composition and in verbal speech. It is revealed that a necessary feature of the interaction of the symbolic components of the synthetic structure is the use of the dominant semantic features of each of them. In particular, the task of the musical side is to have a direct impact on the emotional sphere of a person in order to evoke a significant aesthetic response, in which music reveals the content of emotions in their temporal fluidity, and the word, fixing the result of thought, with the help of a concept indicates the generalized meaning of both emotions and deep psychological phenomena. Semantic interaction on this basis can enrich the synthetic structure of the work in two directions – vertical (in the space of the text, acting in parallel, mutually concretizing the figurative content) and horizontal (in time, significantly enhancing the process of broadcasting the artistic message). **The conclusions** allow us to note that the most meaningful and little-realized type of synthesis is that in which, already at the level of the idea, the work is created in two artistic languages at once, which allows us to avoid the problem of expressive-stylistic adaptation of one semiotic system in relation to another, as well as the forced content limitations of the idea itself, associated with its initial presentation within the framework of one system. Thus, the author (in particular, A. Berg), who creates simultaneously both the musical-sound and verbal-poetic sides of the composition, is able to express significantly updated, original composer musical-textual ideas that do not have a direct verbal equivalent, and at the same time, specify images, evaluate them in words.

Key words: the phenomenon of artistic synthesis, chamber-vocal creativity, artistic-semiotic system, semiotic adaptation, polysemanticity, dialogue of music and words, vocal creativity of Alban Berg.

Актуальність теми статті визначається виокремленням поняття синтезу та наданням йому категоріальної ваги у контексті музикознавчого дискурсу, що є особливо важливим в умовах сучасної жанрової рухливості та тенденцій контамінації у змісті музичного мистецтва. Явище синтезу в високому ступені показове для мистецтва та реалізується у ньому на різних структурних рівнях, хоча саме жанровий рівень є переважаючим та найбільш принциповим у процесі взаємодії формотворчих складових, як на межі різних видів мистецтв, так і всередині кожного з них. Також симптоматичним щодо художнього синтезу є віддзеркалення зовнішніх міжвидових змін всередині мовної системи одного виду художньої творчості, й навпаки: внутрішня динаміка мистецької форми відображується на характері її взаємин з іншо-художніми практиками [2; 3]. Для музичного мистецтва типом синтезу, що найбільше відповідає природі музичної образно-виразової системи, є асиміляція вербальних чинників художнього змісту, додання словесно-поетичних текстових умов до вибудовування музичної композиції. Цей діалог музики і слова, що є надзвичайно розгалуженим та багатoeлементним, виростає з історії професійних музичних жанрів та з формування власної семантичної основи музичної творчості [1].

Мета статті – розвинути поняття синтезу стосовно вокальної творчості ХХ століття, насамперед камерно-вокальної, як взаємодії різних художньо-семіотичних систем.

Виклад основного матеріалу. Взаємодія музики та мистецтва слова виявляється у різних напрямках, у яких процес синтезу відбувається з урахуванням специфічних особливостей певного з мистецьких видів. За допомогою багатогранних особливостей музичної та словесної форми семантика у синтетичній структурі твору формується з різним ступенем домінування одного з двох начал. В одному випадку музика є головним чинником, за яким творче завдання синтетичної художньої конфігурації полягає у безпосередньому впливі на емоційну сферу людини та, через неї, на естетичну свідомість, Переконливі взірці даного типу синтезу надає оперна поетика, починаючи з її історично опорної жанрової форми, опери серія, зокрема арій італійської

опери барокової доби, що запроваджують надлишкові музичні орнаменти, відволікаючи від змісту слів убік краси вокального звучання. Втім у більш пізньому історичному варіанті оперний текст отримує значне підсилення з боку літературної сторони, причому це розглядається як реформаторський рух та вдосконалення форми оперного твору, наділення його авторськими сюжетними рисами та тенденціями драматизації. Літературна основа стає домінуючою у сюжетно-подієвому сенсі, спрямовуючою тлумачення образів та визначаючою емоційний контекст у межах драматургічної траєкторії твору [1; 2]. Музична виразність у цьому випадку обмежена та спочатку раціонально запрограмована за допомогою слова, що знайшло своє втілення у мистецькому світосприйнятті Р. Вагнера.

Творчість німецького композитора є певним етапом у розвитку естетичної думки та формування нових можливостей у створенні образної музично-літературної системи. Філософія Л. Фейербаха та А. Шопенгауера, а також події 1848 року, в яких композитор приймав безпосередня участь, привели його до переосмислення концепції романтиків та до пошуку єдиних основ для всіх видів мистецтв. Ріхард Вагнер висунув низку положень, що відповідають ускладнено-діалектичному погляду на природу синтетичних творів. Оскільки провідну роль в оперному синтезі Р. Вагнер відводив слову, він приділяв велику увагу лібрето, ніколи не приступав до створення музики до моменту завершення словесної концепції, побудови усього словесного тексту опери. Прагнення до повного синтезу музики та драми, до точної та правдивої передачу поетичного слова призвело композитора до опори на своєрідний вокально-декламаційний стиль, котрий впливав і на оркестровий виклад, «підтягуючи» до синтезу зі словесним матеріалом і інструментальні складові музичної оперної форми.

Здатність словесно-поетичної лексики впливати на «чисту» інструментальну музику підтверджується досвідом програмної інструментальної музики, яка виявляється спроможною втілювати не лише словесні образи-інтонації, а й враження від живописних та скульптурних, архітектурних композицій. Ідея злиття

музики, поезії та візуального мистецтва на новому, синтетичному рівні музичної творчості була особливо близька Ференцу Лісту: він стверджував, що шедеври музики все більше «вбіратимуть» у себе шедеври літератури, і найбільше повно реалізував її в одночастинних творах для оркестру, які отримали назву симфонічних поем. Невипадково саме у добу романтизму синтез мистецтв – взаємодія видів мистецтва стає домінуючим напрямом, при якому кожен з компонентів, виступаючи з певним ступенем самостійності, набуває нових якостей, що відносяться і до форми, і до змісту [4].

Можна зауважити, що синтез мистецьких форм – поєднання виразових засобів різних видів мистецтва у єдиному творі, який виникає не як сума окремих мистецтв, а як органічне ціле, придбає особливу художню значущість. Цей синтез постає як певний екфразис – переклад образного змісту з мови одного мистецтва, з одного художнього ряду, в інший, що суттєво підсилює метафоричну природу художнього змісту. Розуміння синтезу як текстологічного прийому стосовно музичного матеріалу залишається неповним, якщо не звернутися до виконавської сторони музичного діяння.

Зокрема це стосується тих камерно-вокальних творів, місце яких у музичній культурі залежить від способів виконавської інтерпретації, розпочинаючи з того контексту, у якому виникають і до яких апелюють поетичні першоджерела. До них належать музично-поетичні цикли ново-віденських митців, серед них – Альбана Берга, чия творча трансформація від автора романтичних пісень до творця вершини експресіонізму, опери «Воцтек», відображує переломлення традицій західноєвропейської музики від наслідування до тотального переосмислення та створення новаторських форм музичного висловлювання [6].

Пошук власної музичної мови у «Семи ранніх піснях» А. Берга відображує впливи пізньоромантичних музичних вражень (зокрема, Г. Малера), причому пісні для цього циклу були ретельно відібрані композитором з-поміж його попередніх творів. Для найпростіших з них характерні загальноромантичні засоби музичної виразності, які можна віднести до першої поло-

вини XIX століття. Вони могли бути натхнені музичними враженнями від творів Ф. Шуберта, раннього Ф. Ліста. Такими є пісні №3 «Die Nachtigall» (Соловей) та № 5 «Im Zimmer» (У кімнаті). Музична мова пісень №2 «Schilffied» (Пісня тростини), № 6 «Liebesode» (Ода кохання) та № 1 «Nacht» (Ніч) більше відповідає пізньому романтизму, а саме 1870-1880-х рокам. Серед пісень циклу, відзначених рисами зрілості композиторського мислення, виділяються дві: № 4 «Traumgekrönt» (Увінчаний снами) та № 7 «Sommertage» (Літні дні). У цих піснях видно паростки тієї музичної мови, яка з повною силою зазвучить у зрілих творах композитора, у т. ч. у його опері, головному репрезентанту експресіонізму. Такий розкид технік та музичних настроїв обумовлений пошуком композитором свого творчого шляху, мабуть не без впливу А. Шенберга.

«Сім ранніх пісень» – це відображення творчої лабораторії А. Берга, його юнацьких пошуків, трансформації композиторського методу Берга на переході від тональної музики до сфери атональності. Інший цикл А. Берга, «П'ять пісень на тексти з листівок Петера Альтенберга», також варто сприймати як розвиток малерівської концепції пісенного циклу, що полягає у наданні невеликої кількості пісень, інтонаційно та драматургічно пов'язаних, відмові від оповідального елемента при фокусуванні на емоційному стані героя. У рамках цієї концепції цикл постає як єдиний неподільний твір [5].

П'ять оркестрових пісень на тексти видових листівок Петера Альтенберга (Fünf Orchesterlieder nach op. 4, 1912) є найважливішою ланкою у творчості А. Берга, що веде від романтичних ранніх пісень до атональності «Воццека» та додекафонної техніки опери «Лулу». Цикл став першим самостійним твором композитора після закінчення навчання у А. Шенберга.

Відомо, що пісні були написані на вимогу вчителя, але Шенберг, сам визнаний новатор, засудив Берга за надмірне використання нових засобів. Існування музики в умовах атональності вимагало від композитора знаходження опорних смислових елементів, що об'єднують музичну тканину в єдине ціле. Цими елементами стають мотиви, наповнені різними символічними зна-

ченнями, у тому числі відсилання до творів Малера (наприклад, сумна малосекундова інтонація, мотив втоми людського серця з «Пісні про землю» Г. Малера). Музична тканина «П'яти пісень» відрізняється принциповою новизною. У основі гармонії циклу лежить прийом створення центрального елемента; вичерпавши можливості тональної музики, Берг знаходить опору у використанні трьох звуковисотних рядів. Ці ряди-серії з'являються у вступі «П'яти пісень», один з них (другий) виконує функцію центрального елемента.

Важливу роль у виникненні особливих прийомів музичного викладу зіграла поетика Петера Альтенберга. Для його творчого методу показовою була позиція відстороненого спостереження за навколишньою дійсністю та підкреслено об'єктивна фіксація вражень. Звідси стислість висловлювання, «телеграфний стиль душі» (нім. *Telegramm-Stilder Seele*). Але, разом з цим, вишукана мелодика вірша, звернення до образів природи як до дзеркала душевних станів, відчуття туги і уповільнена споглядальність ріднять поезію Альтенберга з творчістю Лі Бо та Чжан Цзі, китайських поетів часів династії Тан. Тексти «П'яти пісень» тематично близькі до другої та шостої частин «Пісні про Землю» Малера, ще раз підкреслюючи спорідненість мислення творч великих представників австрійського музичного мистецтва [7].

Цикл «Три фрагменти з опери «Воццек» були складений таким чином, щоб ключову партію в них виконувало сопрано. Перший фрагмент включає марш і колискову Марі з 1-го акту опери. Другий та третій фрагменти взяті з 3-го акту. Другий фрагмент – сцена в кімнаті Марі з 1-ї картини, де вона читає Біблію. Третій фрагмент включає оркестрову інтерлюдію (з 284-го такту) та реквієм з четвертої картини, а також заключну п'яту картину (фінал опери).

В опері «Воццек» Берг широко використовував традиційні форми та жанри, наповнюючи їх новим змістом та новими знахідками в області музичної мови, тобто створюючи нові стилістичні синтети та образні ефекти. Зокрема, у «Трьох фрагментах» присутні: втілення традиційних жанрів (марш, колискова, пісня); використання традиційних форм; використання відо-

мих поліфонічних прийомів та форм (імітація, канон, fuga, варіації). Спадкоємність та синтез-принцип проявляється також у розвитку комплексу малярівських (і ширше – пізньоромантичних) музичних інтонацій. Використання традиційних жанрів дозволяє композитору створити важливий стабілізуючий елемент для атональної музики опери. Однак застосування класичних форм у контексті естетики експресіонізму та у конкретних сценічних умовах наповнює їх новим змістом: марш, трактований у гротесковому ключі, стає знаком вульгарності та грубої сили, дитяча пісня на тлі найскладнішої оркестрової партитури після трагічної розв'язки символізує повну несумісність різних пластів життя, неможливість сприйняття світу як чогось цілісного та гармонійного [6].

Використання в оперній музиці таких жанрів, як марш та пісня, відсилає до спадщини Малера, для якого «побутові» жанри найчастіше становили інтонаційне та драматургічне ядро його симфоній. Марш в опері Берга грає важливу драматургічну роль. Він є одним з символів військового порядку, образом сили, влади та марнославства. У маршовому фрагменті використовується два оркестри: великий симфонічний оркестр (проміжний склад між потрійним (три флейти) та четверним (4 кларнети та гобої)) та оркестр духових інструментів, що створює образ військового оркестру. В оперній постановка основний оркестр знаходиться в оркестровій ямі, а музиканти духового оркестру беруть участь у оперній сцені, зображуючи ходу. У концертному виконанні «Фрагментів» передбачається знаходження військового оркестру за сценою, а існування окремого оркестру наголошує на побутовому характері музики, її взаємозв'язку із сценічною реальністю [5].

Раніше такий поділ на два оркестри можна спостерігати в опері В. Моцарта «Дон Жуан». Тут музика мовби перестає бути інструментом висловлювання, характеристикою драматичної дії, стає окремим персонажем, вплетеним у тканину оповідання. У другій дії є сцена, де домашній оркестр грає популярні мелодії. Це створює атмосферу безрозсудного ледарства, що контрастує з майбутньою розплатою, яка чекає на героя. Також

у першій дії, у сцені на балу задіяно відразу три оркестри, які одночасно грають у різних метрах.

Поряд із традиційними, А. Берг використовує в опері і новаторські форми – інвенцію на тональність, інвенцію на акорд, зі створенням сонорних хвиль та ефектом звукового поля. Поліфонічні прийоми та форми – імітація, канон, варіації та fuga – з одного боку, підкреслюють конструктивну цілісність, а з іншого, служать прийомом розкриття психологічного стану персонажа. Найбільш повно образ Марі розкривається в її індивідуальних характеристиках, при цьому це єдиний персонаж в опері, який має самостійні арії. Дослідження інтонаційних особливостей партії персонажа дозволяє зробити висновок про взаємозв'язок Марі з героїнею «Очікування» А. Шенберга, Соломією Р. Штрауса, героями «Kindertotenlieder» Г. Малера. Поєднання різних вокальних технік – від мелодизованого мовлення до повноцінного співу – дозволяє композитору досягти максимальної інтонаційної органічності, створити необхідну в експресіоністській музиці емоційну контрастність, підкреслити драматургічну багатоплановість образу героїні.

Даний цикл А. Берга підтверджує думку про те, що домінантний семантичний потенціал образу у синтетичному творі пов'язаний з особливостями художньої мови, що лежить в його основі. Важливою властивістю музичної мови цього твору є полісемантичність, задана початковою множинністю організаційних структур (виразність тембрів, динаміки, ритму і т. д.) та існуюча до появи кодів (жанрових, стильових тощо) конкретного твору. Наслідком є високе смислове навантаження, що надає кожному музичному елементу понадсистемного характеру, що ускладнює дію художньо-дискурсивної стратегії, а також передбачає застосування різних кодів; художній зміст звернений переважно до конкретно-почуттєвої сфери свідомості, що охоплює світ у цілісних образах, позиціонуючи звукові уявлення як смислослукове узагальнення, якість котрого залежить від того, наскільки різні семантичні параметри (від характерної інтонації до цілісності музичного фрагмента) підпорядковані авторській ідеї та доступні для смислової ідентифікації слухачем.

Відтак жанровий та текстовий синтез відбувається і як синтез семіотичних систем музики та художньої словесності, що обумовлює осмислення функціонального значення художніх мов у синтетичній структурі, відкривати потенціал семантичних взаємозв'язків у межах різних художніх систем. Для сприйняття музичного артефакту велике значення мають конкретно-чуттєве пізнання та емоційна оцінка. У свою чергу в акті пізнання значущі як емоційна, і інтелектуальна сторона. При сприйнятті синтетичних музично-словесних творів у зв'язку з розглянутими особливостями їх художньої мови домінує цілісно-образна сторона пізнання. У той час як у мові літератури пріоритет має абстрактно-логічне начало (рух до потрібного результату шляхом послідовних суджень за допомогою абстрактних понять) та інтелектуальний бік пізнання. При синтетичній взаємодії двох художніх мов відбувається певне функціональне доповнення. Домінантні властивості музичної мови за допомогою сили естетичного переживання забезпечують необхідне включення реципієнта до процесу розуміння артефакту.

Необхідність синтезу обумовлена потребою розширення спектра виразових засобів з метою найбільш повного відображення індивідуальних творчих устремлінь. У зв'язку з цим функціональна взаємодія музики та літератури доповнюється різними формами їх семантичного взаємозв'язку в синтетичних творах на основі специфічних особливостей цих видів мистецтва. Насамперед, це виразові можливості словесності з її здатністю відображати конкретику предметно-ідейного осмислення дійсності та музики, чия емотивність розкривається на рівні широких предметних узагальнень.

Семантичні можливості музики та літератури формувалися під взаємним впливом, що призвело, з одного боку, до безпрецедентної (за формами, обсягу, детальності та іншим показникам) спільної виразності двох семіотичних систем, з іншого боку, до елімінування їх автономного семантичного потенціалу у напрямі, який встановлюється певною жанровою формою. Так, класичний романс відрізняє переважно чільне становище поетичного тексту, а також глибоке і докладне відображення

словесного змісту музичної стороною, у зв'язку з цим абстрактність і широта предметних узагальнення музики замінено тут принципом конкретності, включаючи зображення емоційних переживань героїв.

У рамках камерно-вокальної музики ХХ століття обом семіотичним системам, музичній мові та словесності, властиве панування полі-смислів. У цьому випадку відзначається найглибше наближення поезії до музики – її відрізняє високий рівень звуковиразовості, обмеження предметної конкретики слова та граничне абстрагування вербальної семантики. Включення театралізації до процесу синтезу поезії та музики підвищує потенціал взаємодії семіотичних систем – у межах драматичного театру ХХ століття, котрий обумовлений пріоритетом режисера, відкриває можливості для реалізації задуму на рівні інтертекстуальності та за допомогою символів різних видів мистецтва. Принципово іншою якістю семантичного взаємозв'язку, включаючи вербальну і музичну системи, є те, що у різні моменти спектаклю знаки тієї або іншої семіотичної системи є єдиними носіями смислу, що дозволяють зв'язати в ціле текст твору.

Наукова новизна статті виражається у доведенні того факту, що один з найпоширеніших різновидів синтезу, властивий вокальній музиці, заснований на факторах подібності у зовнішньому втіленні та спорідненості зсередини принципів організації інтонаційного процесу в музичній композиції та у вербальній мові. Відкривається, що необхідною рисою взаємодії знакових складових синтетичної структури є використання домінантних семантичних рис кожної з них. Зокрема завдання музичної сторони – бути безпосереднім впливом на емоційну сферу людини з метою викликати значущу естетичну відповідь, при якому музика розкриває зміст емоцій у їх часовій плінності, а слово, фіксуючи результат думки, за допомогою поняття вказує на узагальнене значення як емоцій, так глибинних психологічних явищ. Семантична взаємодія на цій основі може збагачувати синтетичну структуру твору у двох напрямках – вертикальному (у просторі тексту, діючи паралельно, взаємно конкретизуючи образний зміст) та горизонтальному (у часі, значно підсилюючи процес трансляції художнього повідомлення).

Висновки дозволяють зауважити, що найзмістовнішим і мало реалізованим є той тип синтезу, в якому вже на рівні задуму твір створюється відразу на двох мистецьких мовах, що дозволяє уникнути проблеми виразово-стилістичної адаптації однієї семіотичної системи стосовно іншої, також і вимушених змістовних обмежень самого задуму, пов'язаних з його початковим викладом у межах однієї системи. Так, автор (зокрема А. Берг), який створює одночасно і музично-звукову, і вербально-поетичну сторони композиції, здатний виражати суттєво оновлені, оригінальні композиторські музично-текстові ідеї, що не мають прямого словесного еквівалента, і водночас, конкретизувати образи, оцінювати їх у слові. У цьому випадку вербальний вираз придбає художній смисл лише у поєднанні з музичним викладом – тому долається найскладніша для вокального твору проблема примирення поняттєвої конкретики слова та широких образних узагальнень музики, оскільки кожна з двох семіотичних систем не інтерпретує зміст іншої, а виникає разом з нею.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Бондар Є. Художньо-стильовий синтез: взаємодія «свого» та «чужого» в сучасній хоровій музиці. *Музичне мистецтво і культура : Науковий вісник ОНМА імені А.В. Нежданової*. Одеса : Астропринт, 2015. Вип. 20. С. 254–275.
2. Куцевич В. Мистецтво взаємодії. *Перспективні напрямки проектування житлових та громадських будівель*, 2006. С. 7 – 17.
3. Яромчук В. Синтез мистецтв мультимедія в контексті сучасних практик культури. Автореф. дис. ... канд. культурології. Київ, 2012. 19 с.
4. Lisunova Lyudmila, Prokopchuk Inna, Tanko Tetiana, Tararak Nataliia, Tararak Oleksandr. The Synthesis of the Arts: From Romanticism To Rostmodernism. *LAPLAGE EM REVISTA*, 2021. Vol. 7. N. 3. P. 145–157.
5. Krdmer U. Alban Berg als Schüler Arnold Schönbergs. Quellenstudien und Analysen zum Frühwerk. Wien : Universal-Edition, 1996. 299 s.
6. Pople A. Alban Berg und seine Zeit. Laaber : Laaber-Verlag, 2000. 349 s.
7. Reich W. Alban Berg: Leben und Werk. München–Zürich : Piper, 1985. 214 s.

REFERENCES

1. Bondar, E. (2015). Artistic and stylistic synthesis: the interaction of “one’s own” and “other’s” in modern choral music. *Musical art and culture: Scientific bulletin of the ONMA named after A.V. Nezhdanova*. Odesa : Astroprint, Issue 20. P. 254–275 [in Ukrainian].
2. Kutsevich, V. (2006). The art of interaction. Promising directions of designing residential and public buildings. P. 7–17 [in Ukrainian].
3. Yaromchuk, V. (2012). Synthesis of multimedia arts in the context of modern cultural practices. Author’s abstract of the dissertation of the candidate of cultural studies. Kyiv [in Ukrainian].
4. Lisunova, Lyudmila; Prokopchuk, Inna; Tanko, Tetiana; Tararak, Nataliia; Tararak, Oleksandr. (2021). The Synthesis of the Arts: From Romanticism To Rostmodernism. *LAPLAGE EM REVISTA*. Vol.7. N. 3. P. 145–157 [in English].
5. Кудмер, У. (1996). Alban Berg als Schüler Arnold Schönbergs. Quellenstudien und Analyzes zum Frühwerk. Wien : Universal-Edition [in German].
6. Pople, A. (2000). Alban Berg und seine Zeit. Laaber: Laaber-Verlag [in German].
7. Reich, W. (1985). Alban Berg: Leben und Werk. Munich-Zurich : Piper [in German].

Дата першого надходження статті до видання: 19.09.2025

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 23.10.2025

Дата публікації (оприлюднення) статті: 14.11.2025

УДК 78.03+788.6/785.6

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2025-45-22>**Ян Люшуан**

ORCID: 0009-0007-5356-1257

аспірант кафедри історії музики та музичної етнографії
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
yls976532@qq.com

ІНСТРУМЕНТАЛЬНИЙ КОНЦЕРТ ЯК КОМУНІКАТИВНА МОДЕЛЬ: КЛАРНЕТ У СИСТЕМІ ЄВРОПЕЙСЬКОГО МУЗИЧНОГО МИСЛЕННЯ

Метою дослідження є теоретичне осмислення кларнетового концерту як специфічної форми інструментального мислення, що репрезентує еволюцію жанру від барокової моделі концертності до модерністських трансформацій ХХ століття, з особливим акцентом на творчості К. Нільсена. Методологічну основу становить міждисциплінарний підхід, що поєднує: історико-стильовий аналіз – для реконструкції еволюції жанру концерту; структурно-семіотичний підхід – для осмислення концертної форми як системи знаків і значень; феноменологічний підхід – для аналізу інструментального звучання як форми досвіду; жанрово-типологічний аналіз – для виявлення інваріантів і трансформацій концертної моделі; інтонаційно-драматургічний аналіз – для розкриття логіки розвитку музичного матеріалу; герменевтичний підхід – для інтерпретації смислових рівнів музичного тексту. Наукова новизна дослідження полягає у концептуалізації кларнетового концерту як форми інструментальної суб'єктивності; виявленні зв'язку між органологічною еволюцією інструмента та жанровими трансформаціями; обґрунтуванні одночастинної циклічності як нової моделі концертної форми у ХХ столітті; інтерпретації концертів К. Нільсена як синтетичної структури, що поєднує сонатність, сюїтність і поліфонічність; осмисленні кларнета як семантично багатозначного інструментального «голосу».

Висновки. Здійснений огляд дозволяє інтерпретувати кларнетовий концерт як складну історико-естетичну конструкцію, в якій відображено не лише еволюцію інструментального мислення, але й трансформацію самої природи музичної суб'єктивності. Від барокової моделі концертності, заснованої на принципі діалогічного протиставлення *sol* і *tutti*, до модерністських форм ХХ століття відбувається поступове зміщення акценту з зовнішньої драматургії на внутрішню інтонаційну напругу. Якщо у класицизмі (зокрема у Моцарта) кларнет ще інтегрований у загальну гармонійну систему жанру, то вже у романтизмі він

набуває статусу носія індивідуалізованого емоційного досвіду. У творчості Вебера і Шпора цей процес пов'язаний із посиленням ролі кантילени та драматизацією тематичного розвитку. У XX столітті відбувається якісно новий етап – кларнет стає інструментом експерименту, а концерт – відкритою формою, здатною інтегрувати різні композиційні принципи. У цьому контексті Концерт К. Нільсена постає як унікальний приклад синтетичного мислення, де поєднуються риси сонатної форми, сюїти та поліфонічного циклу. Особливу роль у формуванні нової моделі концертності відіграє принцип розширеного діалогу, коли до взаємодії залучаються «додаткові солісти» (малий барабан, фагот), що створює багаторівневу комунікативну структуру.

Ключові слова: кларнетовий концерт, інструментальна концертність, віртуозність, кантилена, семіозис, інструментальна драматургія, неокласицизм, модернізм, тембр, циклічність.

Yang Liushuang, Applicant at the Department of Music History and Musical Ethnography of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Instrumental concerto as a communicative model: the clarinet in the system of european musical thought

The aim of the study is the theoretical comprehension of the clarinet concerto as a specific form of instrumental thinking, representing the evolution of the genre from the Baroque model of concertedness to the modernist transformations of the 20th century, with particular emphasis on the works of C. Nielsen. The methodological framework is interdisciplinary, combining: historical-stylistic analysis – for reconstructing the evolution of the concerto genre; structural-semiotic approach – for understanding the concerto form as a system of signs and meanings; phenomenological approach – for analyzing instrumental sound as a form of experience; genre-typological analysis – for identifying invariants and transformations in the concerto model; intonational-dramaturgical analysis – for revealing the logic of musical material development; hermeneutical approach – for interpreting the semantic levels of the musical text. The scientific novelty of the study lies in the conceptualization of the clarinet concerto as a form of instrumental subjectivity; in revealing the connection between the organological evolution of the instrument and genre transformations; in substantiating the one-movement cyclical structure as a new model of concerto form in the 20th century; in interpreting C. Nielsen's concertos as a synthetic structure combining sonata, suite, and polyphonic elements; and in understanding the clarinet as a semantically multifaceted instrumental "voice."

Conclusions. *The conducted review allows the interpretation of the clarinet concerto as a complex historical-aesthetic construct, reflecting not only the evolution of instrumental thought but also the transformation of the very nature of musical subjectivity. From the Baroque model of concertedness, based on the principle of dialogical opposition between soli and tutti, to the modernist forms of the 20th century, there is a gradual shift of focus from external dramaturgy to internal intonational tension. While in Classicism*

(notably in Mozart) the clarinet is still integrated into the overall harmonic system of the genre, in Romanticism it acquires the status of a carrier of individualized emotional experience. In the works of Weber and Spohr, this process is associated with the increased role of the cantilena and the dramatization of thematic development. In the 20th century, a qualitatively new stage occurs—the clarinet becomes an instrument of experimentation, and the concerto an open form capable of integrating different compositional principles. In this context, C. Nielsen's Concerto emerges as a unique example of synthetic thinking, combining characteristics of sonata form, suite, and polyphonic cycle. A special role in forming this new model of concertedness is played by the principle of expanded dialogue, where "additional soloists" (snare drum, bassoon) are involved in the interaction, creating a multi-layered communicative structure.

Key words: clarinet concerto, instrumental concertedness, virtuosity, cantilena, semiosis, instrumental dramaturgy, neoclassicism, modernism, timbre, cyclicity.

Актуальність дослідження зумовлена необхідністю переосмислення інструментального концерту як складної багаторівневої системи, у якій перетинаються історико-стильові, виконавські та семантичні виміри музичного мислення. У сучасному музикознавстві кларнетовий концерт здебільшого розглядається або в аспекті історії виконавства, або як частина інструментального репертуару, що не дозволяє виявити його онтологічний статус як особливої форми інструментальної суб'єктивності. Особливої значущості набуває аналіз концертів ХХ століття, зокрема творчості К. Нільсена, у якій відбувається радикальна трансформація класичної моделі концертності: одночастинна форма з рисами циклічності, поліфонічна насиченість, неомодальна ладогармонічна організація, розширення темброво-семантичного поля інструмента. У цьому контексті кларнет постає не лише як інструмент, а як носій складної екзистенційної інтонації, що потребує нового теоретичного осмислення. Таким чином, актуальність роботи полягає у необхідності інтеграції історико-стильового, семіотичного та феноменологічного підходів до аналізу кларнетового концерту як цілісного художнього феномена.

Метою дослідження є теоретичне осмислення кларнетового концерту як специфічної форми інструментального мислення, що репрезентує еволюцію жанру від барокової моделі концертності до модерністських трансформацій ХХ століття,

з особливим акцентом на творчості К. Нільсена. **Методологічну основу** становить міждисциплінарний підхід, що поєднує: історико-стильовий аналіз – для реконструкції еволюції жанру концерту; структурно-семіотичний підхід – для осмислення концертної форми як системи знаків і значень; феноменологічний підхід – для аналізу інструментального звучання як форми досвіду; жанрово-типологічний аналіз – для виявлення інваріантів і трансформацій концертної моделі; інтонаційно-драматургічний аналіз – для розкриття логіки розвитку музичного матеріалу; герменевтичний підхід – для інтерпретації смислових рівнів музичного тексту. Наукова новизна дослідження полягає у концептуалізації кларнетового концерту як форми інструментальної суб'єктивності; виявленні зв'язку між органологічною еволюцією інструмента та жанровими трансформаціями; обґрунтуванні одночастинної циклічності як нової моделі концертної форми у ХХ столітті; інтерпретації концертів К. Нільсена як синтетичної структури, що поєднує сонатність, сюїтність і поліфонічність; осмисленні кларнета як семантично багатозначного інструментального «голосу».

Виклад основного матеріалу. Особлива роль інструментальної моторності виявляється передусім у жанрових структурах концерту та сонати, де вона набуває статусу не лише технічного, але й семантично-формотворчого чинника. Саме виникнення цих жанрів пов'язане з утвердженням сольного інструменталізму як автономної художньої практики, що функціонує у взаємодії з виконавською майстерністю та еволюцією самого інструментарію. В історичній перспективі цей процес розгортається нерівномірно: якщо скрипкова культура вже у XVIII столітті, зокрема у творчості А. Вівальді, демонструє високий рівень концертної організації, то інші інструментальні сфери – фортепіанна та духові – актуалізують власний потенціал у XIX столітті, коли відбувається інтенсивне розширення технічних можливостей інструментів і формування нової виконавської парадигми [3]. Подібна логіка простежується і в подальших історичних фазах: поява концертів для баяна чи модернізованих щипкових інструментів у ХХ столітті свідчить

про здатність жанру виступати каталізатором становлення нових професійних інструментальних традицій.

У цьому контексті віртуозна моторність, яка формується ще в барокову епоху як один із визначальних параметрів інструментального мислення, набуває значення принципу організації музичної драматургії. Вона створює передумови для виникнення діалогічних і навіть агональних відносин між різними елементами фактури, формуючи специфічну риторично-ігрову логіку, що лежить в основі великих інструментальних форм. У бароково-класицистській традиції ця діалогічність ще не досягає конфліктного напруження, однак уже закладає механізми контрастності, необхідні для подальшого розвитку жанру. Саме в цей період кристалізуються основні моделі музичного розвитку: секвенційні побудови, імпульсивний ритм коротких фраз, сольні каденції як зони індивідуалізованого висловлювання, а також завершальні розділи, що узагальнюють матеріал і надають формі цілісності.

Формується і тричастинний цикл, у якому принцип контрастного співставлення частин поєднується з логікою репризності як ствердження завершеної форми. Фактурна опозиція *tutti* та *solì* виступає не лише технічним прийомом, а й знаковою моделлю комунікативної взаємодії, де колективне й індивідуальне вступають у постійний діалог. Унаслідок цього віртуозний концертний стиль посилює динаміку музичного мислення, загострює образну виразність і водночас формує вектор сольної інструментальної індивідуалізації, яка у бароково-класицистську добу ще має латентний характер, але в романтизмі набуває статусу центральної естетичної категорії.

Розгортання імпровізаційних сольних епізодів спричиняє загальне укрупнення форми: збільшуються масштаби оркестрових ритурнелей, посилюється функціональна визначеність гармонічних структур, ритміка набуває акцентованої енергії. У підсумку формується новий тип музичної динаміки, в якій поєднуються логіка структурної організації та ефект безперервного руху.

Жанр інструментального концерту демонструє виняткову життєздатність, що зумовлена його внутрішньою гнучкістю та здатністю до інтеграції різноманітних стилістичних і жанрових еле-

ментів. Він постає як відкрита форма, яка, зберігаючи свої базові ознаки, водночас здатна до постійного оновлення, адаптуючись до змін музичної мови від XVIII до XXI століття. Така адаптивність пояснюється специфікою комунікативної ситуації концерту, де соліст виступає як індивідуалізований суб'єкт художнього висловлювання, а також відносною доступністю жанру для слухача, що забезпечує його стійку присутність у музичній культурі.

Сутність жанрової моделі концерту визначається діалектикою згоди та протистояння, які не існують ізольовано, а перебувають у взаємопроникненні. З одного боку, концерт зберігає стійкі структурні параметри, що забезпечують його впізнаваність, з іншого – демонструє варіативність зовнішньої архітекτονіки, відкриваючи простір для індивідуальних композиторських рішень.

Історично основою жанру стає принцип змагальності між солістом і оркестром, який формується в італійській музичній культурі XVII століття. Саме тут виникають перші моделі інструментального діалогу, що згодом трансформуються у класичну форму сольного концерту. У першій половині XVIII століття, передусім у творчості А. Кореллі та А. Вівальді, відбувається остаточне оформлення жанру як тричастинної композиції, де крайні частини характеризуються швидким темпом, а середня – контрастною повільністю.

Концерти Вівальді відіграють визначальну роль у становленні жанру, оскільки саме в них кодифікуються основні принципи формотворення, тематичного розвитку та виконавської організації. Вони закладають модель органічного поєднання імпровізаційності та структурної логіки, формують систему контрастів і повторів, розвивають техніку секвенційного мислення, а також утверджують принцип концертності як особливого способу музичного висловлювання. У цих творах вперше з'являється цілісна концепція великої інструментальної форми, в якій віртуозність, динамізм і структурна завершеність поєднуються в єдину художню систему [2].

Віртуозно-концертний інструментальний стиль, що інтенсивно формується у барокову добу, радикально трансформує

сам характер музичного висловлювання, переводячи його у площину підвищеної образної інтенсивності та динамічної виразності. Йдеться не лише про зростання технічної складності, але про зміну самої моделі музичного мислення, у межах якої інструментальна моторність стає носієм смислової енергії. У творчості А. Вівальді ця тенденція вперше набуває завершеної форми, оскільки саме тут інструментальний концерт постає як цілісна система, здатна актуалізувати латентні можливості жанру, передусім – у площині сольної віртуозності, що виявляється як форма індивідуалізованого художнього висловлювання.

Сольні епізоди у вівальдійських концертах функціонують не як декоративне доповнення до оркестрової тканини, а як автономні зони творчої свободи, в яких реалізується імпровізаційний принцип музичного мислення. Їхня внутрішня організація підпорядковується логіці спонтанного розгортання, що імітує акт безпосереднього творення, і тим самим відкриває простір для виявлення індивідуальності виконавця як співтворця музичного тексту. У відповідь на це оркестрові ритури не лише зберігають структуроутворюючу функцію, але й зазнають суттєвого масштабного розширення, що зумовлює загальне укрупнення форми. Внаслідок цього концертна композиція набуває нового типу динаміки, у якій поєднуються функціональна визначеність гармонічного мислення та акцентована ритмічна енергія.

У такій конфігурації концерт постає як найбільш репрезентативна інструментальна форма свого часу, що поєднує масштабність із відносною доступністю сприйняття. Його комунікативна модель, заснована на принципі взаємодії соліста й оркестру, забезпечує ефект безпосереднього залучення слухача, що зумовлює широку популярність жанру аж до моменту остаточного утвердження симфонії у концертній практиці.

Особливе місце в цьому контексті посідає Концерт для кларнета A-dur В. Моцарта (1791), що виступає не лише як вершинний зразок кларнетового репертуару, але й як універсальна модель концертного жанру. У цьому творі відбувається якісне переосмислення принципів концертності: цикл організується на основі глибокої єдності тематичного та образного розвитку,

що забезпечує внутрішню цілісність композиції. Водночас посилюється ліричний компонент, який розкриває темброву палітру кларнета як носія тонко диференційованих емоційних станів. Драматургічний принцип змагання трансформується у форму повноцінного діалогу, де соліст і оркестр виступають рівноправними учасниками комунікативного процесу, а не антагоністичними силами.

Еволюція кларнетового концерту нерозривно пов'язана з органологічним розвитком самого інструмента, який упродовж кінця XVIII та XIX століть зазнає суттєвих технічних удосконалень. Розширення діапазону, стабілізація інтонації, збагачення тембрових можливостей сприяють утвердженню кларнета як повноцінного сольного інструмента. У цьому сенсі жанр концерту виконує не лише репрезентативну, але й конститутивну функцію, оскільки саме через нього відбувається легітимація кларнета у професійній музичній культурі.

Після етапу первинної кодифікації жанрової моделі інструментального концерту, пов'язаної з іменами Й. Мольтера, Я. Стаміца та особливо В. Моцарта, наступний суттєвий зсув у розвитку кларнетової сольної-концертної та камерної парадигми відбувається у творчості К. М. Вебера та Л. Шпора. Саме їхні твори позначають перехід до нового типу концертності, в якому інструмент уже не лише демонструє власні технічні можливості, але й функціонує як носій індивідуалізованого художнього висловлювання, здатного до складної образно-драматургічної диференціації. У цьому сенсі кларнетовий концерт стає не тільки жанровою формою, а й простором інтенсивного органологічного й виконавського самоствердження інструмента.

Концерти К. М. Вебера, попри відсутність масштабної героїко-драматичної патетики, демонструють глибоку спадковість моцартівської моделі концертності, водночас істотно її трансформуючи. Віртуозність у цих творах перестає бути самоціллю і постає як засіб динамізації музичного розвитку, що виявляється у тяжінні до множинних пасажних структур і рухливих фактурних конфігурацій. Однак ключовим семантичним ядром залишається кантилена, яка концентрує у собі ліричний потен-

ціал інструмента і, як правило, доручається саме солюючому кларнету. Технічна організація матеріалу підпорядковується не демонстрації майстерності як такої, а реалізації камерно-ліричного змісту, що засвідчує зміну естетичних акцентів у напрямку інтеріоризації музичного висловлювання.

Інший вектор розвитку репрезентує творчість Л. Шпора, у якій кларнетовий концерт набуває ознак більш напруженої драматургії, що тяжіє до бетховенського типу мислення [4]. Тут виразно простежується поєднання героїчного й ліричного начал, які вступають у складні взаємовідносини, формуючи багатовекторний образний простір. Тематичний розвиток характеризується підвищеною динамічністю, постійним оновленням матеріалу та його поступовим нагнітанням, що супроводжується збагаченням сольної партії новими технічними прийомами. Оркестрове письмо також зазнає суттєвого оновлення, що свідчить про розширення функцій оркестру як активного учасника драматургічного процесу. Усі ці новації стають можливими завдяки досягнутому на той момент рівню розвитку кларнета як інструмента, здатного витримувати підвищені технічні та виразові навантаження.

У ХХ столітті кларнетовий репертуар переживає якісно новий етап розвитку, який можна охарактеризувати як експансію жанрових і мовних можливостей. Поряд із традиційними концертами для соліста з оркестром або фортепіано з'являються твори для соло кларнета, що виводять інструмент у площину максимальної індивідуалізації. Ці композиції демонструють активне освоєння нових технік звуковидобування, розширення тембрового спектра, а також експерименти з формою – від багаточастинних циклів до одночастинних структур із вільною або індивідуалізованою архітектонікою. Попри це, класична тричастинна модель (швидко – повільно – швидко) зберігає свою актуальність як одна з базових форм організації музичного матеріалу.

Розвиток концерту у ХХ столітті також супроводжується розширенням його жанрових меж: з'являються концерти-ансамблі, камерні концерти, концертні симфонії, а також твори, що інтегрують у собі ознаки різних жанрових систем – сонатного циклу,

сюїти, поліфонічного циклу або мініатюри. Така гібридизація свідчить про високий ступінь відкритості жанру до структурних трансформацій, що зумовлює його подальшу життєздатність.

Особливе місце у цьому процесі посідає творчість К. Нільсена, чий Концерт для кларнета з оркестром оп. 57 (1928) є одним із ключових творів не лише датської, але й європейської музики ХХ століття. Вже у ранніх камерних композиціях композитора, зокрема у квінтатах, формується індивідуалізований підхід до трактування духових інструментів, де кожен з них набуває власного «голосу» у поліфонічній взаємодії. Кларнет у цьому контексті вирізняється особливою експресивністю, що реалізується через використання широкого діапазону, контрастних регістрів та імпровізаційних пасажів.

Духовий квінтет оп. 43 (1922) постає як своєрідна лабораторія, у межах якої композитор досліджує темброві та виразові можливості інструментів, закладаючи основи для подальшого розвитку концертного письма. Вплив класичної традиції, зокрема моцартівської, поєднується тут із новими принципами організації музичної тканини, що виявляються у складній фактурі, варіаційних структурах і розширенні оркестрового мислення. У підсумку кларнетовий концерт Нільсена постає як синтетична форма, в якій поєднуються досягнення попередніх епох із новаторськими пошуками ХХ століття, утворюючи інструмент як повноцінний суб'єкт сучасного музичного дискурсу [5].

Кларнетовий концерт К. Нільсена, разом із його флейтовим концертом, постає як своєрідна кульмінація пізнього етапу симфонічного мислення композитора, у якому концентруються ключові тенденції його стилістичної еволюції. Цей твір, будучи останнім великим інструментальним концертом митця, репрезентує не лише підсумок пошуків у сфері концертного жанру, але й глибоку переоцінку можливостей сольного інструмента як носія складної, внутрішньо напруженої драматургії. У цьому сенсі кларнет виступає не просто як інструмент, а як своєрідний суб'єкт музичного висловлювання, здатний до багатовимірної психологічної артикуляції.

Характеризуючи кларнет, композитор акцентує його амбівалентну природу: інструмент здатний виявляти крайні емоційні стани – від афективної напруженості до майже трансцендентної легкості звучання, що асоціюється з природною стихією [1]. Така інтерпретація тембру фактично наближає кларнет до категорії «живого голосу», що функціонує в межах інструментального дискурсу. Важливим чинником формування цієї концепції стало виконавське мистецтво Оге Оксенава, для якого був написаний концерт: його індивідуальна манера гри, позначена експресивністю та внутрішньою напругою, безпосередньо вплинула на образно-звукову модель твору.

Формально концерт організований як одночастинна композиція, однак внутрішня структура твору демонструє ознаки прихованої циклічності. Послідовна зміна темпових і характерологічних зон (*Allegretto un poco*, *Poco Adagio*, *Allegretto non troppo*, *Allegro vivace*) формує своєрідний «згорнутий» багаточастинний цикл, у якому можна розпізнати функціональні відповідники сонатного *allegro*, повільної частини, скерцо та фіналу. Така модель свідчить про трансформацію класичної циклічної форми у напрямку континуального розгортання, де межі між частинами розмиваються, але їхні функції зберігаються на рівні драматургії.

Тональний план концерту втрачає традиційну стабільність і набуває умовного характеру: чітка тонічна опора (F-dur) актуалізується лише у фінальному розділі, що підкреслює процесуальність музичного розвитку та його спрямованість до завершального «освітлення» гармонічного простору. Водночас яскрава тематична диференціація окремих розділів дозволяє інтерпретувати форму також у площині сюїтності, де кожен епізод має власну образно-семантичну автономію.

Поліфонічне мислення пронизує всю тканину твору, починаючи вже з початкового розділу, де головна тема постає у вигляді триголосної експозиції, що відсилає до принципів фугованого розвитку. Проте подальша еволюція матеріалу не підпорядковується строгим канонам поліфонічної форми, а трансформує їх у напрямку вільного імітаційного письма, інтегрованого у загальну драматургічну логіку. Партія кларнета, насичена вір-

туозними пасажами, виконує роль динамічного центру, навколо якого організується взаємодія з оркестром.

Особливої ваги набуває введення малого барабана, який вступає у своєрідний діалог із солістом, фактично набуваючи статусу «другого соліста». Цей тембровий контраст не лише розширює оркестрову палітру, але й загострює драматургічну напругу, створюючи ефект внутрішнього конфлікту. Побічна тема, що з'являється у цьому контексті, зберігає класичний принцип подвійного проведення (у соліста та оркестру), однак її інтонаційна трансформація позбавляє її первісної світлості, надаючи їй більш напруженого, навіть тривожного характеру.

Розробковий розділ, попри відносну компактність, концентрує значний емоційний потенціал, що проявляється у зростанні напруги та внутрішнього неспокою. Супровід партії кларнета, реалізований через спіккато струнних і приглушене звучання малого барабана, створює специфічну акустичну атмосферу, яка підводить до каденції соліста. Остання, розгорнута у двох взаємопов'язаних сегментах, функціонує як зона рефлексії над попереднім матеріалом, інтегруючи тематичні елементи головної та побічної партій.

Серединний епізод повільної частини загострює експресивний потенціал твору: на фоні пунктирного ритму струнних кларнет у високому регістрі продукує афектовані інтонації, що сприймаються як емоційний вибух, своєрідний «крик» внутрішнього напруження. У цьому контексті тембр інструмента демонструє свою здатність до крайніх форм виразності, поєднуючи у собі як ніжність, так і драматичну напруженість. Повернення основної теми у репрізі, позбавлене побічного матеріалу, підкреслює тенденцію до узагальнення та внутрішнього зосередження, що завершує цей розділ у стані емоційної конденсації. Тому концерт К. Нільсена постає як складна синтетична форма, в якій поєднуються поліфонічні, циклічні та сюїтні принципи, а також новаторські темброві й драматургічні рішення. Він демонструє перехід від класичної моделі концертності до модерністської концепції інструментального мислення, де інструмент виступає як автономний носій багаторівневого смислу, а сама форма набуває рис відкритої, процесуальної структури.

У цілому кларнетовий концерт Нільсена виявляє комплекс характерних для його стилю тенденцій. Серед них – тяжіння до чотиричастинної, за своєю природою симфонічної, моделі, реалізованої в одночастинній формі; поєднання циклічності з принципом сюїтної мозаїчності; переважання експозиційного типу мислення над традиційною розробкою, що проявляється у багаторазовому проведенні тем у різних ладотональних площинах або у введенні нових тематичних блоків без їх подальшої трансформації. Важливою є також тенденція до перенесення розробкових функцій у каденції соліста, які нерідко мають двочастинну будову і виступають як центри драматургічної концентрації.

Принцип «додаткових солістів», реалізований через виділення окремих інструментів (малого барабана, фагота), формує розширену модель концертності, де взаємодія відбувається не лише між солістом і оркестром, але й між різними інструментальними «персонажами». Водночас відчутним є вплив неокласицизму, що проявляється у лаконізмі тематизму, камерності оркестрового складу, прозорості фактури та поєднанні сонатних і сюїтних принципів організації матеріалу.

Підвищення ролі ритму, активне використання ударних, а також специфічна ладогармонічна мова, що характеризується відсутністю стабільного тонального центру, неомодальністю та постійними тональними зсувами, свідчать про модерністський характер мислення композитора. У цьому контексті концерт постає як синтетична форма, що поєднує елементи барокової традиції (зокрема, принципи *concerto grosso* з «облігатними» дургорядними солістами) із новітніми композиційними підходами.

Змістовий рівень твору визначається домінуванням драматичної сфери, що відображає стан екзистенційної тривоги, характерної для пізнього періоду творчості композитора. Лише у фінальних тактах відбувається повернення до пасторального образного комплексу, який апелює до ідеалізованого простору дитинства. Завершальний мажорний акорд, тендітний і водночас внутрішньо напружений, функціонує як символічний жест прощання, спрямований не стільки у майбутнє, скільки у площину пам'яті. У цьому акті завершення концентрується вся драматур-

гічна логіка твору, що поєднує в собі ретроспекцію, узагальнення і відкритість подальшому смислового прочитання.

Висновки. Здійснений огляд дозволяє інтерпретувати кларнетовий концерт як складну історико-естетичну конструкцію, в якій відображено не лише еволюцію інструментального мислення, але й трансформацію самої природи музичної суб'єктивності. Від барокової моделі концертності, заснованої на принципі діалогічного протиставлення *solī* і *tutti*, до модерністських форм ХХ століття відбувається поступове зміщення акценту з зовнішньої драматургії на внутрішню інтонаційну напругу.

У цьому процесі кларнет посідає особливе місце як інструмент, здатний поєднувати кантиленну виразність із віртуозною мобільністю, що забезпечує його функціонування у різних семантичних режимах. Якщо у класицизмі (зокрема у Моцарта) кларнет ще інтегрований у загальну гармонійну систему жанру, то вже у романтизмі він набуває статусу носія індивідуалізованого емоційного досвіду. У творчості Вебера і Шпора цей процес пов'язаний із посиленням ролі кантилени та драматизацією тематичного розвитку.

У ХХ столітті відбувається якісно новий етап – кларнет стає інструментом експерименту, а концерт – відкритою формою, здатною інтегрувати різні композиційні принципи. У цьому контексті Концерт К. Нільсена постає як унікальний приклад синтетичного мислення, де поєднуються риси сонатної форми, сюїти та поліфонічного циклу. Одночастинна структура твору, що містить у собі ознаки багаточастинності, свідчить про трансформацію класичної циклічності у напрямку процесуальності. Особливу роль у формуванні нової моделі концертності відіграє принцип розширеного діалогу, коли до взаємодії залучаються «додаткові солісти» (малий барабан, фагот), що створює багаторівневу комунікативну структуру. Це дозволяє говорити про поліфонію не лише як про технічний прийом, але як про онтологічний принцип організації музичного простору.

Ладогармонічна мова концерту Нільсена, позначена неомодальністю та відсутністю стабільного тонального центру, відображає загальні тенденції модерністського мислення, у якому

музичний час і простір набувають відкритого характеру. При цьому важливою залишається і спадковість традиції: використання принципів *concerto grosso*, варіаційності, тематичної лаконічності свідчить про неокласичну спрямованість стилю композитора. Змістовий рівень твору визначається домінуванням драматичних інтонацій, що втілюють стан екзистенційної тривоги, характерної для культури ХХ століття. Водночас фінал концерту, позначений поверненням до пасторального образу, створює ефект ретроспективного узагальнення, у якому музика набуває характеру символічного прощання. Отже, кларнетовий концерт постає як динамічна форма, що відображає не лише історію жанру, але й глибинні процеси трансформації музичного мислення. Його аналіз дозволяє розкрити механізми взаємодії традиції та новаторства, індивідуального та універсального, технічного та семантичного вимірів музичного мистецтва.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Carl Nielsen til sin samtid. Copenhagen : Gyldendal, 1999. 919 p.
2. Griffiths P. Modern Music and After. Oxford : Oxford University Press, 2010. 384 p.
3. Lawson C. The Early Clarinet: A Practical Guide. Cambridge : Cambridge University Press, 2000. 288 p.
4. Rice A. R. The Clarinet in the Classical Period. Oxford : Oxford University Press, 2003. 356 p.
5. Simpson R. Carl Nielsen: Symphonist. London : Kahn & Averill, 1979. 224 p.

REFERENCES

1. Carl Nielsen til sin samtid (1999) Copenhagen : Gyldendal. 919 p. [in Danish].
2. Griffiths, P. (2010) Modern Music and After. Oxford : Oxford University Press. 384 p. [in English].
3. Lawson, C. (2000) The Early Clarinet: A Practical Guide. Cambridge : Cambridge University Press. 288 p. [in English].
4. Rice, A. R. (2003) The Clarinet in the Classical Period. Oxford : Oxford University Press. 356 p. [in English].
5. Simpson, R. (1979) Carl Nielsen: Symphonist. London : Kahn & Averill. 224 p. [in English].

Дата першого надходження статті до видання: 14.09.2025

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 17.10.2025

Дата публікації (оприлюднення) статті: 14.11.2025

УДК 78.01/03+782.1

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2025-45-23>**Цзян Чень**

ORCID: 0009-0005-0499-9522

аспірант кафедри історії музики та музичної етнографії
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
cnjch96@gmail.com

ІСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧНІ ТА ЕСТЕТИКО-КОМУНІКАТИВНІ ЧИННИКИ ОПЕРНОЇ ТВОРЧОСТІ СУЧАСНИХ КОМПОЗИТОРІВ

Метою статті є комплексне вивчення сучасної опери як синтетичного мистецького феномена у системній взаємодії історико-теоретичних, жанрово-естетичних та комунікативних чинників стильових трансформацій оперного жанру у композиторській творчості. Методологія дослідження ґрунтується на інтеграції системного, семіотичного, музично-історичного та музикознавчого аналітичного методів. Теоретичні позиції комунікаційної естетики та музичної екології надають додаткових можливостей досліджувати взаємодію між автором, виконавцем і слухачем, а також оцінювати роль мультимедійних практик у формуванні сучасного оперного дискурсу. Наукова новизна дослідження полягає у систематизації провідних тенденцій трансформації оперної поетики у творчості сучасних композиторів з урахуванням мультимедійних практик, естетико-комунікаційної теорії та екологічних концепцій музичного мистецтва. До наукового обігу українського музикознавства введено зразки маловідомої сучасної оперної творчості (опери Ф. Гласса, С. Райха, К. Сааріахо, С. Шарріно, Т. Адеса, М. Мацоллі та ін.), що репрезентують актуальний світовий оперний репертуар та розкривають естетико-комунікативний потенціал оперного жанру.

Висновки. Композиторська творчість наприкінці ХХ – початку ХХІ століть орієнтується на розширення та збагачення естетико-комунікативних можливостей оперного мистецтва, які формуються на основі складної взаємодії жанрової традиції опери, сучасного музично-театрального дискурсу, перформативних та мультимедійних практик (що зумовлює використання композиторами таких типів комунікативної стратегії як документально-вербальна, інтермедіальна, інтертекстуальна, міфопоетична та сонорно-драматургічна).

Переосмислення оперної поетики у творчості сучасних композиторів розгортається у відповідності до естетико-комунікативних та екологічних концепцій мистецтва – зокрема, естетики комунікації,

яка визначає технологічні інновації як основоположний комунікативний інструмент мистецтва, що забезпечує соціальну взаємодію композитора і слухача, або екології слухання, головною метою якої є вдосконалення слухового досвіду сучасної людини на основі перетворення естетичного переживання на специфічну форму самопізнання та осмислення навколишнього світу.

Ключові слова: опера, оперний жанр, оперна поетика, сучасна оперна творчість, комунікативна стратегія, естетика комунікації, мультимедійні практики, екологія слухання, естетико-комунікативний потенціал опери.

Jiang Chen, Applicant at the Department of Music History and Musical Ethnography of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music
Historical-theoretical and aesthetic-communicative factors of the opera creativity of modern composers

The purpose of the article is a comprehensive study of modern opera as a synthetic artistic phenomenon in the systemic interaction of historical-theoretical, genre-aesthetic and communicative factors of stylistic transformations of the opera genre in the composer's work. **The research methodology** is based on the integration of systemic, semiotic, music-historical and musicological analytical methods. The theoretical positions of communication aesthetics and musical ecology provide additional opportunities to study the interaction between the author, performer and listener, as well as to assess the role of multimedia practices in the formation of modern opera discourse. **The scientific novelty** of the study lies in the systematization of the leading trends in the transformation of opera poetics in the work of modern composers taking into account multimedia practices, aesthetic-communication theory and ecological concepts of musical art. Samples of little-known contemporary operatic works (operas by F. Glass, S. Reich, K. Saariaho, S. Sharrinot, T. Ades, M. Mazolli, etc.) have been introduced into the scientific circulation of Ukrainian musicology, representing the current world opera repertoire and revealing the aesthetic and communicative potential of the opera genre.

Conclusions. Composers' work in the late 20th and early 21st centuries is focused on expanding and enriching the aesthetic and communicative possibilities of opera art, which are formed on the basis of the complex interaction of the genre tradition of opera, modern musical and theatrical discourse, performative and multimedia practices. This determines the use by composers of such types of communicative strategies as documentary-verbal, intermedial, intertextual, mythopoetic and sonor-dramaturgical. The rethinking of operatic poetics in the work of contemporary composers unfolds in accordance with the aesthetic-communicative and ecological concepts of art. In particular, the theory of communicative aesthetics, which defines technological innovations as a fundamental communicative tool of art, ensuring social interaction between the composer and the listener. Or the ecology of listening, the main goal of which is to improve the auditory experience of modern man on the basis of transforming aesthetic experience into a specific form of self-knowledge and comprehension of the surrounding world.

Key words: *opera, opera genre, opera poetics, modern operatic creativity, communicative strategy, aesthetics of communication, multimedia practices, ecology of listening, aesthetic and communicative potential of opera.*

Актуальність дослідження. Необхідність дослідження історико-теоретичних та естетико-комунікативних чинників оперної творчості сучасних композиторів зумовлена глибинними трансформаціями музично-театральної культури кінця ХХ – початку ХХІ століття, які були визначені радикальними змінами у мистецькій практиці та композиторським переосмисленням самої природи оперного жанру. Сучасна опера дедалі частіше постає як полісистемне явище, у якому поєднуються музичні, театральні, візуальні й медіальні структурно-семантичні рівні, а відтак потребує комплексного наукового осмислення. В результаті глобалізаційних процесів сучасної культури та розвитку цифрових технологій суттєво змінюються як засоби музичної виразності, так і комунікативні механізми оперного мистецтва, принципи взаємодії між композитором, виконавцем і слухачем. Це актуалізує дослідження естетико-комунікативних параметрів оперної творчості, зокрема способів формування смислів, нових форматів театральної репрезентації та моделей рецепції оперного твору в сучасному музичному мистецтві.

Крім того, звернення до історико-теоретичного виміру дозволяє простежити тяглість і водночас інноваційність розвитку опери, виявити закономірності її жанрової еволюції, трансформації драматургічних принципів і композиторських технік. У сучасному музикознавстві в останні десятиліття спостерігається зростання інтересу до новітніх оперних практик, однак комплексні дослідження, що поєднують історико-теоретичний та естетико-комунікативний підходи, залишаються недостатньо розробленими. Отже, вивчення зазначеної проблематики є сучасним і необхідним для поглиблення уявлень про специфіку сучасної опери як художнього та соціокультурного явища, а також для розширення методологічного інструментарію сучасного музикознавства.

Виклад основного матеріалу. Сучасна опера функціонує як складний, полісистемний феномен музичного театру, у межах

якого відбувається інтенсивне переосмислення історично сформованих жанрово-стильових парадигм та семіотичних кодів оперного мистецтва. Відхід від канонічної моделі «великої опери» з її ієрархізованою драматургією, номерною структурою та домінуванням вокально-аріозного начала корелює з постмодерністською тенденцією до децентрації композиційної форми й множинності інтерпретаційних стратегій. Композиторська творчість наприкінці ХХ – початку ХХІ століття орієнтується на експериментальність як метод художнього мислення, що реалізується через міжжанровий синтез, полістилістику та розширення естетико-комунікативного спектру оперного мистецтва. Невипадково музикознавці наголошують на особливій значущості оперного жанру в ситуації «долання меж», актуальної для сучасного мистецького дискурсу та гуманітарного пізнання, сутність якої полягає у намаганні охопити найширші аспекти людського буття й одночасно сягнути глибин культурного досвіду, центром якого є людина з її специфічними потребами та можливостями [6].

Суттєвою ознакою сучасної оперної творчості є складна та багаторівнева взаємодія між жанровою традицією опери, музичним театром, перформансом та мультимедійними практиками: музично-сценічний оперний текст дедалі частіше конструюється як «інтермедіальний палімпсест» [9], у якому взаємодіють акустичні, візуальні та вербальні семіотичні системи.

Технологічний вимір сучасної опери проявляється в активному впровадженні в оперну партитуру електроакустичних засобів, live electronics, цифрового саунд-дизайну, тембрового палітра звукового ландшафту опери останніх десятиліть ХХ–ХХІ століть розширюється за рахунок електронно модифікованих вокальних технік, шумових компонентів і мікротонових структур, що актуалізує проблему нової слухової рецепції, про що свідчить, наприклад, концептуалізація екології слухання в операх італійського композитора С. Шарріно [14]. Фінська композиторка К. Сааріахо у таких своїх операх, як «Кохання здалеку» (2000) та «Оріон» (2002), поєднує традиційну оперну структуру з електронними елементами, що дозволяє розширювати спектр звукових ідей і створювати нові просторово-часові відчуття.

Як підкреслює С. Еммерсон, електронна музика трансформує не лише звуковий матеріал, а й способи його сприйняття, формуючи нові режими аудіальності та мультимодальний звуковий континуум сучасної опери [10]. Сценографія сучасних оперних опусів дедалі більше спирається на принципи віртуалізації сценічного простору, використання інтерактивних медіа, унаслідок чого опера постає як синтетичний аудіовізуальний континуум.

Міждисциплінарна колаборація композиторів, режисерів, медіахудожників і драматургів сприяє формуванню колективних авторських стратегій, у яких індивідуальна композиторська інтенція інтегрується в ширший креативний процес, втілюючи тим самим філософські ідеї комунікаційної естетики (або естетики комунікації), яка закликала до такої художньої практики, що взаємодіє з парадигмами комунікаційних технологій кінця ХХ – початку ХХІ століть та опрацьовує їх, прагнучі перетворення головної мети мистецтва як виробництва артефактів на соціальну взаємодію як найвищу мету мистецької творчості. На думку представників руху комунікаційної естетики (М. Коста, Ф. Форест, Д. де Керкхов та ін.), сучасний митець безпосередньо втручається у реальність в процесі символічної та естетичної діяльності, використовуючи засоби, принципово відмінні від тих, що були доступні мистецтву у попередні епохи [8].

Окреслені трансформації корелюють із глобальними соціокультурними зрушеннями, зокрема з медіалізацією культури, гібридизацією культурних практик та переосмисленням ролі мистецтва у публічному просторі. У науковому дискурсі це зумовлює активізацію дебатів щодо жанрової ідентичності опери, меж її дефініції та комунікативної релевантності в умовах цифрової епохи. Отже, оперне мистецтво другої половини ХХ століття та сучасності доцільно трактувати як відкриту нелінійну систему, що перебуває у стані перманентної морфологічної та семантичної трансформації, зберігаючи водночас і зв'язок із історичною традицією, оскільки завжди функціонує як «рефлексивний простір роботи з історичною пам'яттю» [1].

Деякі дослідники інтерпретують оперне мистецтво другої половини ХХ – початку ХХІ століть як зону перетину істори-

ко-культурних трансформацій, у межах якої опера водночас зберігає статус інституційно та символічно «високого» жанру і зазнає радикальної естетичної модернізації: застосування монтажних технік, семантичних розривів і нелінійних часових структур засвідчує тяжіння опери до постдраматичної театральної моделі, у якій визначальною є не конструктивна логіка цілісного сюжету, а організація перформативної присутності [11]. В естетико-стильових межах Нової музики другої половини ХХ століття опера зберігає амбівалентний статус: з одного боку, вона лишається інституційно закріпленою формою академічного музичного мистецтва, пов'язаною з театральною інфраструктурою, спеціалізованою публікою й високим рівнем виконавських ресурсів; з іншого – саме у цій сфері відбувається апробація найрадикальніших композиторських стратегій, які визначили «...нове розуміння музики як мови звуків та ролі композитора як творця нової мови і нових образів музики як форми людської свідомості і мистецької практики» [5, с. 87]. Таким чином, опера постає як своєрідна лабораторія, у якій елітарний жанровий ген стає не лише соціокультурною характеристикою, а й історичною та естетичною передумовою складних художніх експериментів, які актуалізують духовно-інтелектуальну природу оперного мистецтва. У цьому сенсі елітарність опери може трактуватися як певний маркер підвищеної семіотичної щільності тексту, що вимагає підготовленої рецепції. Як зауважує Р. Паркер, опера історично пов'язана з механізмами культурної репрезентації статусу, і ця функція не зникає навіть у модернізованих-радикалізованих жанрових формах оперного мистецтва [13, с. 411].

Нові композиторські техніки відіграють у цьому процесі ключову роль: серіалізм, сонористика, алеаторика, спектралізм, мікротонові системи суттєво змінюють інтонаційний та тембровий профіль оперного вокального стилю. За таких умов вокальна партія дедалі частіше трактується як один із компонентів загальної сонорної структури, а не як домінуючий носій смислу. Але, з іншого боку, ідейно-образний, змістовий вимір оперних творів сучасних композиторів засвідчує прагнення опери функціонувати як інструмент критичної рефлексії сучасності (звернення

до тем мілітаризму, політики, екології, насильства, віртуальної реальності, історичної відповідальності – «Смерть Клінгхоффера» Дж. Адамса, «Чорнобильдорф», «Гей-24» Р. Григоріва та І. Розумейка та ін.). Американська композиторка М. Маццолі в операх «Розбиваючи хвилі» (за фільмом Л. фон Трієра, 2016) та «Докази» (2018) концентрує увагу на жіночих образах і соціальних проблемах, виявляючи взаємозв'язок музичної форми з актуальними дискурсами рівності та справедливості. Австрійська композиторка О. Нойвірт у «Загубленій дорозі» за фільмом Д. Лінча (2003) та «Орlando» (2019) досліджує ідентичність та гендерні норми сучасності, формуючи оперний дискурс, що поєднує соціальну критику з музичною інновацією. У такому випадку, за спостереженням К. Аббате, вокальний оперний голос стає не лише естетичним, а й етичним феноменом, носієм культурної пам'яті [7].

Оперний текст у сучасній композиторській практиці дедалі частіше осмислюється не лише як сукупність лібрето й музичної партитури, а як багаторівнева нарративна структура, у межах якої взаємодіють вербальні, музичні, сценічні та медіальні коди. Такий підхід зумовлений загальним «нарративним поворотом» у гуманітаристиці, що актуалізував розгляд мистецького твору як форми конструювання досвіду, пам'яті та ідентичності. У традиційній опері нарратив здебільшого ґрунтувався на лінійно організованому лібрето з чіткою фабульною логікою, де музика виконувала функцію емоційної та семантичної інтенсифікації драматичної дії. Натомість у сучасній композиторській практиці спостерігається деконструкція цієї моделі: оперний нарратив набуває фрагментарного, поліфонічного та нелінійного характеру, лібрето перестає бути єдиним носієм сюжетності, перетворюючись на один із компонентів складної міжтекстової мережі, де смисл формується через взаємодію різних знакових систем [7]. Так, наприклад, Т. Адес в операх «Буря» (2004) та «Ангел-знищувач» (2016) досліджує сучасні теми і використовує нетрадиційні способи оповіді, де музично-драматичний розвиток тісно пов'язаний із глибокою психологічною характеристикою персонажів.

Суттєвим чинником таких трансформацій є вплив так званого постдраматичного театру, у межах якого відбувається зсув від репрезентації подій до презентації станів і процесів. За Г.-Т. Леманном, у постдраматичній парадигмі наратив втрачає домінуючу позицію, поступаючись перформативній логіці присутності [11]. У сучасній опері це проявляється у використанні монтажних структур, колажності текстів, документальних свідчень, вербатім-матеріалів і медіафрагментів. Таким чином, наратив конструюється не як послідовна історія, а як поле множинних смислових перспектив. Музичний компонент відіграє дедалі активнішу роль у наративотворенні. Тембр, фактура, просторове розміщення звуку та електроакустична обробка можуть функціонувати як самостійні наративні агенти, формуючи «звукові сценарії» без опори на сюжетну подієвість. У цьому сенсі доречно говорити про перехід від літературоцентричного до музикоцентричного або навіть саунд-центричного наративу [9]. Особливої уваги заслуговує документальна опера, де наратив ґрунтується на реальних текстах, інтерв'ю та архівних матеріалах, а композитор виступає радше куратором наративних фрагментів, ніж автором єдиної історії [4].

У сучасній оперній практиці композитори широко використовують різні комунікативні стратегії, які трансформують традиційний наратив і створюють багатовимірний музично-сценічний простір.

Так, стратегія *поліфонії перспектив* передбачає співіснування множинних точок зору без ієрархічної підпорядкованості, що дозволяє слухачеві самостійно конструювати смислові зв'язки, як це реалізовано в опері Дж. Адамса «Смерть Клінґхоффера» (1996) через сукупність рефлексивних монологів і хорів-коментарів, які представляють різні позиції драматичного конфлікту. Звернення до фрагментарних або колажних наративних прийомів зумовлює трансформацію лібрето з носія сюжетної лінійності на компонент складної міжтекстової мережі. У творах Ст. Райха, зокрема у «Печері», документальний вербальний пласт, відеопроєкції та музично-мовні патерни утворюють багатоканальну поліфонію смислів, у якій музичний і позамузичний тексти функціонують на засадах семантичної взаємодоповнюваності.

Документально-вербальна стратегія ґрунтується на використанні автентичних текстових джерел та їх трансформації у музичний матеріал, що створює багатошаровий історико-культурний наратив, як у згаданому творі С. Райха: відеоінтерв'ю з представниками різних культур моделюються в опері через інтонації мовлення. *Інтермедіальна стратегія* переносить частину наративної функції на візуальні та цифрові медіа, що дозволяє формувати емоційно-наративний контекст, як це спостерігається в операх К. Сааріахо, зокрема в «Коханні здалеку» (2000), де відеопроєкції та світлові середовища створюють «акустичний простір пам'яті», у якому наратив переживається як внутрішній стан. *Сонорно-драматургічна* стратегія передбачає, що наратив реалізується через темброві та артикуляційні процеси, як у ««Дівчинці зі сірниками» Г. Лахенмана (1997), де використання шумових технік, нетрадиційної вокальної артикуляції та концепції «конкретної музики» формує наратив тілесності й крихкості людського голосу, а сенс виникає не з тексту, а з самої матеріальності звуку.

Міфопоетична стратегія ґрунтується на роботі з універсальними сюжетами, що набувають сучасного звучання, як у «Написано на шкірі» британського композитора Дж. Бенджаміна, де середньовічний сюжет подається через складну часову перспективу, а персонажі-ангели одночасно є оповідачами й учасниками подій, руйнуючи межу між історією та її рефлексією. Нарешті, стратегія *інтертекстуальності* проявляється у поєднанні європейської авангардної техніки, театральності абсурду та алюзій на популярну культуру, як в опері корейської авторки Унсук Чін «Аліса у Дивокраї» (2007) – видовищій виставі, що поєднує казковість та гротеск, фокусує на пошуках Алісою власної особистості, – де наратив стає грою з культурними кодами, а його розпізнавання зумовлює смислову багатошаровість оперного тексту та стає вагомою складовою естетико-комунікативного процесу.

У постдраматичній парадигмі оперного жанру наратив втрачає домінування, поступаючись перформативній логіці, і тому опера дедалі частіше функціонує як середовище досвіду, а не як оповідна форма. У зв'язку з цим, сучасні дослідники зазнача-

ють, що найважливішим стає не спадок, який набуває нових значень у композиторському дискурсі, а процес: «...опера більше не описує світ, а проживає його – тут і зараз, у новому полі звуку, простору, тіла й інтонації» [4, с. 182].

Так, в опері «Процес» (2014), яка була створена на основі однойменного роману Ф. Кафки, Ф. Гласс продовжує експериментувати з виразними можливостями мінімалістської опери, водночас звертаючись до літературного джерела, що відзначається значним відходом від концептуальних і реформаторських підходів його ранніх опер, орієнтованих переважно на чисто музично-драматичні інновації. Композитор неодноразово наголошував, що його головною метою є наближення опери до широкої аудиторії, проте здійснювати цей вплив він прагне не через вербальні засоби, а шляхом створення у слухача глибокого емоційного та сенсорного занурення у розвиток сценічної події. Саме з цього підходу випливає принципова важливість візуальної та просторової складової «Процесу», яка, будучи органічною частиною композиційного задуму, дозволяє формувати у сприйнятті глядача певні смислові орієнтири та забезпечує активну взаємодію аудиторії з художнім простором твору. У цьому контексті особливо значущим є принцип іммерсивності як основоположний для композиторської комунікативної стратегії та естетико-стильової концепції оперного твору Ф. Гласса – він передбачає повне занурення глядача у специфічно організовану сценічну реальність з незвичними для сприйняття просторово-часовими характеристиками, завдяки яким створюється можливість ментального конструювання і усвідомлення смислових пластів композиції, що, у свою чергу, сприяє глибшому і більш комплексному сприйняттю музично-драматичного розвитку подій.

Подібний підхід до розуміння естетико-комунікативного потенціалу оперного жанру знаходимо у творчості італійського композитора С. Шарріно, який вибудовує власну оперну поетику, спираючись на фундаментальні принципи екологічного світогляду, у центрі якого перебуває психофізіологія людського сприйняття та механізми пізнання. Композитор акцентує увагу на значущості так званої «екології слухання» для сучасного музич-

ного мистецтва, розглядаючи її як шлях, що дозволяє очищати розум і інтегрувати музичні феномени у внутрішню сутність слухача, водночас маючи важливі соціальні наслідки. На його думку, той, хто моделює процес слухання та формує слухачькі образи, здатен перетворити естетичне переживання на форму самопізнання та осмислення навколишнього світу [14, с. 27]. Цю близькість музики та реальних звукових явищ С. Шарріно позначає поняттям «глобального слухання», яким пояснює не лише трансформацію індивідуально-сенсорного досвіду, а й просторову ілюзію, що миттєво переносить слухача в інший простір, занурюючи його у «невідому зону» сприйняття. У таких операх С. Шарріно, як «Макбет» (2002), «Від морозу до морозу» (2006) та «Ворота закону» (2009), цей підхід проявляється через інтеграцію слуху та зору, а також глобального відчуття часу та простору у музично-сценічному вимірі, що стає феноменом цілісного естетико-комунікативного процесу. Таким чином, спираючись на матеріально-перцептивні аспекти звуку, композитор досліджує їхню здатність впливати на людське сприйняття і водночас бути визначеними ним, зміщуючи увагу від об'єктивних структурно-композиційних параметрів оперного тексту до того, як музика сприймається слухачем і як він її інтерпретує: за словами самого С. Шарріно, усі його твори спрямовані на розуміння того, що відбувається, коли їх слухають [12; 14].

У неоопера-жаку «Hamlet. Drama per Musica» (2017) українських композиторів Романа Григоріва та Іллі Разумейка (Nova Opera) органічно поєднуються джаз і рок, балканська традиційна музика, а також кіномузика 1970-х років та аллюзії на музику Г. Ф. Генделя та А. Шенберга. Але головним компонентом жанрової поетики в даному випадку стає саунд-дизайн, який створює гнітючу атмосферу музично-сценічної дії, що заводить глядача у підземелля людського буття, занурюючи його у хаос звуків, емоцій, фраз та пропонує укласти знайому історію про принца данського, впізнавши у ній не тільки дійових осіб, а й самих себе... [3]. І саме на цьому компоненті автори зосереджують увагу аудиторії, пропонуючи слухачам ознайомитись з деталями роботи над постановкою, стилістика якої орієнтувалася

на музичне оформлення спектаклів у шекспірівському «Глобусі» (див. матеріали лекції «Shakespeare and noise» [2]).

У сучасній китайській оперній творчості також спостерігається значне розширення комунікативних стратегій, що трансформують традиційний оперний текст у складну систему взаємодії музичних, вербальних і сценічних елементів. Такі композитори як Тан Дун, Го Веньцзін, Хуан Руо, формують музично-сценічну композицію опери не як лінійну послідовність подій, а як поліфонічну структуру, у якій співіснують різні перспективи й часові пласти. Наприклад, в опері Тан Дуна «Марко Поло» (1996) взаємодіють три взаємопов'язані наративні рівні: фізична подорож, духовний шлях та музична мандрівка між культурами, які створюють смислову поліфонію, у якій слухач сприймає одночасно історичну фактологію, символічну рефлексію та внутрішню психологію персонажів. В опері «Чай: дзеркало душі» (2002), композитор будує композиційно-семантичну цілісність через взаємодію ритуальних дій та тембрових ефектів: використання води, паперу, кераміки та нетрадиційних інструментів трансформує звук на носій символічного змісту, формуючи інтеграцію фізичного, духовного й музичного простору. Аналогічні стратегії спостерігаються у творчості інших названих китайських авторів, в їх операх традиційні китайські сюжети та музичні інструменти інтегруються із західною оперною традицією, а медіальні та сценічні засоби (відео, світлові проєкції, інтерактивні просторові ефекти) стають частиною наративу, підкреслюючи поліфонічність, фрагментарність і інтертекстуальність, інтеграція електроакустики та традиційних інструментів, фрагментація голосових партій і мультимедійні ефекти створюють «звукові сценарії», що конструюють смисл і взаємодію зі слухачем як достатньо складний комунікативний процес.

Висновки. Композиторська творчість наприкінці ХХ – на початку ХХІ століття спрямована на розширення та збагачення естетико-комунікативних можливостей оперного мистецтва, що формується через складну взаємодію жанрової традиції опери, сучасного музично-театрального дискурсу та перформативних і мультимедійних практик. Це визначає використання композито-

рами різних типів комунікативних стратегій, зокрема документально-вербальної, інтермедіальної, інтертекстуальної, міфопоетичної та сонорно-драматургічної. Відповідно, значну роль у сучасній опері відіграє дослідження технологій і їх впливу на людську взаємодію та комунікацію, що проявляється у використанні мультимедійних елементів, електронної музики та інтерактивних сценічних прийомів, які дозволяють створювати нові просторові та часові контексти для музично-драматичного висловлювання. Як зазначає А. Єфіменко, в усі часи театр працював за найновішими технологіями: колористика сценографії, ефектні костюми, сценічні ефекти були винайдені не в наші часи, але в оперних постановках нашого часу колективна творчість оживає як засіб комунікації, що сприяє збереженню пам'яті людства в оперній традиції [15, с. 44].

Переосмислення оперної поетики у творчості сучасних композиторів розгортається у відповідності до естетико-комунікативних та екологічних концепцій мистецтва: так, естетика комунікації розглядає технологічні інновації як ключовий інструмент взаємодії композитора і слухача, тоді як екологія слухання спрямована на вдосконалення слухового досвіду сучасної людини шляхом перетворення естетичного переживання на специфічну форму самопізнання та осмислення навколишнього світу.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Ассман А. Простори спогаду. Форми та трансформації культурної пам'яті / пер. з нім. К. Дмитренко, Л. Доронічева, О. Юдін. К. : Ніка-Центр, 2012. 440 с.
2. Гамлет. NOVA OPERA. Нова українська музика. URL: <https://novaopera.com.ua/hamlet/>
3. Гарбузюк М. Чи нормальної класики хочете? ZBRUCH. 13. 02. 2018. URL: <https://zbruc.eu/node/76495>
4. Лі Яньфей. Оперна творчість Джона Адамса у контексті новітніх трансформацій музичного театру XXI ст.: до проблеми документальної опери : дис. ... доктора філософії за спеціальністю 025 – «Музичне мистецтво» / Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса, 2025. 208 с.
5. Овсяннікова-Трель О. Категоріальні значення «нового» в музичному мистецтві XX століття. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип. 69, том 2, 2023. С. 85–90.

6. Самойленко О. І. Науково-методичні пріоритети сучасної музикознавчої науки: подолання кордонів. Музичне мистецтво та лінгвістичний тезаурус світової культури: досвід України. Publishing House «Baltija Publishing», 2023. С. 203–221.
7. Abbate C. *Unsung Voices: Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century*. Princeton University Press, 1996. 304 p.
8. Costa M. *L'estetica della comunicazione: come il medium ha polverizzato il messaggio. Sull'uso estetico della simultaneità a distanza*. Roma : Castelveccchi, 2003. 192 p.
9. Cook N. *Analysing Musical Multimedia*. Oxford University Press, 2001. 290 p.
10. Emerson S. *Living Electronic Music*. Routledge, 2017. 216 p.
11. Lehmann H.-T. *Postdramatic Theatre*. Routledge, 2006. 225 p.
12. Misuraca P. Salvatore Sciarrino. The Sicilian alchemist composer. *Interdisciplinary Studies in Musicology* 2013/12. pp. 73–89.
13. Parker R. *The Oxford Illustrated History of Opera*. Oxford University Press, 2001. 576 p.
14. Sciarrino S. Notes pour un journal parisien / Salvatore Sciarrino // *Silences de l'oracle. Autour de l'œuvre de Salvatore Sciarrino sous la direction de Laurent Feneyrou*. Paris: Publication Cdmc, 2013. P. 27–31.
15. Yefimenko A. A Conceptual Search for a Typology of Opera Projects in the Present Day. *Lietuvos muzikologija*, t. 23, 2022, 34–45.

REFERENCES

1. Assman, A. (2012). *Spaces of Memory. Forms and Transformations of Cultural Memory* / trans. from German. K. Dmytrenko, L. Doronicheva, O. Yudin. Kyiv: Nika-Center. 440 p. [in Ukrainian].
2. Hamlet. NOVA OPERA. New Ukrainian music. URL: <https://novaopera.com.ua/hamlet/> [in Ukrainian].
3. Garbuzyuk, M. (2018). Do you want normal classics? ZBRUCH. 13. 02. 2018. URL: <https://zbruc.eu/node/76495> [in Ukrainian].
4. Li, Yanfei (2025). *John Adams' Operatic Creativity in the Context of the Latest Transformations of 21st Century Musical Theater: Toward the Problem of Documentary Opera: Dissertation for the degree of Doctor of Philosophy in specialty 025 – «Musical Art»*. Odessa. 208 p. [in Ukrainian].
5. Ovsyannikova-Trel, O. (2023). Categorical meanings of «new» in the musical art of the 20th century. *Current issues of the humanities*. Issue 69, volume 2, pp. 85–90 [in Ukrainian].
6. Samoilenko, O. I. (2023). Scientific and methodological priorities of modern musicology: overcoming borders. *Musical art and linguistic thesaurus of world culture: experience of Ukraine*. Publishing House «Baltija Publishing». pp. 203–221 [in Ukrainian].
7. Abbate, C. (1996). *Unsung Voices: Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century*. Princeton University Press. 304 p. [in English].
8. Costa, M. (2003). *L'estetica della comunicazione: come il medium ha polverizzato il messaggio. Sull'uso estetico della simultaneità a distanza*. Roma: Castelveccchi. 192 p. [in Italian].

9. Cook, N. (2001). *Analysing Musical Multimedia*. Oxford University Press. 290 p. [in English].
10. Emmerson, S. (2017). *Living Electronic Music*. Routledge. 216 p. [in English].
11. Lehmann, H.-T. (2006). *Postdramatic Theatre*. Routledge. 225 p. [in English].
12. Misuraca, P. (2013). Salvatore Sciarrino. The Sicilian alchemist composer. *Interdisciplinary Studies in Musicology*, 12. pp. 73–89 [in English].
13. Parker, R. (2001). *The Oxford Illustrated History of Opera*. Oxford University Press. 576 p. [in English].
14. Sciarrino, S. (2013). Notes pour un journal parisien / Salvatore Sciarrino // *Silences de l'oracle. Autour de l'œuvre de Salvatore Sciarrino sous la direction de Laurent Feneyrou*. Paris: Publication Cdmc. pp. 27–31 [in French].
15. Yefimenko, A. (2022). A Conceptual Search for a Typology of Opera Projects in the Present Day. *Lietuvos muzikologija*, t. 23, pp. 34–45 [in English].

Дата першого надходження статті до видання: 18.09.2025

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 21.10.2025

Дата публікації (оприлюднення) статті: 14.11.2025

УДК 78.02+78.03+786.2+781.6

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2025-45-24>**Хе Сунвей**

ORCID: 0009-0002-7317-5197

аспірант кафедри історії музики та музичної етнографії
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
4724095@qq.com

КЛАВІРНІ СОНАТИ Й. ГАЙДНА В АСПЕКТІ ІГРОВОЇ ЛОГІКИ

Мета роботи. У статті досліджуються особливості функціонування ігрової логіки в клавірних сонатах Й. Гайдна. **Методологія дослідження** передбачає використання музикознавчого та виконавського підходів; важливими є музично-аналітичний, текстологічний та історичний методи. **Наукова новизна** роботи постає у визначенні семантичних, формотворних та музичномовних засад в клавірних сонатах Гайдна в аспекті втілення ігрової логіки; вказується на її стильову природу у функціонуванні сонатного жанру доби класицизму. **Висновки.** З огляду на масштабність творчих пошуків, варіативність художніх засобів та довершеність форми, Й. Гайдн справедливо вважається фундатором класичної моделі фортепіанної (клавірної) сонати. Ігрова природа є фундаментальною характеристикою музичного мислення Гайдна; вона виступає як певний художній ритуал, що стає і ключовим носієм семантики його клавірних сонат, визначаючи логіку розгортання музичного матеріалу. Подібний ігровий хронотоп у контексті клавірної сонати розглядається як специфічна (виконавсько-композиторська) форма буття музичного тексту, де категорія часопростору детермінована принципом *homo ludens* (людини, що грає). Ігровий модус акцентує увагу на процесуальності: часова координата тут визначається динамікою ігрових станів («сюрпризи», зупинки, зміни темпу), а просторова – фізикою взаємодії виконавця з інструментом та багатоголосною артикуляційно-динамічною специфікою самого клавіру. Ігровий модус в музиці реалізується завдяки інтонаційному різноманіттю музичної мови, сформованого у процесі еволюції художнього мислення людства. Саме тому гайднівські тексти, завдяки багатству й невичерпності їх інструментальних засобів виявляють спеціальні ігрові інтенції. Багатогранність ідей і прийомів та відмова від єдиного творчого канону стають визначальними стильовими рисами всього музичного шляху композитора. Навіть ранні клавірні сонати Гайдна демонструють вражаючу зрілість – не стільки технікою, скільки цілісністю драматургії при

багатстві ігрових моделей тематизму, ритміки, «сюрпризів» у формотворенні. Відмовляючись від композиційних кліше, Гайдн вибудовує унікальну інструментально-мисленнєву логіку, пропонуючи безліч оригінальних рішень, де кожен образ стає частиною винахідливої творчої гри та інструментально-клавірною розмаїття, що підкреслює неординарне мислення композитора, вимагаючи того ж від виконавця-інтерпретатора.

Ключові слова: фортепіано, фортепіанне виконавство, фортепіанна фактура, соната, сонатність, музичні стиль і жанр, музична образність, музичне мислення.

He Songwei, Postgraduate Student at the Department of Music History and Musical Ethnography of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

J. Haydn's piano sonatas from the aspect of game logic

The purpose of the article. The article explores the peculiarities of the functioning of game logic in J. Haydn's piano sonatas. **The research methodology** involves the use of musicological and performance approaches; music-analytical, textological and historical methods are important. **The scientific novelty** of the work lies in the definition of semantic, form-forming and musical-language principles in Haydn's piano sonatas in the aspect of the embodiment of game logic; its stylistic nature in the functioning of the sonata genre of the classicism era is indicated. **Conclusions.** Given the scale of creative searches, the variability of artistic means and the perfection of form, J. Haydn is rightly considered the founder of the classical model of the piano (clavier) sonata. The game nature is a fundamental characteristic of Haydn's musical thinking; it acts as a certain artistic ritual, which also becomes the key carrier of the semantics of his clavier sonatas, determining the logic of the development of musical material. Such a game chronotope in the context of the clavier sonata is considered as a specific (performing-composer) form of being of a musical text, where the category of space-time is determined by the principle of homo ludens (the person playing). The game mode emphasizes processuality: the temporal coordinate here is determined by the dynamics of game states ("surprises", stops, changes in tempo), and the spatial coordinate is determined by the physics of the interaction of the performer with the instrument and the polyphonic articulatory-dynamic specificity of the clavier itself. The game mode in music is realized due to the intonational diversity of the musical language, formed in the process of evolution of artistic thinking of mankind. That is why Haydn's texts, due to the richness and inexhaustibility of their instrumental means, reveal special game intentions. The versatility of ideas and techniques and the rejection of a single creative canon become the defining stylistic features of the composer's entire musical path. Even Haydn's early piano sonatas demonstrate impressive maturity - not so much in technique, but in the integrity of dramaturgy with a wealth of game models of thematism, rhythm, "surprises" in the formation. Rejecting compositional clichés, Haydn builds a unique instrumental-thinking

logic, offering a multitude of original solutions, where each image becomes part of an inventive creative game and instrumental-keyboard diversity, which emphasizes the composer's extraordinary thinking, demanding the same from the performer-interpreter.

Key words: *piano, piano performance, piano texture, sonata, sonataness, musical style and genre, musical imagery, musical thinking.*

Актуальність теми роботи. Музична спадщина Й. Гайдна характеризується справжньою глибиною, невичерпною варіативністю художніх засобів та високим рівнем композиційної майстерності, що зберігає свою актуальність навіть у найбільш новаторських проявах. Композитор здійснив суттєву еволюційну трансформацію музичного мистецтва, вивівши його на якісно новий ступінь професійної досконалості. Аналіз музики Гайдна дозволяє стверджувати, що найвищий рівень художньої цілісності й досконалості притаманний усім жанрам його творчого доробку. Попри те, що Гайдн не був першовідкривачем жанрових форм симфонії чи квартету, у музикознавчій традиції за ним закріпився статус їхнього «фундатора». Аналогічний статус повною мірою можна екстраполювати й на клавірну спадщину композитора, передусім – клавірну сонату. Гайднівські розмаїтість, щедрість його фантазії та експериментів – безмежні (існує, навіть, думка про «еклектичність» творчості Гайдна [6]). Клавірні сонати композитора ствердили жанрову модель класичної сонати, що знайшло свій подальший розвиток у західноєвропейській музиці. Специфіка індивідуальних рішень Гайдна полягає у синергії експериментальних знахідок із чіткою структурованістю та вивіреністю класичних концепцій і специфічної ігрової логіки. Останній параметр в сонатній творчості композитора ще не був досліджений спеціально, зокрема, у його співвідношенні зі стильовими, музично-мовними та інструментально-клавірними параметрами сонат Гайдна. Саме такий підхід допомагає побачити, як музика розгортається у часі та просторі як ігрова стихія, об'єднуючи окремі твори (у даному випадку – клавірні сонати Гайдна) у цілісну систему.

Мета даної статті – дослідити властивості функціонування ігрового хронотопу в клавірних сонатах Й. Гайдна.

Виклад основного матеріалу. «Завжди багатий і невичерпний, завжди новий і разючий, завжди значний і величний, навіть коли він здається сміливим. Він підняв нашу музику на той рівень досконалості, який ми не чули до нього» [4], – так висловився колись Е. Гербер, автор музичного словника, опублікованого ще за життя Й. Гайдна. Музичні образи, представлені в клавірних сонатах, відображають специфіку гайднівської художньої системи в цілому, але водночас відрізняються самобутністю та оригінальністю. Щоб досягнути глибини музики клавірних сонат Гайдна, досліднику і виконавцю потрібен спеціальний підхід. Важливо знайти такий ракурс, де одиничний твір не втрачався б на фоні всієї творчості, а навпаки – розкривав її через свою унікальність. У даній статті пропонується дивитися на музику клавірних сонат Гайдна через призму ігрового хронотопу. Саме цей критерій дозволяє поєднати «внутрішній світ» сонати із «великим всесвітом» композиторської думки. З позицій ігрового хронотопу прояснюється багато загадкових і, навіть, парадоксальних явищ у розвитку музичного матеріалу сонат, такі як імпровізаційність, незаданість, динамічність, а також невимушеність ігрової стихії. Художній час у музиці є багатошаровим, оскільки він синтезує динаміку викладу матеріалу з логікою його внутрішнього розвитку. У творі співіснують два вектори: «оповідний» (трансляція позачасових смислів) та «подієвий» (безпосередній плин «сюжету» в музично-інструментальних «подіях»). Ключовим елементом тут є музична подія, що виникає на перетині різних тематичних, фактурних, артикуляційно-динамічних, регістрово-теситурних ліній та конфліктних сил. Це дозволяє більш тонко оцінювати музику як зміст, що розгортається в часі, диференціювати драматургічний і композиційний простір-час, вибудовувати різні моделі ігрового хронотопу.

Ігровий простір клавірних сонат представляє як майданчик клавіатури, де розгортається драматургічна й виконавсько-технічна дії, так і розвиток музичних ідей (у музично-мовних засобах і прийомах) як діалогу між регістрами інструмента, правою і лівою руками виконавця, різноманітними артикуляційно-дина-

мічними втіленнями (зокрема, актуальними для Гайдна і клавирного тексту у цілому, на малих структурних масштабах); зміна фактурних і гармонічних планів, «сценічна» логіка розвитку тем тощо. Причому вказані просторові координати розгортаються безпосередньо у музичному часі. Специфічний «ігровий час» демонструє відмову від лінійності на користь ігрової логіки – раптові модуляції, «фальшиві» репризи та ритмічні «жарти», що перетворюють інтонування на інтерактивний процес. Єдність цих параметрів дозволяє кожній сонаті створювати власний унікальний всесвіт із власними правилами гри.

Гра у житті людини становить найважливішу роль. В антропології існує навіть думка, що становлення людини як істоти соціальної відбувалося завдяки виробленій здатності до гри, і тому, раніше ніж з'явився *Homo Sapiens* – людина розумна, сформувався *Homo Culture* – людина культури, як породження соціальної комунікації. Один з головних аргументів автора «*Homo Ludens*» Й. Хейзінги у вирішенні опозиції «праця чи гра стали першоосновою становлення людини» полягає в обґрунтуванні того, що первісна людина «задовго до того, як вона досягла потужності, щоб змінити навколишнє природне середовище, створила у мініатюрі своє оточення – у вигляді символічної галузі, сфери гри» [5, с. 54]. В музично-інструментальній творчості поняття гри набуває додаткового смислового шару в сенсі виконавської гри – гри на інструменті в процесі живого інтонування. Гра є атрибутом будь-якого музично-театрального дійства, як і будь-якого музичного виконавства. Гра дає людині змогу «конструювати та перетворювати власне буття», причому «щось стає іншим одразу і повністю і... це інше, що існує як перетворене, представляє її справжнє буття, у порівнянні з яким її минуле буття є незначним. До того ж, гра переживань (як буквально характеристика музичного інтонування) – Х.С.) є процесом спілкування, діалогу та розуміння з властивою їм прихованістю. Загалом ігрове мислення – це і уподібнення, і уявлення, і переживання, і умова діяльності та буття людини, і смислоутворення, і сукупність специфічних прийомів та правил... Гра – це також прояв “нелінійності” мислення» [1, с. 262].

Для нас важливо виділити в цьому понятті сторони, пов'язані з мисленням та діяльністю – атрибутами, властивими творчому процесу (композитора та виконавця). Гра як діяльність характеризується моделюванням життєвої або уявної ситуації. За визначенням Ю. Лотмана, «гра – особливого типу модель дійсності». Як і мистецтво, гра, маючи цілком серйозні (не іграшкові) цілі оволодіння світом, відрізняється властивістю умовного розв'язання. Моделюючи реальність, гра і мистецтво дають можливість вирішення життєвої ситуації, замінюють складний набір правил більш простою системою, що передбачає можливість множинного тлумачення, вигадки. Гру виділяє усвідомленість, що є результатом мислення та емоційних реакцій («колективного несвідомого» – за К. Юнгом). Тобто гра може виявлятися, з одного боку, у фізичній діяльності як результат мислення та емоційних реакцій, з іншого – у мисленнєвій та емоційній діяльності. У грі всі фізичні, розумові, емоційні якості включаються у творчий процес, і людині можуть знадобитися соціальні взаємодії. Через останнє – наступним аргументом гри виступає комунікативність, яка є і необхідним аргументом музичного виконавства: гра завжди комунікативна за своєю природою.

У музиці гра реалізується завдяки інтонаційному різноманіттю музичної мови, сформованого у процесі еволюції художнього мислення людства. Саме тому гайднівські тексти, завдяки багатству й невичерпній фантазії їх викладення виявляють спеціальні ігрові інтенції. Там, де ми чуємо діалог, полілог чи монолог з великою кількістю різнохарактерних інтонацій, ми можемо припустити ігрову ситуацію. У музиці носієм ігрової ситуації може бути чи не будь-який елемент музичної тканини, синтаксису тощо. Її реальне втілення в конкретному музичному звучному матеріалі, так само, як і в закодованому тексті, залежить від майстерності автора і виконавця художнього твору.

Навіть ранні клавирні опуси Гайдна демонструють вражаючу зрілість. Їх вирізняє не лише дивовижна яскравість образів, а й виняткова композиційна завершеність, драматургічна логіка і – множинність ігрових ситуацій. Музика Гайдна позбавлена шаблонів: замість типових схем він пропонує безліч оригі-

нальних рішень, що свідчить про невичерпну авторську фантазію, а також про майстерність виявлення ігрової логіки в клавірно-інструментальних засобах, образах та формотворенні. Ця багатогранність ідей і прийомів та відмова від єдиного творчого канону стають визначальними стильовими рисами всього музичного шляху композитора.

Множинність театралізовано-ігрових рішень у клавірних сонатах реалізується, передусім, на рівні пошуків яскравого тематизму (теми-образи), посилення його розробковості, ефектних артикуляційних, динамічних, темпових, регістрових контрастів, драматургічної логіки (при наявності «сюрпризів»-зупинок, повторів, несподіваних поворотів розвитку). Особлива увага, таким чином, приділяється композитором пошукам «ідеальної» сонатної форми: навіть у «малих сонатах» (№№ 2, 3, 6) оригінально виявляється процес становлення сонатного *allegro* (відсутнього лише в сонаті № 5). Тематизм одночасно набуває характеристик ясності, завершеності та стилістичної оригінальності, що диктує жанровий характер циклізації (зокрема, обов'язкову наявність менуету; вівальдієвську тричастинність *concerto grosso* з міцним зв'язком крайніх частин), її новаційність та індивідуальність (майже у кожній сонаті), театральні-ігрову образність.

Важливим джерелом винахідливості гайднівського тематизму є ритм: вибагливі малюнки надають музиці імпровізаційної мінливості та гнучкості. Справжню «енциклопедію» ритмів, де панують гострі пунктири, ми знаходимо в цілій низці ранніх опусів (№ 8, 11, 13, 15, 16, 17, 18). В основі ритмічного методу Гайдна лежить принцип безперервного переходу одного елемента в інший (зокрема, через пунктир або іншу ритмічну фігуру, зміну пунктиру на тріолі тощо). Цей ефект «проростання», коли новий мотив ніби випливає з попереднього, забезпечує органічну єдність та постійне внутрішнє оновлення тематизму і клавірної тканини у цілому. Фактурна гра теж виявляє оригінальну різнобарвність та прозору ясність: тут і мелодія з акомпанементом (альбертієві баси, тріолі), загальні форми руху в тематизмі та акомпанементі, співставлення регістрів та фактурних типів, ефекти «зупиненої уваги»,

остинато, театралізовані теми-образи. Усе відтворює ігрову логіку розвитку. Для музичної мови і стилістики композитора характерна ігрова природа, що особливо яскраво виявляється у фіналах. Гайдн майстерно використовує прийоми «обману»: раптову зміну ритмічного пульсу, несподівані зупинки (паузи) та навмисну переривчастість думок, драматургічні паузи та фрагментарність фактури. Ці засоби руйнують інерцію сприйняття, перетворюючи музичний розвиток на непередбачуваний процес. Завдяки таким ігровим елементам слухач постійно залучається до діалогу (і виконавець має це використовувати підкресленням контрастів). Використовуючи різні ритмічні «збивви», автор створює ефект сюрпризу. Ця «логіка парадокса» є незмінною рисою його сонат, досягаючи своєї кульмінації у фінальних частинах циклів.

Драматургічні сонатні «колізії» утворюються завдяки ясно продуманим «ролям» кожної частини циклу, теми-персонажу, фактурним лініям, ритмічним структурам, відтворюючи ігровий характер. Соната №16 D-dur не тільки знаменує собою вагому віху на шляху становлення принципів сонатної драматургії, а й виявляє різноманітні прийоми втілення ідеї гри: виразність безлічі тематичних елементів досягається завдяки дуже тонкому ритмічному обіграванню (насамперед, в активності пунктирних ритмів і непередбачуваності синкоп); кожному елементу притаманна внутрішня складність та неоднорідність; несподіваність появи мінору в останній темі (як прояв імпровізаційності при збереженні чіткої восьмитактової квадратності) і в основному розділі розробки (підкреслює контраст з крайніми розділами форми) першої частини. Галантний менует сонати також побудований на ігрових принципах, як і фінал – у несподіваності і хрупкості самого «перерваного», таємничого, «обманного» лейтобразу. Взагалі у фіналі цієї сонати відбувається вишукана гри «обманів». В сонаті № 17 відбувається гра циклічності (сонатне *allegro* – повільна частина – менует), що Гайдн часто використовує. При тому, що фактурні засоби досить стримані (органний пункт, остинатні фігури в акомпанементі), Гайдн тут демонструє гнучке чергування-поєднання різних тематичних мікроелемен-

тів з постійним ефектом «проростання», ігрової мінливості і неквадратністю (три такти) фраз, а в розробці міняє місцями акомпанементи у різних мотивах.

Збірка сонат, присвячених князю Естергазі (№№36-39) відрізняється прийомами яскраво-вибагливої імпровізаційності, ясністю і спрямованістю драматургічного плану з гострими контрастами, контрастно ліричною витонченістю, численні прийоми «гри». Концепція «гри» тут виступає в її універсальному розумінні і є засадничим естетичним принципом «естергазієвських» сонат. Ігрова стихія, що корениться у світлій та почасти комічній образності, поєднує в собі імпровізаційну свободу з характерним для класицизму життєствердним пафосом руху. Особливої уваги заслуговує реалізація ігрових принципів на рівні структури циклу: поліфонічні «ігри» та композиційні «обмани» у сонатах №40 і №41 формують їх унікальну архітектоніку.

Переважання ігрового начала практично у всіх пізніх клавирних сонатах утворює принципово нові трактування сонатного циклу. Специфічна імпровізаційність пізнього стилю Гайдна стає фундаментом для появи новаторських структур у фіналах сонат № 51–59. Кожна з цих форм підпорядкована логіці гри: вона насичена раптовими «обманами», ефектом безкінечного руху (*perpetuum mobile*), остинатними фігурами та постійними тематичними поверненнями. Це неминуче приводить до домінування скерцозного начала. Навіть у сонатах № 58 і № 62, де композитор дотримується нормативних моделей рондо-сонати чи сонатного *allegro*, ці ігрові риси зберігаються, остаточно утверджуючи скерцо як невід’ємний жанровий елемент циклу.

Слід відзначити, що ігрові інтенції музичних текстів Гайдна відтворюють тенденції його епохи, коли, згідно М. Бахтіна, змістовність карнавальних форм, перетворених на художні засоби, поставлених на службу різноманітним художнім цілям, їх евристична узагальнююча сила справили значний вплив на всі суттєві явища XVII-XVIII століть. Театралізовано-ігрові інтенції догайднівської та гайднівської епох завжди встановлюють особливі просторово-часові взаємозв’язки між різними елементами своєї композиційної організації.

В аспекті «музично-ігрової логіки» як «логіки концертування, зіткнення різних інструментів та оркестрових груп, різних компонентів музичної тканини, різних ліній поведінки, що утворюють разом «стереофонічну», театрального характеру картину дії, що розвивається» [2, с. 98] вибудовується і явище ігрового часопростору, що в умовах клавирів та фортепіано – багатоголосних, оркестроподібних, «комплементарних» (термін А.Д. Черноіваненко [3]) інструментів – набуває особливих специфіки та розмаїття.

Звичайно, враховуючи перехідний за часів Гайдна клавирно-фортепіанний етап розвитку інструмента, з виконавсько-звучної (а, значить, і стильової) точки зору важливим є знання технічних параметрів клавирів/фортепіано (причому не тільки для автентичного виконання музики відповідної доби, а й у розумінні композиторського стилю у цілому, тим більш, в епоху композиторів-виконавців XVIII століття). Виконавське туше, артикуляційно-штриховий комплекс, прийоми педалювання безпосередньо корелюють із конструктивними особливостями клавирного інструмента певної епохи. Сучасні історичні копії демонструють дещо нерівномірну репрезентативність: домінують італійські, французькі та фламандські (школа Рукерса) зразки XVIII ст. Водночас ранні німецькі та англійські моделі, а також фортепіано середини XVIII століття, залишаються малодослідженими та рідкісними в сучасній практиці [7]. Відомо також, що на клавесині переважає «пальцева» техніка; фактура чується як більш прозора (через щипковий принцип звуковидобування та відсутність фортепіанної педалі), а ось мелізми на клавесині звучать чітко і гостро; гучнісна динаміка можлива лише терасоподібна (на різних мануалах, тому один мотив чи фразу, або повтор, можна зіграти на нижньому мануалі клавесину гучно, а іншу – на верхньому тихо). Відомо, що у своєму листі до Маріанни фон Генцінгер (1790 р.) Гайдн стверджує, що клавесин є більш вирашним інструментом для інтерпретації його сонат, ніж тогочасне піанофорте. Адже ритмічна винахідливість, представлена в сонатах Гайдна в неймовірному достатку і що може представляти досить суттєві труднощі для виконавців, у виконанні на клавесині дійсно вирає з точки зору щипкової природної чіткості видобування.

У просторі дворучної клавірно-фортепіанної речовості (ускладненої можливостями фортепіанної педалі) вказані параметри музично-ігрової логіки, взаємодія ігрових та логічних параметрів створюють особливу «стереофонічну» модель музичної дії. Ця дія за своєю природою є театральною, проте вона має вищий ступінь художнього узагальнення, ніж власне оперний чи балетний жанри. Мова йде про специфічну організацію художнього простору й часу, де розгортається особлива подієвість та діють внутрішньо-музичні сили, що формують музично-інструментальний «сюжет».

Висновки. З огляду на масштабність творчих пошуків, варіативність художніх засобів та довершеність форми, Й. Гайдн справедливо вважається фундатором класичної моделі фортепіанної (клавірної) сонати. Ігрова природа є фундаментальною характеристикою музичного мислення Гайдна; вона виступає як певний художній ритуал, що стає і ключовим носієм семантики його клавірних сонат, визначаючи логіку розгортання музичного матеріалу.

Подібний ігровий хронотоп у контексті клавірної сонати розглядається як специфічна (виконавсько-композиторська) форма буття музичного тексту, де категорія часопростору детермінована принципом *homo ludens* (людини, що грає). Ігровий модус акцентує увагу на процесуальності: часова координата тут визначається динамікою ігрових станів («сюрпризи», зупинки, зміни темпу), а просторова – фізикою взаємодії виконавця з інструментом та багатоголосною артикуляційно-динамічною специфікою самого клавіру.

Ігровий модус в музиці реалізується завдяки інтонаційному різноманіттю музичної мови, сформованого у процесі еволюції художнього мислення людства. Саме тому гайднівські тексти, завдяки багатству й невичерпності їх інструментальних засобів виявляють спеціальні ігрові інтенції. Багатогранність ідей і прийомів та відмова від єдиного творчого канону стають визначальними стильовими рисами всього музичного шляху композитора. Навіть ранні клавірні сонати Гайдна демонструють вражаючу зрілість – не стільки технікою, скільки цілісністю драматургії

при багатстві ігрових моделей тематизму, метроритміки, «сюрпризів» у формотворенні. Відмовляючись від композиційних кліше, Гайдн вибудовує унікальну інструментально-мисленеву логіку, пропонуючи безліч оригінальних рішень, де кожен образ стає частиною винахідливої творчої гри та інструментально-клавірного розмаїття, що підкреслює неординарне мислення композитора, вимагаючи того ж від виконавця-інтерпретатора.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Гальченко М.С. Потенціал творчого мислення у викликах глобального світу (соціально-філософський аналіз) : дис. ... докт. філос. наук : 09.00.03 / ПНПУ ім. К. Д. Ушинського. Одеса, 2020. 361 с.
2. Мізітова А.А. Модуси гри в інструментальних концертах Едісона Денисова. *Часопис Національної музичної академії України імені П.І.Чайковського*. К., 2015. Вип. 1 (26). С. 97–105.
3. Черноіваненко А.Д. Академічне музично-інструментальне мистецтво як предмет музикознавчої системології. Одеса : Гельветика, 2021. 704 с.
4. Eibner F. Preface. Critical notes. *Haydn. Klavierstucke*. Wien, 1975. Pp. 2–6.
5. Huizinga J. *Homo ludens: A study of the play-element in culture*. Routledge, 2014. URL: <https://doi.org/10.4324/9781315824161>
6. Ripin E.M. Haydn and the Keyboard Instruments of His Time. *Haydn Studies*. N.-Y. - L., 1981.
7. Rowland D. The instruments. *Early Keyboard Instruments: A Practical Guide*. Cambridge Handbooks to the Historical Performance of Music. Cambridge University Press; 2001. Pp. 24–42.

REFERENCES

1. Galchenko, M.S. (2020). The potential of creative thinking in the challenges of the global world (socio-philosophical analysis). Candidate's thesis. Odesa : K.D. Ushinsky PNP. [in Ukraine].
2. Mizitova, A.A. (2015). Playing modes in Edison Denisov's instrumental concertos. *Journal of the P.I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*. Kyiv. Issue 1 (26). Pp. 97–105 [in Ukraine].
3. Chernoiivanenko, A.D. (2021). Academic musical and instrumental art as a subject of musicological systemology. Odesa : Helvetica. [in Ukraine].
4. Eibner, F. (1975). Preface. Critical notes. *Haydn. Klavierstucke*. Wien, pp. 2–6. [in Austria].
5. Huizinga, J. *Homo ludens: A study of the play-element in culture*. Routledge, 2014. URL: <https://doi.org/10.4324/9781315824161> [in USA].

6. Ripin, E.M. (1981). Haydn and the Keyboard Instruments of His Time. Haydn Studies. N.-Y.- L. [in USA].

7. Rowland, D. The instruments. Early Keyboard Instruments: A Practical Guide. Cambridge Handbooks to the Historical Performance of Music. Cambridge University Press; 2001. Pp. 24–42. [in England]

Дата першого надходження статті до видання: 10.09.2025

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 14.10.2025

Дата публікації (оприлюднення) статті: 14.11.2025

ПРОБЛЕМИ СУЧАСНОЇ МУЗИЧНОЇ ПЕДАГОГІКИ ТА ВИКОНАВСТВА

УДК 781.68+78.07+785.1

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2025-45-25>

Світлана Анатоліївна Мурза

ORCID: 0000-0001-5034-8652

кандидат мистецтвознавства,

доцент кафедри народних інструментів

Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

lana.64.odessa@gmail.com

Алла Дмитрівна Черноіваненко

ORCID: 0000-0001-8413-6172

доктор мистецтвознавства,

професор кафедри народних інструментів

Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

alla_ch-ko@ukr.net

ДО ПИТАННЯ СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЗВИТКУ ДИРИГЕНТСЬКОЇ ХУДОЖНЬОЇ ТЕХНІКИ

Мета роботи – дослідити етапи та риси становлення диригентської художньої диригентської техніки. **Методологія дослідження** полягає в застосуванні естетико-культурологічного, історичного та музикознавчих методів. **Наукова новизна** роботи полягає у виявленні специфічних ознак історичних етапів розвитку диригентської мануальної техніки на її шляху до семантичної художньої якості. **Висновки.** Незважаючи на молодість автономного (спеціального) статусу музичного виконавства, витоки диригентської техніки сягають глибокої давнини. Перший етап (стихійно-акцентний) керування колективним виконанням втілює шумно-акцентний тип, але вже тут зароджувалась певна технологія жестів рук лідера-керівника. Другий (хейрономічний) – найдовший етап, будучи далеким по суті від сучасного

диригентсько-інтерпретаторського мистецтва, все ж виявляє певні його мануально-жестові витоки, деяку спорідненість цього типу музичного управління з сучасною мовою жестів і можливості використання елементів останньої в диригентському ремеслі (від епохи найдавніших цивілізацій до середньовіччя). Третій етап (батурний), знову нелогічно «шумний» – управління за допомогою постійного відбивання такту спеціальним знаряддям і диригентським символом свого часу – *battuta* (XV – перша половина XVIII століття). Четвертий (концертмейстерський) – керування виконанням за допомогою гри на інструменті – клавирі, скрипці (друга половина XVIII – початок XIX століття). П'ятий етап (композиторський, перехідний) – управління оркестром композиторами при виконанні власних творів: безшумність, нова умовність спеціальних жестів, які безперечно мали передати романтичного героя, нова виконавська виразовість особистості-генія, романтичного героя, професіоналізація (друга чверть XIX століття). Шостий етап (інтерпретативно-виконавський) – концертний/оперний спосіб диригування: автономізована професія отримує теоретичні узагальнення, новий чуттєво-інтерпретативний і концертний стиль (сучасний). Перші чотири етапи – ще не диригування у сучасному розумінні, два останніх – професійно-виконавські, власне диригентські.

Ключові слова: диригування, художня диригентська техніка, мануальна техніка диригування, музична виразовість, виконавська інтерпретація.

Murza Svetlana Anatolyevna, Candidate of Art History, Associate Professor at the Department of Folk Instruments of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music; *Chernoivanenko Alla Dmitrievna*, Doctor of Arts, Professor at the Department of Folk Instruments of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

To the issue of formation and development of direct artistic technique

Aim of the work – to explore the stages and features of the formation of a conductor's artistic conducting technique. **The research methodology** consists in the application of aesthetic-cultural, historical, musicological methods. **The scientific novelty** of the work consists in identifying specific features of the historical stages of development of conductor's manual technique on its way to semantic artistic quality. **Conclusions.** Despite the youth of the autonomous (special) status of musical performance, the origins of conducting technique go back to ancient times. The first stage (spontaneous-accent) of collective performance management embodies the noisy-accent type, but already here a certain technology of hand gestures of the leader-manager was emerging. The second (cheironomic) – the longest stage, being essentially far from modern conducting and interpreting art, nevertheless reveals some of its manual-gestural origins, some affinity of this type of musical management with modern sign language and the possibility of using elements of the latter in the conducting craft (from the era of the most ancient civilizations to the Middle Ages). The third stage (*battutath*), again illogically "noisy" – management by means of constant beating of the beat with a special tool and

a conductor's symbol of its time – a battuta (15th – first half of the 18th century). The fourth (concertmaster) – control of the performance by playing an instrument – the piano, the violin (second half of the 18th – beginning of the 19th century). The fifth stage (composer, transitional) – control of the orchestra by composers when performing their own works: silence, a new convention of special gestures, which were undoubtedly supposed to convey romantic expression, a new performing expressiveness of the genius personality, the romantic hero, professionalization (second quarter of the 19th century). The sixth stage (interpretative-performing) – concert/opera method of conducting: the autonomous profession receives theoretical generalizations, a new sensual-interpretative and concert style (modern). The first four stages – not yet conducting in the modern sense, the last two – professional-performing, actually conducting.

Key words: *conducting, artistic conducting technique, manual conducting technique, musical expressiveness, performing interpretation.*

Актуальність теми роботи. У професійній музично-виконавській діяльності диригентська професія представляє один з наймолодших і найспецифічніших видів, що обумовлюється системою специфічних завдань, вмінь, особистісних якостей і навіть невлavimoї, міфічної «магії», яка забезпечує одним диригентам заслужений успіх, малопояснювану з логічно-аналітичної точки зору бездоганну якість звучання оркестру, «гіпнотичний» вплив на оркестрантів, переконливий музично-стильовий баланс, а інших (за, здається, ідентичних технічних мануальних і емоційних умов і дбайливого відтворення тексту композиторської партитури) позбавляє усіх або деяких з названих складових диригентського успіху. Але при всій загадковості диригентського впливу мануальний його бік залишається непорушним засобом, техніко-технологічною основою у комунікації з оркестром і донесенні йому своїх високих художніх намірів. У складно-«чарівному» синтезі диригентських завдань (творчого, психологічного, педагогічного, технічного порядку) нікуди не подітися від встановлення, утримання й процесуального розгортання темпо-метро-ритму; гучнісно-динамічної драматургії; звукового балансу фактурних, тембральних, динамічних компонентів; артикуляційно-штрихової визначеності; ансамблевої злагодженості і балансу; ясності і зрозумілості афтактових показів і т.п. – усієї композиторської і виконавської текстової інфор-

мації першорядної (для оркестру і композиторського задуму) важливості, що уособлюється, передусім, в жестовій системі диригентської техніки. Дослідження питань її становлення та розвитку складають науковий інтерес теоретиків та практиків диригентського мистецтва майже від початку його формування. Втім, сучасні наукові розвідки влучно враховують потреби часу, тому дана тематика завжди залишається актуальною, відкритою для оновлення та подальшого розвитку традицій.

Отже, **мета статті** – дослідити етапи та риси становлення диригентської художньої техніки.

Виклад основного матеріалу. Серед усіх музично-виконавських спеціальностей, диригентське мистецтво є наймолодшим (сформувалося від другої чверті XIX століття) і зобов'язане своїм форматом (і технічним розвитком), передусім, оркестрово-симфонічному і оперно-симфонічному жанрам. І це не даремно, адже професійному диригентському мистецтву належало, увібравши у себе досвід кількатисячорічного музикування з його системними реформами, жанрово-стильових і музично-мовних параметрів й різнорівневого керування колективним музикуванням, виробити власні методологічні, методичні, мовні комунікативні й, навіть, філософсько-ідеологічні принципи виконавства. Самостійна роль диригентсько-виконавського мистецтва утвердилася в процесі його тривалої історичної еволюції, яка простежується як на рівні комунікативних відносин, художніх засад, так і на рівні технічних засобів їх здійснення – з спрямованим рухом до створення художньої диригентської техніки. При цьому «жестова творчість диригента жодним чином не пов'язана з вигадуванням рухів. Потрібний зрозумілий, виразний, чіткий, рельєфний рух, що не придумується, а виникає, народжений музичною думкою, інтонацією, мелодією, ритмічним малюнком, динамічною лінією, тембровим забарвленням, артикуляцією, фактурою, гармонією, стилем, літературним текстом тощо» [1, с. 8].

Технічна специфіка у різні епохи музичного управління внутрішньо обумовлювалась своїм часом – соціально-культурними, філософсько-естетичними і навіть економічними факторами (як

і виокремлення власне професійного виконавського мистецтва диригування у XIX столітті), а також художніми та практичними завданнями.

Незважаючи на вказану молодість автономного (спеціального) статусу музичного виконавства виток диригентства (і майбутньої диригентської жестової мови) сягають глибокої давнини. Це пов'язано з тим, що сама суть диригування – вираження музики та її скерування у впливі на граючих (співаючих) музикантів через жести уходить корінням до психофізіологічних особливостей людської природи. Адже музичні звуки у цілому (тим паче, ритмізована музична матерія) викликають в людині мимовільні (підсвідомі) рухові м'язові реакції, на вільному виявленні яких, як відомо, базувалося первісне музичне мистецтво, передусім, танець як жанрово-змістова основа музики доцивілізаційної доби. Такі ритмічні (відкриття енергії ритму, поступове усвідомлення і вивчення ефекту його впливу, особливо на людську групу або масу, стало міцним «знаряддям» у всіх сферах життя і життєвих ситуаціях) рухи первісної людини під час танців або ритуалів, з підкріпленням певних опорних долей (особливо з рухом вниз) за допомогою підручних засобів (палиць, каменів, примітивних ударних інструментів), плескань у долоні, притопувань ногами – фактично передували майбутнім диригентським жестам, а соціальний або ритуальний лідер міг взяти на себе скеровування актом синкретичного «виконання». Поступове уособлення естетичних переживань вело, зокрема, до розуміння необхідності створення якоїсь подібності ансамблевої спільності, що не могло не привести до появи лідера, який би забезпечив цей ансамбль певною якістю сумісного звучання. Управління таким виконавським колективом, скоріше за все, відбувалося за допомогою певного ударно-шумового акустичного засобу – відбивання ритму рукою, ногою, палицею, стуком і викриками, що дозволяло визначати необхідний темпоритм, який би організовував колективну виконавську дію, зробивши її більш естетично привабливою, приємною, угодною слухачам і Вищим силам. Можна стверджувати, що організатор дій такого первісного музичного «ансамблю» і є прадавнім прообра-

зом сучасного диригента (звичайно, умовним, не володіючим нинішнім спектром мови диригентських жестів – але ж і музичного мистецтва як окремого художнього виду ще не існувало), а головним способом керівництва, поряд з шумовим (ударним та голосовим), були рухи тіла і, скоріше за все, головна роль у них відводилась рухам рук як найбільш виразним і пристосованим частинам тіла у творенні й передачі сигналів (про що свідчать найдавніші жестові мови – мукомоли Британської Колумбії, монахи-трапісти й францисканці тощо. Цей (**перший**) етап тривалого диригентського становлення (поки що – керування колективним виконанням) можна назвати стихійним управлінням «акцентного типу в умовах колективного музикування доцивілізаційної епохи» [3, с. 39], але вже тут зароджувалась певна технологія жестів рук лідера-керівника, який подавав сигнали для виконавців будь-яким способом – стуком, хлопанням в долоні, притоптуванням або умовним знаком – один з числа учасників колективу.

Наступний (**другий**) етап у розвитку майбутнього диригування (найтриваліший, біля чотирьох тисячоріч) простягається від епохи найдавніших цивілізацій стародавніх Єгипту, Індії, Греції, Риму до середньовіччя включно. Оскільки цей етап характеризується інтонаційно-мелодійним збагаченням музики (кристалізацією різноманітних наспівів і ускладнення ритмічних структур; розвитком поруч танцювальним – вокально-співочого, мелодійного начала), в системі управління ансамблевим виконанням висувається вимога певної компенсативності поки відсутнього нотного запису. Первісна афектація жестів, екстатичні крупні первинні танцювальні тілорухи тут вже не допомагали спільному виконанню. Знадобилась нова система управління – з якостями точності, спокійності і дидактичності – які могли бути здійсненими, передусім, за допомогою рук як найбільш пристосованих до деталізації, до передачі умовних знаків, мнемонічних рухів. Такі рухи передавали інформацію про різні параметри звучання – висоту звуків, їх тривалість і силу, темп, затримання, паузи тощо (завдання виконання ускладнилися не тільки з точки зору ансамблевої вертикалі, а й з позицій горизонтального драматургічного розгортання). Така система мануально-ручних

прийомів (специфічних жестів кисті рук і пальців), що використовувалися при управлінні колективними видами музикування, отримала назву «хейрономії» (від грецького χείρ – рука і νόμος – закон). Застосування хейрономії означало перехід від ударно-шумового акцентного диригування до *умовно-жестового* – другої форми в історії керування музичними колективами. Така рання модель управління руками – фактично є предтечею сучасного мануального диригування (безшумна, зі спиранням на ручні форми). У Стародавньому Єгипті перші відомості про подібну систему – систему ручного керування («письма у повітрі») – сягають 2723-2563 рр. до н.е. В античні часи хейрономія набула нових смислів, вийшовши за межі практики навчання музиці, до сфер публічного музичного управління та ораторської риторики. В середньовіччі «диригентське» мистецтво (як і всі інші види професійної художньої культури) розвивалося згідно християнської доктрини, у храмах, де музика була невід'ємною, органічною частиною богослужіння (а метод ручного беззвучного показу ідеально підходив для молитовного характеру григоріанського хоралу, хоча про виразовість і тим більш експресивність показу не було і мови). В результаті жести регента могли передаватися надзвичайно витонченою графікою, моделюючи інтонаційну висоту, тривалість звуків, певну штрихову культуру, темпи та ін. У середньовіччя – «добу жесту» – система хейрономії стала повсюдною, але не універсальною – через відсутність нотації точно зафіксувати мелодійну лінію було неможливо (їх вивчали напам'ять), а регенти різних церков поступово стали вдаватися до в принципі забороненого варіювання і, звичайно, могли впроваджувати власні мануальні знаки, жести. Виникнення і надтривале успішне функціонування хейрономії стало значним проривом і в еволюції методів (і технічних засобів) керівництва музичними колективами, сформувавши передумови до розвитку найважливішого мануального начала в диригуванні. Надзвичайно важливою віхою в розвитку диригентського мистецтва хейрономічного періоду є перехід від шумового способу диригування до безшумного управління колективним музичним звучанням (що було втрачене на наступному етапі), а також спроби показу виразового боку мелодики.

Хейрономічні методи керівництва практично монополюю функціонували кілька тисячоріч аж до середини XVI ст., поки їх не витіснив **третій** (знову нелогічно «шумний») засіб управління колективним музикуванням – за допомогою постійного відбивання такту спеціальним знаряддям (і диригентським символом свого часу) – *батутотою* (італ., від *battere* – бити, ударяти). Ключовою характеристикою цього етапу розвитку диригентської техніки (через «шумливість» і постійне акцентування сильних долей) можна вважати тактування (відбивання такту), а не диригування (інтерпретативно-жестове мистецтво). Але «паличка»-батута насправді частіше представляла собою масивний вертикально встановлений (для руху вниз на сильній долі) посох з металу або дерева (згадаємо сумний випадок з Ж.Б.Люллі). З точки зору ансамблевої вертикалі усе збільшуваної маси виконавців і ускладнення метро-ритмічних і фактурних завдань, відбивання сильних долей батутотою, мабуть, було на той час і ефективним рішенням, однак настільки примітивне управління завдавало великої шкоди художній та естетичній цінності музики, стримувало її розвиток. Практика ударного, «шумного» диригування стала повсюдною у добу Відродження. Негативні сторони антихудожнього відбиття такту батутотою, а також поява виконавської техніки генерал-басу до кінця XVIII століття зводять нанівець застосування «шумного» тактування. Але його досить тривале існування певним чином «виправдовується» базовістю технології тактування (збереження постійного – для тої епохи – і чіткого ритм, який зберігає свою значущість і у всіх наступних формах диригентського виконавства).

Новий (**четвертий**) етап диригентського управління пов'язаний з системою генерал-басу (манера управління колективною грою знову прямує поруч з музично-мовними, музично-мисленевими засадами), а також з інструментальною грою безпосередньо (що важливо для оркестрового диригування). Система генерал-басу призвела до кардинальних змін в диригентській практиці: управління (логічно) переходить спочатку до клавесиніста (виконавця генерал-басу), а з другої половини XVIII століття – до скрипаля зі смичком в руках. Виконавець партії гене-

рал-басу визначав темп рівномірним чергуванням гармонічних співзвуч з динамічним виділенням метричних акцентів. Багато диригентів, серед яких був і великий Й.С. Бах, паралельно з грою на клавесині здійснювали невербальне спілкування з іншими виконавцями за допомогою погляду, рухів голови, епізодично застосовуваних мануальних жестів. Саме капельмейстери-інструменталісти винайшли характерний помах руки зверху вниз, що означає акцент, і помах від низу до верху – для слабкої долі. Тоді ж замість батуги і випереджаючи диригентську паличку став використовуватися паперовий згорток (тоді концертмейстер переставав грати і тільки диригував), який виявився, однак же, непридатним для віддачі точних вказівок. Однак подібне диригування також мало свої недоліки, оскільки через необхідність самому диригенту грати на клавесині обмежувався його безпосередній вплив на колектив. З другої половини XVIII століття лідером інструментального виконавства колективу стає скрипаль-концертмейстер, чергуючи гру на своєму інструменті з власне диригуванням за допомогою смичка (ще одного передвісника палички). Керівництво за допомогою гри на скрипці справило значний вплив на техніку диригування, збагатило її, так як концертмейстер-скрипаль користувався для показу виразного боку виконання звичними для нього прийомами смичкової техніки (формами інструментально-ігрових рухів). Таким чином, з'явилася система умовних жестів, емоційно-сміслового значення яких було зрозуміло всім учасникам музичного колективу. Подальше ускладнення музичної мови, розширення використовуваних композиторами музично-виразних засобів наполегливо вимагали вивільнення диригента з безпосередньої участі у виконавському складі, щоб він зміг повністю зосередитися на своєму основному завданні – забезпеченні художньо повноцінного втілення музичного твору. Найважливішим результатом впровадження нового типу диригування стало перетворення його на самостійну музичну спеціальність.

Але перехідним етапом тут стало *композиторське диригування (п'ятий етап)* на нових умовах – безшумності і нової умовності спеціальних жестів, які безперечно мали передати

романтичну експресію, нову виконавську виразовість особистості-генія, романтичного героя. Тут відбувалася остаточна професіоналізація (але поки що не автономізація – диригентами другої чверті XIX століття були композитори) диригентського виконавства, яке стало справжнім мистецтвом – зі своїми законами, принципами, методикою. Диригентське мистецтво ніби тисячоріччями чекало свого часу – і він настав. І публіка, і виконавці, і композитори ждали музичних новацій щодо найприроднішого безпосереднього втілення найінтимніших, рефлексивних особистісних переживань і одночасно вселенськи-масштабних узагальнень, а також ігрових інтенцій (що виявилось в кристалізації камерності, симфонічності і концертності композиторських і виконавських виражень). Уособлюється постать виконавця-інтерпретатора, яка стає окремою блискучою професією, музичним Героєм. Диригент дещо парадоксально абсолютизує ці властивості епохи, виокремлюючи свій особливий, магічний (управляє-породжує, чарівно володарює, не видобуваючи сам жодного звуку) професіоналізм.

Майже паралельно з композиторським диригуванням (представники якого виконували і чужі твори, Ліст – чи найчастіше, ніж свої) відбувається остаточна емансипація диригентського виконавства – не тільки від інструментально-виконавського музикування, але і від композиторської творчості, що знаменує **шостий** етап розвитку диригентського мистецтва, коли ця автономізована професія «обростає» численними теоретичними роздумами, агонічним духом, специфікацією цілого комплексу здібностей при утриманні невлвовимого компоненту диригентської «магії», необхідністю і розвитком освітньої сфери, найвищим щабелем складності в охопленні і вираженні концепційно-концептуальних, духовно-катартичних та лірико-психологізованих засад за умов відсутності (і неможливості) власного реального звуковидобування. Від середини XIX століття, коли оформилися вказані параметри диригентської професії, і до сьогодення мануальна техніка принципово не змінювалися (але змінювалися типи диригування, підходи до нього). Першим в цій почесній низці «абсолютних виконавців» стає ім'я видатного диригента –

Г. фон Бюлова. Диригенти-виконавці спромоглися дістатися вершин інтерпретаторської майстерності і творчого натхнення, викристалізувавши необхідний мануально-жестовий арсенал не тільки передачі, а й утворення власного «текстового» рядка в оркестровій партитурі.

Таким чином, за останні два сторіччя диригент пройшов шлях від скромного прислужника композитора до господаря музичної інтерпретації. А на шляху до вершини піраміди виконавської майстерності диригент «піднімається через удосконалення виконавської техніки, створення яскравих музичних образів, засвоєння жанрово-стильових закономірностей композиторської і виконавської творчості» [2, с. 22].

Висновки. Незважаючи на молодість автономного (спеціального) статусу музичного виконавства, витoki диригентської техніки сягають глибокої давнини. *Перший етап* (стихийно-акцентний) керування колективним виконанням втілює шумно-акцентний тип, але вже тут зароджувалась певна технологія жестів рук лідера-керівника. *Другий* (хейрономічний) – найдовший етап, будучи далеким по суті від сучасного диригентсько-інтерпретаторського мистецтва, все ж виявляє певні його мануально-жестові витoki, деяку спорідненість цього типу музичного управління з сучасною мовою жестів і можливості використання елементів останньої в диригентському ремеслі (від епохи найдавніших цивілізацій до середньовіччя). *Третій етап* (батутний), знову нелогічно «шумний» – управління за допомогою постійного відбивання такту спеціальним знаряддям і диригентським символом свого часу – батutoю (XV – перша половина XVIII століття). *Четвертий* (концертмейстерський) – керування виконанням за допомогою гри на інструменті – клавiрі, скрипці (друга половина XVIII – початок XIX століття). *П'ятий етап* (композиторський, перехідний) – управління оркестром композиторами при виконанні власних творів: безшумність, нова умовність спеціальних жестів, які безперечно мали передати романтичну експресію, нова виконавська виразовість особистості-генія, романтичного героя, професіоналізація (друга чверть XIX століття). *Шостий етап* (інтерпретативно-виконавський) –

концертний/оперний спосіб диригування: автономізована професія отримує теоретичні узагальнення, новий чуттєво-інтерпретативний і концертний стиль (сучасний).

Першічотириетапи–щенедиригуванняусучасномурозумінні, два останніх – професійно-виконавські, власне диригентські.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Кириленко Я.О. Теоретичні та практичні засади диригентської підготовки. К. : Київ. ун-т ім. Б. Грінченка, 2020. 108 с.
2. Костенко Л. В., Шумська Л. Ю. Методика викладання хорового диригування. 2-ге вид., доп. та перероб. Ніжин : НДУ ім. М. Гоголя, 2019. 145 с.
3. Мурза С.А. Диригентський жест як інструментально-виконавський феномен: компаративно-технологічний підхід : дис. ... канд. мист. : 17.00.03 / Одеська нац. муз. акад. імені А.В. Нежданової. Одеса, 2021. 175 с.

REFERENCES

1. Kirilenko, Ya. O. (2020). Theoretical and practical aspects of conducting training. Kyiv : Kyiv University of B. Hrynchenko. [in Ukraine].
2. Kostenko, L. V., Shumska, L. Yu. (2019). Methods of Choral Conducting. Nizhyn : M. Gogol National University of Music. [in Ukraine].
3. Murza, S.A. (2021). The conductor's gesture as an instrumental-performance phenomenon: a comparative-technological approach. Candidate's thesis. Odesa : ONMA named after A.V. Nezhdanova. [in Ukraine].

Дата першого надходження статті до видання: 21.09.2025

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 23.10.2025

Дата публікації (оприлюднення) статті: 14.11.2025

УДК 78.03:78.071.1+787.61

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2025-45-26>**Олена Анатоліївна Хорошавіна**

ORCID: 0000-0001-9792-0134

кандидат мистецтвознавства,

професор кафедри народних інструментів

Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

elkhguitar@ukr.net

ТВОРЧА ОСОБИСТІСТЬ А. ВОРОХОБІНА У ФОРМУВАННІ ОДЕСЬКОЇ ГІТАРНОЇ ШКОЛИ: ІСТОРИЧНІ ПЕРЕДУМОВИ ТА ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ

Метою даної статті є висвітлення ролі А. Ворохобіна у розвитку одеської гітарної школи. *Методологія* даної статті базується на єдності музично–історичного, культурологічного, аксіологічного та персоналістичного методичних підходів. *Наукова новизна* визначається конкретикою відтворення ролі творчої особистості у функціонуванні виконавсько-педагогічної школи на прикладі діяльності одного з найвідоміших представників одеської гітарної школи. *Висновки*. Без впливової ролі творчої особистості виконавська (виконавсько-педагогічна) школа ризикє деградувати до механічного відтворення стандартів, втрачаючи свою мистецьку сутність. Саме суб'єктивний чинник – неординарність педагога – виступає тим каталізатором, який трансформує нормативні академічні установки у динамічне творче явище. Яскравим прикладом такої творчої особистості є Анатолій Костянтинівич Ворохобін – гітарист, викладач по класу класичної гітари, музичний і культурний діяч. Зіткнувшись із відсутністю системної підготовки у сфері класичної гітари, Ворохобін із властивою йому наполегливістю та внутрішньою зібраністю активно взявся за вивчення методології викладання гітари, систематизуючи інформацію, до якої він звертався з винятковою спрагою пізнання. Результатом його багаторічної роботи стала власна авторська методика навчання, спрямована на розвиток індивідуальних властивостей гітаристів, яка ефективно застосовувалась упродовж десятиліть і дала змогу сформувати не одне покоління високопрофесійних виконавців-гітаристів. Завдяки зусиллям митця гітара в Одесі перестала сприйматися як аматорський інструмент і набула статусу повноцінного концертного й академічного засобу художнього самовираження; був відкритий клас класичної гітари в Одеській національній музичній академії імені А.В. Нежданової. Педагогічна

діяльність Анатолія Костянтиновича Ворохобіна була нерозривно пов'язана з процесами розвитку та інтернаціоналізації гітарного мистецтва, виходячи далеко за межі локального освітнього контексту. Учні Ворохобіна стали викладачами, солістами, організаторами гітарних класів у провідних вищих навчальних закладах Одеси та інших міст України.

Ключові слова: гітара, гітарне мистецтво, одеська гітарна школа, творча особистість, історичні передумови, гітарна методика.

Khoroshavina Elena Anatolievna, Ph.D. in History of Arts, Professor at the Department of Folk Instruments of the Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

The creative personality of A. Vorokhobin in the formation of the odessa guitar school: historical prerequisites and prospects for development

The purpose of this article is to highlighting the role of A. Vorokhobin in the development of the Odessa guitar school. **The methodology** of this article is based on the unity of such methodological approaches as psychological, musical-historical, socio-cultural, axiological, and interpretive-textual. **Scientific novelty** is determined by the specifics of reproducing the role of a creative personality in the functioning of a performing and pedagogical school using the example of the activities of one of the most famous representatives of the Odessa guitar school. **Conclusions** Without the influential role of a creative personality, a performing (performing-pedagogical) school risks degrading to a mechanical reproduction of standards, losing its artistic essence. It is the subjective factor – the uniqueness of the teacher – that acts as the catalyst that transforms normative academic attitudes into a dynamic creative phenomenon. A vivid example of such a creative personality is Anatoly Konstantinovich Vorokhobin – a guitarist, classical guitar teacher, musical and cultural figure. Faced with the lack of systematic training in the field of classical guitar, Vorokhobin, with his inherent perseverance and inner composure, actively began to study the methodology of teaching guitar, systematizing the information to which he turned with an exceptional thirst for knowledge. The result of his many years of work was his own author's teaching methodology aimed at developing the individual qualities of guitarists, which was effectively used for decades and made it possible to form more than one generation of highly professional guitarists. Thanks to the artist's efforts, the guitar in Odessa ceased to be perceived as an amateur instrument and acquired the status of a full-fledged concert and academic means of artistic self-expression; a classical guitar class was opened at the Odessa National Academy of Music named after A.V. Nezhdanova. Anatoly Konstantinovich Vorokhobin's pedagogical activity was inextricably linked with the processes of development and internationalization of guitar art, going far beyond the local educational context. Vorokhobin's students became teachers, soloists, and organizers of guitar classes in leading higher educational institutions in Odessa and other cities of Ukraine.

Key words: guitar, guitar art, Odessa guitar school, creative personality, historical background, guitar technique.

Актуальність теми роботи. Гітара, з її численними модифікаціями та багатством художніх трактувань, стала невід’ємним символом сучасного музичного ландшафту. Як і більшість розвинутих інструментальних культур, гітарне мистецтво виявляє тенденцію до створення та розвитку виконавських (виконавсько-педагогічних) шкіл, які справляють суттєвий вплив на гітарну творчість у цілому. Ключове значення у розвитку виконавської школи мають конкретні творчі особистості «майстрів» та їх учнів. Адже саме вони створюють умови, принципи та творчі перспективи функціонування школи. Для одеської гітарної школи такою впливовою творчою особистістю виступає А. Ворохобін – багатогранна особистість, гітарист, викладач, культурний діяч, творчий внесок якого у діяльність одеської гітарної школи важко переоцінити.

Метою даної статті постає висвітлення ролі А. Ворохобіна у розвитку одеської гітарної школи.

Виклад основного матеріалу. Поняття виконавської (виконавсько-педагогічної школи) сьогодні вже є досить опрацьованим у працях вітчизняних науковців, адже яскраво виявляє свою у роль у діяльності національного, регіонального та індивідуально-авторського рівнів функціонування та впливу на розвиток принципів та методів виконавської та педагогічної роботи музикантів. У працях В. Сумарокової категорія «виконавської школи» визначається як «рід культурної традиції, особливого роду комунікації, що здійснюється в синкрезисі двоєдиного процесу творення і навчання творчій діяльності колективу у виконавстві, який передбачає наявність єдиного інструмента пізнання, єдиної програми, під якими розуміється напрацьована система нормативів, що містить як первинні компоненти виконавської діяльності (постановка руки, рухові прийоми, посадка за інструментом), так і художні завдання (організація роботи над твором і концертне висловлювання)” [5]. Дослідниця пропонує системне холістичне бачення виконавської школи, виокремлюючи низку ознак, що відмежовують її від менш структурованих форм педагогічної та концертної практики. Попри практичну значущість такого підходу, концепція В. Сумарокової не поши-

рюється на весь спектр сучасних проявів інструменталізму, що дещо обмежує її універсальність як аналітичного інструментарію. Водночас ключовою перевагою її позиції є акцент на органічному зв'язку школи з традицією – ідея, що є фундаментальною для розуміння виконавських шкіл, хоча й не завжди артикулюється іншими дослідниками з такою ж чіткістю.

У науковому доробку Ж. Дедусенко виконавська школа трактується як специфічний діасинхронний колектив, що функціонує в межах певного історичного часопростору. Дослідниця виокремлює три засадничі параметри, що консолідують учасників такої спільноти: 1) наявність єдиної виконавської моделі; 2) чітка ієрархія та взаємодія у системі «вчитель – учень»; 3) спільність виконавського стилю, який авторка розглядає як інструмент самоідентифікації музиканта в культурному просторі. Згідно з цією концепцією, природа школи детермінована соціокультурним контекстом – національними, ідеологічними та регіональними чинниками. Це дає підстави Ж. Дедусенко класифікувати виконавські школи на національні, авторські та регіональні. Важливою тезою в концепції дослідниці є визначення виконавської школи як фундаментального інституту культурної спадкоємності, традиції. Сама ж традиція розглядається авторкою як діалектична єдність двох начал: консервативного (стереотип) та динамічного (новаторство) [2]. Таким чином, школа стає механізмом, що забезпечує баланс між збереженням усталених норм та впровадженням творчих оновлень.

Грунтовна та разом з тим гнучка трактовка поняття піаністична школа запропонована українськими дослідницями Н. Кашкадамовою та Л. Садовою [3]. В їх невеликій, але змістовній статті поняття школи розглянуто в проєкції на мистецтво композиції та виконавства. Тут констатується понятійний зв'язок між школою та традицією. Т. Медведнікова вказує на ще один важливий принцип підходу до поняття виконавської (виконавсько-педагогічної), що школи полягає «у визнанні структурності та багаторівневості даного феномену» [4, с. 22]. Тобто, йдеться про можливість розглядати певну конкретну школу, з одного боку, як елемент більш загального напрямку в прак-

тиці виконавства, а з другого боку – як структуровану цілісність, в якій спостерігаються різновиди даної школи. Такий підхід дозволяє мислити школу як складне ієрархічне ціле. Такий ієрархічний підхід, який підтримують Н. Кашкадамова та Л. Садова, дозволяє розглядати великі територіальні чи національні школи як конгломерат персональних шкіл окремих видатних митців. Особливості одеської (у її випадку домрової) школи розглядає Л. Бабіч: на погляд цієї авторки, «поняття виконавська (виконавсько-педагогічна) школа апелює до низки принципів: ідейно-мистецькі устремління, жанрові та технологічні уподобання, вибір та функції музично-інструментальних технологій гри, спадкоємність від великого майстра чи групи майстрів, репертуарні (жанрово-стильові) уподобання, стилістична єдність, заснована на присутності констант, передусім національних (регіональних), які йдуть як від фольклорного коріння, так і від традицій, що склалися у професійній музичній творчості» [1, с. 5-6]. Ступінь прояву кожного з вищезгаданих принципів є індивідуальним для кожного конкретного випадку, проте саме їхня сукупність дає підстави ідентифікувати певне творче об'єднання як виконавсько-педагогічну школу. Окрім органічного поєднання виконавської практики, педагогіки та науково-методичної бази, така школа постає як багаторівнева система, де взаємодіють національні, регіональні та персональні вектори. Особливої ваги, передусім для молодих інструментальних культур, набуває процес формування оригінального репертуару. Він має не лише розкривати специфіку інструмента (зокрема новаторські техніки), а й відображати стилістичну самобутність школи разом із актуальними художньо-образними тенденціями сучасності», стверджуючи, що «Одеська домрова школа у цьому відношенні демонструє як високий тонус творчої комунікативності з композиторами» [там само].

Але без сильної творчої особистості школа ризикує перетворитися на «ремісничий цех», що тиражує копії. Тільки справжня творчо-педагогічна індивідуальність здатна вдихнути життя в академічні норми. При цьому іноді школа може «тиснути» на особистість, нав'язуючи занадто жорсткі рамки. Справжній

майстер-педагог не ліпить учня за своїм образом, а створює умови для розкриття його власного «Я». Саме такою впливовою творчою особистістю виступив в одеській гітарній школі та в одеському музичному житті у цілому А. Ворохобін.

Музикознавчий підхід до аналізу творчої особистості виявляє глибинну структуру цього феномена, який поєднує в собі як індивідуально-психологічні, світоглядно-культурні, так і власне професійні виміри. Творчість постає як результат дії багаторівневої структури, вкоріненої в духовній традиції, до якої належать стійкі комплекси аксіологічних настанов, морально-етичних орієнтацій, естетичних ідеалів та культурних конвенцій. Жоден акт художнього самовираження не може бути осмислений поза межами культурного контексту, який або спрямовує, або структурує творчу діяльність, надаючи їй певного вектору. Національна приналежність, тип художнього мислення, рівень інтенціональної рефлексії – усе це визначає характер формування ціннісно-сміслових координат творчої особистості та, відповідно, способи художнього відтворення дійсності. Інакше кажучи, закономірності індивідуального становлення та творчої самореалізації співвідносяться з глибинними структурами свідомості, які формують як сприйняття світу, так і модуси його художнього оформлення. У цьому контексті особливого значення набуває концепція Карла Густава Юнга [7, с. 116–118], який розглядав творчість як невід’ємну частину людської природи, порівнюючи її з деревом, що живиться соками з глибин душевного ґрунту. Згідно з аналітичною психологією, творче начало в людині існує як автономний психічний комплекс, відокремлений від свідомої ієрархії, проте наділений власною енергетикою і здатністю мобілізувати особистість на служіння собі [6].

Згідно з позицією, висловленою Юнгом, повноцінне розуміння художника як особистості можливе виключно через аналіз його творчої спадщини, оскільки саме в ній укладено справжній сенс його існування та форма його духовного самовираження. Будь-яка спроба охарактеризувати особистість винятково з позицій її людських слабкостей або психологічних недосконалостей є вторинною і неминує наштовхується на фундаментальне про-

тиріччя: піднесені творчі здібності передбачають не лише обдарованість, а й надмірну енергетичну напруженість, унаслідок чого внутрішній конфлікт творчого суб'єкта виявляється в дисбалансі особистісних якостей. У цьому світлі митець постає не як автономна психологічна одиниця, а як інструмент, цілковито підпорядкований силі творчого акту, в якому він втрачає право на інтерпретацію створеного ним твору. Його покликання – не пояснювати, а творити, і саме в цьому полягає його вища місія.

Поняття творчої особистості в художньому контексті постає як надзвичайно складна, багаторівнева та неоднозначна категорія, що породжує широкий спектр методологічних підходів і дослідницьких позицій. Питання про місце та роль творчої особистості в культурі обговорюється ще з найдавніших часів: вже в античності були сформульовані ідеї щодо пророчої місії митця, його виняткового статусу в суспільстві. Упродовж різних історичних епох відбувалася переоцінка цієї ролі – від піднесеного духовного посередника між світами до функціонального виконавця соціальних завдань. Однак, попри різноманіття трактувань, незмінною залишається думка про те, що особистість можлива лише за наявності двох фундаментальних підвалин – відповідальності й волі, без яких неможливі ані внутрішня цілісність суб'єкта, ані його дієва присутність у світі. Особистість реалізується через вчинок, а творча особистість – через актуалізований художній акт, за яким стоїть етично осмислене вольове рішення.

При цьому особистість не може бути замкнута сама на собі: вона завжди вступає в діалогічні взаємини з іншими особистостями (учнями, колегами, композиторами, слухачами), з культурним середовищем, з історичним часом. Значущість тієї чи іншої творчої постаті для певного історико-культурного етапу часто не збігається з її офіційним визнанням за життя, оскільки культурна пам'ять і політична влада не завжди узгоджуються між собою. З цієї причини дослідження творчої індивідуальності як одного з ключових чинників історико-культурного процесу постає як фундаментальний напрям сучасної гуманітарної, зокрема музикознавчої, думки, що фіксує роль особистості як рушійної сили художнього розвитку.

Водночас не кожен справжній вплив супроводжується славою. Існують постаті, чия діяльність, будучи малопомітною для широкої публіки, справила глибокий і тривалий вплив на розвиток мистецтва. Це особливо стосується тих діячів, чия праця була пов'язана не з концертною видовищністю, а з систематичною роботою у сфері педагогіки, організаційної, науково-просвітницької або громадської діяльності. Так, прикладом може слугувати викладач класу класичної гітари, музичний і культурний діяч – **Анатолій Костянтинович Ворохобін**, ім'я якого, хоча й не осяяне широкою популярністю, проте внесок якого в розвиток гітарного мистецтва на півдні України та в популяризацію цього інструмента в освітній і виконавській практиці виявився надзвичайно вагомим. Подібні постаті засвідчують, що справжня творча особистість вимірюється не масштабом публічного визнання, а глибиною й значущістю її впливу на культурну тканину часу.

Формування Анатолія Ворохобіна як музиканта розпочалося у Херсонському музичному училищі, де він опанував гру на баяні під керівництвом Михайла Івановича Портного та Леоніда Павловича Воробйова. Завершивши навчання у 1969 році, Анатолій розпочав професійну кар'єру як артист оркестру, а вже з 1970 року виконував обов'язки концертмейстера у Херсонському українському музично-драматичному театрі. Згодом переїзд до Одеси відкрив перед ним нові горизонти – саме тут розпочалася його багаторічна та плідна педагогічна діяльність, що охопила низку освітніх установ, зокрема музичні школи Іллічівська (нині – Чорноморськ) та Одеси, серед яких особливе місце посідає Одеська дитяча музична школа № 1, нині – Школа мистецтв № 1 імені Еміля Гілельса.

Знаковим моментом у біографії Анатолія Костянтиновича стало рішення присвятити себе гітарі, попри те, що його професійна освіта була пов'язана з іншим інструментом. Такий поворот зумовлювався прагненням передати музичні знання своїй доньці Олені, коли та почала опановувати гру на гітарі. Зіткнувшись із відсутністю системної підготовки у цій сфері, Ворохобін із властивою йому наполегливістю та внутрішньою зібраністю активно взявся за вивчення методології викладання гітари,

систематизуючи інформацію, до якої він звертався з винятковою спрагою пізнання.

Результатом його багаторічної роботи стала власна авторська методика навчання, яка ефективно застосовувалась упродовж десятиліть і дала змогу сформувати не одне покоління високопрофесійних виконавців. Завдяки його зусиллям гітара в Одесі перестала сприйматися як аматорський інструмент і набула статусу повноцінного концертного й академічного засобу художнього самовираження. Учні Ворохобіна стали викладачами, солістами, організаторами гітарних класів у провідних вищих навчальних закладах Одеси та інших міст України.

Саме завдяки наполегливості й ініціативі А. К. Ворохобіна у 1992 році на кафедрі народних інструментів Одеської державної консерваторії (нині – Одеська національна музична академія) імені А.В. Нежданової вперше було запроваджено курс класичної гітари. У 1994 році, після завершення академічної освіти, викладання в цьому класі розпочала його донька й учениця – Олена Анатоліївна Хорошавіна, нині – професорка, кандидатка мистецтвознавства, лауреатка міжнародних конкурсів, авторка та кураторка Міжнародного молодіжного фестивалю класичної гітари *GuitarSpringFest*, членкиня Президії Асоціації гітаристів України Всеукраїнського музичного союзу, голова Одеського гітарного клубу та громадської організації «Одеська гітарна підвіска».

Серед інших представників педагогічної школи Ворохобіна – Людмила Кабур, старша викладачка Південноукраїнського національного педагогічного університету імені К. Д. Ушинського (2002–2024), лауреатка міжнародних конкурсів, а також випускники, які продовжують його справу в мистецьких школах Одеси та в межах приватних освітніх ініціатив: Яна та Людмила Кравченко, Олександр Вітковський – усі вони є випускниками Дитячої музичної школи № 1 м. Одеси, де свого часу викладав А. К. Ворохобін.

Вплив його діяльності поширився далеко за межі Одеси. Так, починаючи з 2011 року, випускник Ворохобіна Євген Мошак – доцент, кандидат мистецтвознавства, який захистив дисертацію в Одеській національній музичній академії, концертує гіта-

рист – обіймає посаду завідувача кафедри «Музичне мистецтво естради» Донецької державної музичної академії імені С. С. Прокоф'єва. Цей приклад – лише один із численних, що підтверджують: педагогічна й мистецька місія Анатолія Костянтиновича Ворохобіна, яка має справді просвітницький характер, справила фундаментальний вплив на розвиток гітарного мистецтва в Україні, сприяючи його інституціоналізації, академізації та інтерпретації в контексті сучасної музичної культури.

Педагогічна діяльність Анатолія Костянтиновича Ворохобіна була нерозривно пов'язана з процесами розвитку та інтернаціоналізації гітарного мистецтва, виходячи далеко за межі локального освітнього контексту. Його дім у різні роки ставав місцем зустрічі видатних виконавців, педагогів, композиторів із різних країн, з якими його пов'язували не лише професійні, а й глибокі особистісні стосунки. В атмосфері цих зустрічей відбувався неформальний, але надзвичайно плідний обмін досвідом: обговорювалися новітні досягнення у сфері виконавської техніки, педагогічні підходи, актуальні напрями розвитку гітарного репертуару. Таке спілкування ставало важливим каналом входження до глобальної спільноти гітаристів, де знання передається не у формі абстрактної теорії, а через живий діалог, особистісне спілкування і спільну творчість. Саме такий тип культурної взаємодії лежить в основі формування нових художніх стратегій і розкриття інтерпретаційних горизонтів, особливо в царині інструментального виконавства, де спадковість між поколіннями залишається ключовим принципом.

Незаперечний авторитет Анатолія Ворохобіна в професійному середовищі підтверджується його постійною участю в роботі журі Всеукраїнських конкурсів майстрів гітари, що проводилися під егідою Одеського гітарного клубу. Це свідчить не лише про визнання його педагогічного та виконавського досвіду, а й про його активну позицію у справі розвитку українського гітарного виконавства, його інституціоналізації та зміцнення міжнародних зв'язків.

Серед іноземних колег і друзів Ворохобіна – видатні постаті, зокрема Димитріс Регінос (Греція), голова Кіпрського відді-

лення Європейської асоціації викладачів гітари та професор Музичної академії *ARTE* в Нікосії; Урош Дойчинович (Сербія), композитор, виконавець, керівник фестивалів на Балканах і професор Академії мистецтв у Белграді; Россен Балканський (Болгарія), гітарист, композитор і педагог Софійської музичної академії; Філіпп Вілья (Франція), виконавець, викладач, організатор гітарних фестивалів у Франції; Юлія Лонська (Німеччина – Білорусь), Роман Вязовський (Німеччина), професор; Лоренцо Олів'єрі та Фабіо Барбагалло (Італія), артдиректори престижних міжнародних фестивалів; Бенджамін Акоюн (Вірменія – США), професор Університету Фресно. Широкий спектр міжнародних зв'язків Ворохобіна не лише засвідчував його включеність у світове гітарне середовище, а й сприяв утвердженню авторитету української гітарної школи за кордоном.

Серед найближчих друзів і однодумців у музичній справі – й видатні українські гітаристи: Володимир Доценко, Микола Михайленко, Вікторія Жадько, Олександр Загінченко, який присвятив Ворохобіну проникливий твір *«Прелюдія моря»*. Один із найстарших членів Одеського гітарного клубу, гітарист і майстер Євген Саулькін, написав на його згадку есе для гітари – музичну відповідь на особисту втрату й визнання глибокого значення його постаті для всього українського гітарного співтовариства.

Образ Анатолія Костянтиновича постає як втілення справжнього вчителя й музиканта від Бога – суворого, але щиро турботливого, стриманого, але наділеного тонким почуттям гумору. Його педагогічна система ґрунтувалася не лише на методичній строгості, а й на глибокій увазі до особистості кожного учня. Він був не просто наставником, а натхненником, новатором, що прагнув відкрити гітару як інструмент найширших виражальних можливостей, доступний людям будь-якого віку, а особливо – молоді, якій він намагався передати енергію свого ентузіазму та любові до музики. Його життєвий шлях – це приклад невпинного прагнення до досконалості, пошуку нових форм і методів навчання, розширення меж виконавського мислення. Він не лише заклав надійний фундамент одеської гітарної школи, а й залишив після себе багату спадщину, що

продовжує жити в учнях, у фестивалях, у музичних клубах і в самій культурі гітарного мистецтва України. Ця спадщина – не просто пам'ять, а активна духовна присутність, яка й надалі надихає та формує прийдешні покоління.

Висновки. Без впливової ролі творчої особистості виконавська (виконавсько-педагогічна) школа ризикує деградувати до механічного відтворення стандартів, втрачаючи свою мистецьку сутність. Саме суб'єктивний чинник – неординарність педагога – виступає тим каталізатором, який трансформує нормативні академічні установки у динамічне творче явище. Яскравим прикладом такої творчої особистості є Анатолій Костянтинович Ворохобін – гітарист, викладач по класу класичної гітари, музичний і культурний діяч. Зіткнувшись із відсутністю системної підготовки у сфері класичної гітари, Ворохобін із властивою йому наполегливістю та внутрішньою зібраністю активно взявся за вивчення методології викладання гітари, систематизуючи інформацію, до якої він звертався з винятковою спрагою пізнання. Результатом його багаторічної роботи стала власна *авторська методика навчання*, спрямована на розвиток індивідуальних властивостей гітаристів, яка ефективно застосовувалась упродовж десятиліть і дала змогу сформувати не одне покоління високопрофесійних виконавців-гітаристів. Завдяки зусиллям митця гітара в Одесі перестала сприйматися як аматорський інструмент і набула статусу повноцінного концертного й академічного засобу художнього самовираження; був відкритий клас класичної гітари в Одеській національній музичній академії імені А.В. Нежданової. Педагогічна діяльність Анатолія Костянтиновича Ворохобіна була нерозривно пов'язана з процесами розвитку та інтернаціоналізації гітарного мистецтва, виходячи далеко за межі локального освітнього контексту. Учні Ворохобіна стали викладачами, солістами, організаторами гітарних класів у провідних вищих навчальних закладах Одеси та інших міст України.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Бабіч Л. В. Одеська музична академія як осередок українського домрового мистецтва: наук. обґрунтув. творч. мист. проєкту : 025 / ОНМА імені А.В. Нежданової. Одеса, 2023. 152 с.
2. Дедусенко Ж.В. Виконавська піаністична школа як рід культурної традиції : дис. ... канд. мист. : 17.00.03 / НМАУ імені П. І. Чайковського. Київ, 2002. 193 с.
3. Кашкадамова Н., Садова Л. Львівська фортеп'янна школа: традиція та розвиток. *Musica Humana*. Л., 2003. Число 1. Вип. 8. С. 169–187.
4. Медведнікова Т.О. Дніпропетровська піаністична школа. Генезис та еволюція : дис. ... канд. мист. : 17.00.03 / ОНМА імені А.В. Нежданової. Одеса, 2009. 190 с.
5. Сумарокова В. Виконавська школа як об'єкт дослідження: до визначення поняття. *Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського*. К., 2004. Кн. 10 : Музичне виконавство. С. 180–190.
6. Хорошавіна О.А. Творча особистість Уроша Дойчиновича в контексті сучасного гітарного мистецтва : дис. ... канд. мист. : 17.00.03 / ОНМА імені А.В. Нежданової. Одеса, 2017. 165 с.
7. Юнг К.Г. Архетипи і колективне несвідоме. Львів : Астролябія, 2018. 608 с.

REFERENCES

1. Babich, L. V. (2023). Odesa Music Academy as a Center of Ukrainian Domra Art. Scientific substantiation. creative. Art Project. Odesa : ONMA named after A.V. Nezhdanova. [in Ukraine].
2. Dedusenko, Zh.V. (2002). Performing Piano School as a Kind of Cultural Tradition. Candidate's thesis. Kyiv : National Music Academy named after P. I. Tchaikovsky. [in Ukraine].
3. Kashkadamova, N., Sadova, L. (2003). Lviv Piano School: Tradition and Development. *Musica Humana*. Lviv. Issue 1. Issue 8. Pp. 169–187. [in Ukraine].
4. Medvednikova, T.O. (2009). Dnipropetrovsk Piano School. Genesis and Evolution. Candidate's thesis. Odesa: ONMA named after A.V. Nezhdanova. [in Ukraine].
5. Sumarokova, V. (2004). Performing school as an object of research: to define the concept. *Scientific Bulletin of the P.I. Tchaikovsky National Music Academy*. Kyiv. Vol. 10: Musical performance. P. 180–190. [in Ukraine].
6. Khoroshavina O.A. (2017). The creative personality of Urosh Doychynovych in the context of modern guitar art. Candidate's thesis. Odesa : ONMA named after A.V. Nezhdanova. [in Ukraine].
7. Jung, K.G. (2018). Archetypes and the Collective Unconscious. Lviv : Astrolabia [in Ukraine].

Дата першого надходження статті до видання: 12.09.2025

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 15.10.2025

Дата публікації (оприлюднення) статті: 14.11.2025

УДК 78.071.2

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2025-45-27>**Олександр Петрович Віла-Боцман**

ORCID: 0000-0002-5186-893X

доктор філософії,

доцент кафедри хорового диригування

Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

avilabotsman@gmail.com

ТЕОРЕТИЧНІ ПІДХОДИ ДО ІДЕНТИЧНОСТІ ХОРОВОГО ДИРИГЕНТА

Мета роботи. У статті здійснюється теоретичне осмислення феномену диригентської ідентичності в контексті трансформацій академічної музичної культури XXI століття. Дослідження фокусується на розкритті сутності творчої особистості диригента-хормейстера як складного, міждисциплінарного феномена, який формується на перетині естетичних, педагогічних, виконавських та соціокультурних координат. **Методологія дослідження.** У процесі аналізу було застосовано порівняльно-аналітичний, культурологічний, феноменологічний та міждисциплінарний підходи, що дало змогу узагальнити актуальні наукові концепції та теоретичні підходи до інтерпретації ідентичності диригента-хормейстера. Джерельна база дослідження охоплює наукові публікації, представлені в авторитетних міжнародних індексах (Scopus, Web of Science, SSRN, CEEOL) за останні десять років, з акцентом на український та європейський музикознавчий дискурс. **Наукова новизна.** Уперше здійснено структурований огляд та типологізацію сучасних теоретичних моделей диригентської ідентичності, які включають концепції креативного лідерства, культурної дипломатії, інтеркультурної комунікації, педагогічного перформансу та медіапрезентації. Аргументовано, що сучасна ідентичність диригента-хормейстера є не лише професійною роллю, а й активною культурною позицією, яка репрезентує національну музичну традицію у глобалізованому мистецькому просторі. Також обґрунтовано, що взаємодія з аудиторією набуває нових форм – від традиційного інтерпретаторського авторитету до партнерської креативної взаємодії у віртуальних середовищах. **Висновки.** Ідентичність диригента-хормейстера в умовах сучасних трансформацій музичної культури постає як складне динамічне явище, що потребує нового теоретичного осмислення. Вона інтегрує в собі багатовекторні функції: виконавську (репрезентативну), педагогічну (навчальну), естетичну (творчу), медіа-комунікативну (цифрову), соціокультурну (ціннісну) та культурно-дипломатичну (інтернаціональну). Сформована

у тісній взаємодії з національними традиціями та глобальними викликами, сучасна диригентська ідентичність вимагає від фахівця гнучкості, креативності та здатності до інтеграції інноваційних стратегій у власну професійну практику.

Ключові слова: диригентська ідентичність, хормейстер, хорове мистецтво, музичне лідерство, трансформація культури, інтеркультурна комунікація, медіаперформанс.

Vila-Botsman Oleksandr Petrovych, PhD, Associate Professor at the Department of Choral Conducting of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Theoretical approaches to the identity of the choral conductor

Research objective. This article offers a theoretical examination of the phenomenon of conductor's identity within the context of the transformation of academic musical culture in the 21st century. The study focuses on revealing the essence of the choral conductor's creative personality as a complex interdisciplinary construct formed at the intersection of aesthetic, pedagogical, performative, and sociocultural dimensions. **Research methodology.** The analysis applies comparative, cultural, phenomenological, and interdisciplinary approaches, allowing for a synthesis of relevant scholarly concepts and theoretical frameworks regarding the identity of the choral conductor. The source base includes publications indexed in leading international databases (Scopus, Web of Science, SSRN, CEEOL) over the past ten years, with particular attention to Ukrainian and European musicological discourse. **Scientific novelty.** This study is the first to provide a structured overview and typology of contemporary theoretical models of conductor's identity, encompassing concepts of creative leadership, cultural diplomacy, intercultural communication, pedagogical performance, and media presentation. It argues that the modern choral conductor's identity is not limited to a professional role but reflects an active cultural position that represents national musical tradition within the global artistic landscape. Furthermore, it is substantiated that the conductor's interaction with the audience is being redefined – from the traditional authoritative interpreter to a collaborative, creative partner in virtual and digital spaces. **Conclusions.** In the current conditions of musical and cultural transformation, the choral conductor's identity emerges as a complex and dynamic phenomenon requiring new theoretical interpretation. It integrates multifaceted functions: performative (representational), pedagogical (educational), aesthetic (creative), media-communicative (digital), sociocultural (value-oriented), and cultural-diplomatic (international). Formed through a close interplay between national traditions and global challenges, contemporary conductor identity demands flexibility, creativity, and the ability to integrate innovative strategies into professional practice.

Key words: conductor's identity, choral conductor, choral art, music leadership, cultural transformation, intercultural communication, media performance.

Актуальність теми дослідження. У XXI столітті хорове мистецтво зазнає глибоких трансформацій під впливом цифрових технологій, глобалізації культурного простору та зрушень у системі мистецької освіти. На цьому тлі постає необхідність перегляду усталених уявлень про професійну ідентичність хормейстера. Традиційна роль диригента як виконавця й керівника музичного колективу вже не вичерпує спектра сучасних очікувань. Сьогодні диригент все частіше виступає як креативний лідер, педагог, фасилітатор, медіакомунікатор та представник національної культурної ідентичності у глобальному контексті.

Попри наявність окремих досліджень, науковий дискурс поки що не сформував цілісної міждисциплінарної моделі, яка б відображала сучасну динаміку професійної самоідентифікації диригента-хормейстера. Таким чином, актуальною є потреба в системному теоретичному аналізі цього явища, з урахуванням нових викликів – зокрема цифровізації, міжкультурної взаємодії та зміни форматів комунікації з аудиторією.

Мета дослідження. Сучасні трансформації у сфері музичної культури зумовлюють необхідність переосмислення професійної ролі та творчої ідентичності хормейстера в умовах динамічних змін. У зв'язку з цим, мета даного дослідження полягає у всебічному теоретичному аналізі феномену диригентської ідентичності у хоровому мистецтві початку XXI століття. Зокрема, дослідження спрямоване на виявлення ключових характеристик індивідуальності хормейстера як багатофункціональної постаті, діяльність якої поєднує виконавський, педагогічний, креативний, комунікативний та соціокультурний компоненти. У цьому контексті важливою складовою є аналіз змін у формах взаємодії диригента зі слухачською аудиторією – від традиційної сценічної комунікації до новітніх мультимедійних та цифрових практик. Крім того, одним із завдань дослідження є узагальнення та систематизація сучасних наукових підходів до проблеми ідентичності хормейстера в українській та зарубіжній науковій літературі. Особливий акцент зроблено на компаративному аналізі інтерпретаційних моделей, які демонструють інтеркультурні відмінності у визначенні ролі диригента-хормейстера в сучас-

ному мистецькому просторі. Таким чином, метою дослідження є не лише опис актуального стану проблеми, але й формулювання концептуальних засад для подальшого теоретичного осмислення й практичного втілення нових форм музичного лідерства у хоровому мистецтві.

Наукова новизна. У запропонованому дослідженні диригентська ідентичність розглядається не лише як професійна характеристика виконавця, а як багатовимірне соціокультурне явище, що динамічно змінюється під впливом трансформацій музичного, інформаційного та освітнього середовища. Наукова новизна роботи полягає в тому, що вперше здійснено міждисциплінарний аналіз ідентичності хормейстера, який охоплює не тільки виконавський, але й педагогічний, креативний, медіакомунікаційний та культурно-репрезентативний аспекти. У дослідженні аргументовано, що сучасна ідентичність хормейстера формулюється як інтеграція традиційної професійної моделі та інноваційних ролей, пов'язаних із цифровими технологіями, культурною дипломатією, соціальним лідерством та новими типами комунікації зі слухачем. Запропоновано авторську типологію проявів диригентської індивідуальності, що враховує сучасні формати взаємодії (онлайн-концерти, віртуальні хори, інтерактивні платформи). Крім того, наукову новизну становить компаративне узагальнення українських і західноєвропейських підходів до осмислення диригентської ідентичності, що дозволяє розширити поняттєвий апарат і включити національний досвід у міжнародний дискурс. У такий спосіб дослідження сприяє формуванню нової методологічної платформи для вивчення хорового мистецтва в умовах культурної глобалізації.

Виклад основного матеріалу. Поняття «ідентичність» є багатозначним, поліаспектним і широко застосовується в соціогуманітарному знанні. У межах хорового мистецтва та диригентської практики воно набуває особливої ваги, оскільки визначає глибину професійного самоусвідомлення, творчої самореалізації та здатності до комунікації зі спільнотою – як музичною, так і соціальною. Теоретичні підходи до осмислення диригентської ідентичності

формуються на стику музикознавства, психології творчості, культурології, мистецької педагогіки та соціальної комунікації.

Значну частину сучасних досліджень зосереджено на вивченні творчої індивідуальності диригента, яка в контексті ідентичності розглядається як її персоніфікована форма. Так, у праці І. Бермес [7] диригент постає як культурний суб'єкт, діяльність якого виходить за межі сценічної інтерпретації й охоплює педагогічну, наукову, публічну та соціокультурну площини. Подібний підхід використовує С. Луковська [6], де авторка розглядає творця-інтерпретатора крізь призму композитора, виконавця і педагога, що формує інтегральну ідентичність у процесі музичної взаємодії.

Українські дослідники (зокрема, Пучко-Колесник, Скорик, Шумська, Шевчук) акцентують на специфіці вітчизняної диригентської школи, де ідентичність хормейстера є похідною від національної художньої традиції, етнокультурних кодів і репертуарної політики. У публікації О. Батовської та Н. Белік-Золотарьової [8] також простежується ідея глобального переосмислення хорового мистецтва, що актуалізує потребу в новому баченні професійної ролі диригента.

Паралельно у зарубіжній літературі, зокрема в роботі Дж. А. Спаркс [3], ідентичність диригента розглядається як кроскультурний феномен, що трансформується під впливом середовища, типу колективу, аудиторії та інституційних змін. Авторка досліджує «transformative singing engagement» як спосіб розширення професійної ідентичності хормейстера – від технічного координатора процесу до лідера співтворення.

Таким чином, наявні теоретичні підходи дають змогу розглядати диригентську ідентичність як відкриту, гнучку і багаторівневу систему, що формується в динаміці взаємодії з контекстом. Ця система є предметом як особистого самовизначення митця, так і соціального впізнавання, що робить її ключовим чинником у конструюванні авторського стилю хормейстера в сучасній культурі. Відповідно, ідентичність хормейстера має поліструктурний характер, що об'єднує низку взаємопов'язаних компонентів.

Передусім, слід виокремити виконавський компонент, який традиційно є ядром професійної ідентичності диригента. Його основу становить володіння технікою жесту, партитурним мисленням, здатністю до художньої інтерпретації й ансамблевого балансу. Водночас, сучасний хормейстер має також бути педагогом – формувати інтелектуальний і вокальний простір колективу, ініціювати процес постійного навчання, розвитку слуху, інтонації, культури звуку.

Зростає значення комунікативної складової, яка виявляється у вмінні створювати позитивний психологічний клімат у колективі, встановлювати довіру, вести публічну комунікацію. У цьому контексті хормейстер виконує функцію лідера – не лише музичного, а й соціального, культурного, медіаційного.

Креативний аспект ідентичності пов'язаний із здатністю до створення авторських інтерпретацій, розробки нових форматів взаємодії з аудиторією, включення до програми концертів сучасної або маловідомої музики, міжжанрових експериментів. У дослідженні А. Литвиненко, С. Гуральна та Т. Пістунова [5] підкреслюють важливість ідентичності як репрезентативного механізму, що відображає національну, культурну та гендерну приналежність виконавця.

Зіткнення різних вимірів діяльності хормейстера – академічного, соціального, креативного, педагогічного – створює унікальні моделі професійної самореалізації, в яких традиційні й інноваційні ролі співіснують або навіть конфліктують. Це, своєю чергою, потребує від фахівця гнучкості, самоусвідомлення, відкритості до змін – тобто якостей, що все частіше розглядаються як ознаки сформованої диригентської ідентичності.

У сучасній музичній культурі стрімко змінюється характер комунікації між виконавцем і слухачем. Якщо раніше ця взаємодія була переважно односторонньою, з чітким поділом на «сцену» і «зал», то сьогодні диригент як публічна фігура дедалі частіше виступає активним учасником діалогу з аудиторією – як безпосередньо під час виконання, так і в медійному просторі до та після події.

Однією з ключових тенденцій є зміна вектора комунікації: від вертикальної до горизонтальної. Слухач не лише сприймає

готовий продукт, а й включається у творчий процес – через інтерактивні лекції, публічні репетиції, коментарі диригента до програми, цифрові трансляції з живим обговоренням. Це вимагає від хормейстера нових навичок – публічної риторики, емоційної відкритості, гнучкого мовного стилю.

Розвиток цифрових технологій сприяв появі нових форматів хорової комунікації – онлайн-хори, дистанційні концерти, мультимедійні постановки, VR/AR-проекти. Так, у дослідженні П. Й. Мартінчек [4] підкреслюється, що віртуалізація музичних практик змінює не лише канали доступу до аудиторії, а й саму ідентичність диригента як «лідера співприсутності» (presence leadership).

Іншою важливою тенденцією є переосмислення ролі харизми та іміджу диригента у публічному просторі. Слухач сучасного покоління схильний довіряти не лише мистецькому рівню, а й людській відкритості, ціннісній позиції, соціальній активності хормейстера. Як зазначає Дж. А. Спаркс [3], диригент XXI століття – це не просто «керівник ансамблю», а фасилітатор спільного досвіду, культурний модератор, здатний створити емоційний зв'язок на основі співпереживання й культурної залученості.

Таким чином, новітні форми взаємодії вимагають від диригента розширення традиційного інструментарію комунікації: від мовчазного «мовлення жестом» – до багаторівневої системи публічної присутності, де співіснують інтерпретація, пояснення, фасилітація й медіа-підтримка творчої події.

Проблематика диригентської ідентичності активно розробляється як у вітчизняному, так і в зарубіжному науковому дискурсі, проте акценти, методології та інтерпретації суттєво різняться. Українська наукова традиція зосереджена переважно на естетико-педагогічних аспектах диригентської діяльності, а також на збереженні національної виконавської школи, репертуарної спадщини та інтерпретаційних підходів. Натомість у зарубіжних дослідженнях, особливо англomовного академічного простору, акцент робиться на міждисциплінарності, соціокультурному аналізі, лідерстві та ідентичності як динамічному конструкті.

Так, у роботах І. Бермес [7] і А. Литвиненко [5] простежується підхід до хормейстера як до культурного агента, що репрезентує національну традицію у глобальному контексті. Ці дослідження торкаються питань ідентичності як комунікативного інструменту й соціального послання. Водночас у статті С. Луковська [6] розглядає комплексну ідентичність музиканта (композитора, виконавця, викладача), що розкривається через педагогічні й креативні стратегії.

Значну роль у зарубіжних публікаціях відіграє категорія культурної гнучкості, здатності адаптуватися до різних аудиторій, стилів, контекстів. У дослідженні Дж. А. Спаркс [3] диригентська ідентичність розглядається через призму кроскультурної взаємодії, а також педагогічного лідерства у спільному вокальному просторі.

Натомість у працях українських авторів (зокрема Ю. Пучко-Колесник) спостерігається акцент на збереженні виконавської школи, трансляції академічних стандартів і патернальної моделі керівництва. Однак і тут намічаються тенденції до оновлення концепції диригентської ролі – через звернення до сучасного репертуару, інноваційної сценографії та осмислення ролі аудиторії.

Таким чином, українська та зарубіжна наукова думка сходяться в розумінні того, що ідентичність хормейстера не є сталою величиною, а формується в постійному русі – під впливом соціальних, культурних, технологічних чинників. Однак якщо західні джерела тяжіють до більшої інституційної та соціальної варіативності, то українські – поки що здебільшого репрезентують академічну перспективу. Подолання цього розриву може сприяти глибшому включенню українського хорового мистецтва до глобального дискурсу.

Попри зростаючий інтерес до проблеми диригентської ідентичності, в українському науковому середовищі вона залишається недостатньо теоретично осмисленою. Основна проблема полягає у відсутності уніфікованої методології аналізу хормейстерської індивідуальності в умовах сучасної трансформації культурного простору. Також бракує емпіричних досліджень, які б ґрунтувалися на аналізі конкретних кейсів, інтерв'ю з диригентами, спостереженні за їхньою діяльністю в нових форма-

тах. Перспективним напрямом є розробка типологій сучасних моделей диригентської ідентичності, адаптованих до цифрової, мультикультурної та перформативної реальності. Подальші дослідження можуть бути зосереджені на порівняльному аналізі регіональних шкіл, інтеграції елементів естетики, соціології та медіа-комунікації. Важливим залишається питання включення теми у структуру мистецької освіти та професійної підготовки диригентів нового покоління.

Висновки. Проведений аналіз підтверджує, що сучасна диригентська ідентичність постає як багаторівневий, динамічний конструкт, який формується у взаємодії між традиційною виконавською школою та новітніми соціокультурними викликами. Авторська типологія ідентичності хормейстера включає шість ключових функцій:

1. Виконавська – репрезентація авторського інтерпретаційного стилю;
2. Педагогічна – формування колективної вокальної культури;
3. Креативна – ініціювання інноваційних мистецьких практик;
4. Комунікативна – розширення каналів взаємодії з аудиторією;
5. Соціокультурна – трансляція цінностей національної традиції;
6. Медіа-репрезентативна – публічна присутність у цифровому просторі.

Розуміння ідентичності як відкритого міждисциплінарного конструкту дозволяє не лише описати сучасний стан, але й сформулювати нову парадигму підготовки диригентів – як культурних лідерів та інноваторів у сфері хорового мистецтва.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Пучко-Колесник Ю., Скорик А., Шумська Л., Шевчук І. Стиль виконавства сучасного диригента-хормейстера в умовах актуального художнього простору [Електронний ресурс] // Архів Київської національної музичної академії України. 2024. Режим доступу: <http://e-archive.knmau.com.ua/handle/123456789/727>.
2. Чучман В., Патер А., Наїда В. Сучасні диригентські підходи у виконанні класичного репертуару [Електронний ресурс] //

CEEOL. 2024. Режим доступу: <https://www.ceeol.com/search/article-detail?id=1290123>.

3. Sparks J. A. Transformative singing engagement: a study in cross-cultural leadership and pedagogical implications for choral music education: [dissertation]. Burnaby: Simon Fraser University, 2014. 279 p. Режим доступу: <https://summit.sfu.ca/item/14622>.

4. Martinček P. J. Music and national identity in Central Europe: between the East and the West // Saryn Journal. 2025. Vol. 2, No. 13. P. DOI: 10.59850/saryn.2.13.2025.292. Режим доступу: <https://sarynjournal.kz/index.php/saryn/article/view/292>.

5. Lytvynenko A., Huralna S., Pistunova T. Importance of music in the development of national identity: representatives of both Ukrainian and world musical trends [Електронний ресурс]. SSRN, 2025. Режим доступу: https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=5292076.

6. Lukovska S. Exploring the composer-performer-teacher role complex in fostering creativity in music education // *Convergências: Revista de Investigaçáo e Ensino das Artes*. 2024. No. 27. P. ISSN: 1646-9054. Режим доступу: <https://convergencias.ipcb.pt/index.php/convergences/article/view/242>.

7. Bermes I. The cultural work of Olga Bench: conductor, musicologist, professor, public figure // *Теорія та історія культури*. 2022. № 23. С. 63–71. DOI: 10.31866/2410-1915.23.2022.260736. ISSN: 2410-1915.

8. Batovska O., Byelik-Zolotaryova N. Modern global trends in the development of choral performance // *Studia Universitatis Babeş-Bolyai – Musica*. 2023. Vol. 68, No. 2. P. 51–65. ISSN: 1221-7146.

REFERENCES

1. Puchko-Kolesnyk, Y., Skoryk, A., Shumska, L., & Shevchuk, I. (2024). Styl vykonavstva suchasnoho dyryhenta-khormeystera v umovakh aktualnoho khudozhnoho prostoru [Performance style of a contemporary choral conductor in the context of the current artistic space]. *Arkhiv Kyivskoi natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy*. Retrieved from <http://e-archive.knmau.com.ua/handle/123456789/727>

2. Chuchman, V., Pater, A., & Naida, V. (2024). Suchasni dyrygent-ski pidkhody u vykonanni klasychnoho repertuaru [Modern conducting approaches in the performance of classical repertoire]. *CEEOL*. Retrieved from <https://www.ceeol.com/search/article-detail?id=1290123>

3. Sparks, J. A. (2014). Transformative singing engagement: A study in cross-cultural leadership and pedagogical implications for choral music education [Doctoral dissertation, Simon Fraser University]. Retrieved from <https://summit.sfu.ca/item/14622>

4. Martinček, P. J. (2025). Music and national identity in Central Europe: Between the East and the West. *Saryn Journal*, 2(13). <https://doi.org/10.59850/saryn.2.13.2025.292>

5. Lytvynenko, A., Huralna, S., & Pistunova, T. (2025). Importance of music in the development of national identity: Representatives of both

Ukrainian and world musical trends [Preprint]. SSRN. Retrieved from https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=5292076

6. Lukovska, S. (2024). Exploring the composer-performer-teacher role complex in fostering creativity in music education. *Convergências: Revista de Investigaçáo e Ensino das Artes*, (27). Retrieved from <https://convergencias.ipcb.pt/index.php/convergences/article/view/242>

7. Bermes, I. (2022). The cultural work of Olga Bench: Conductor, musicologist, professor, public figure. *Teoriia ta istoriia kultury – Theory and History of Culture*, (23), 63–71. <https://doi.org/10.31866/2410-1915.23.2022.260736>

8. Batovska, O., & Byelik-Zolotaryova, N. (2023). Modern global trends in the development of choral performance. *Studia Universitatis Babeş-Bolyai – Musica*, 68(2), 51–65. ISSN: 1221-7146.

Дата першого надходження статті до видання: 16.09.2025

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 20.10.2025

Дата публікації (оприлюднення) статті: 14.11.2025

УДК 78.03+ 788.1/.4

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2025-45-28>**Михайло Васильович Крупей**

ORCID: 0000-000109910-8211

кандидат мистецтвознавства, доцент

Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

mihail.krupei@gmail.com

ТРИ СТУПЕНІ ТЕОРІЇ ВИКОНАВСТВА І САКСОФОННА ПЕРШІСНІСТЬ У ВИЯВЛЕННІ В ТЕОРІЇ ЇЇ ОНТОЛОГІЧНОЇ СКЛАДОВОЇ

Мета дослідження – висвітлити аспекти онтології виконавства як обов’язкової вихідної і атрибуції саксофонного виконавства в його теоретичних засадах онтології-психології-естетики, з апробуванням в аналізі необхідності знання культово-релігійних початків певних епохально-базисних показників. **Методологічний базис** дослідження закладений, як відзначено вище, роботами В. Медушевського і О. Маркової, в яких ідеальні виміри психологічних і естетичних чинників музикування зумовлені дією ідеального і абстракційно високого явлення онтологічності, що охоплює буттєвість усвідомленням її єдності у надречевному вимірі. Такий підхід показаний проєкціями теорії ноосфери В. Вернадського в музичний простір, а також розробками компенсативної естетики А. Канарського, музикознавчо-культурологічними працями І. Юдкіна та ін. **Наукова новизна** роботи відзначена такими позиціями: 1) вперше в Україні позиції теорії виконавства обговорюються в ракурсі теорії саксофонного виконавства; 2) вперше у виконавській саксофонній теорії саме її онтологічний підхід висунутий у якості керівного показника теоретичного обґрунтування. **Висновки.** Прийнятий підхід від трійчності онтологія-психологія-естетика в теоретичних побудовах принципів виконавської теорії висуває онтологічний її зріз у якості універсалізуючого щодо психологічного і естетичного виразників виконання, оскільки останній вимірюваний ідеологічними «замінниками» сакральності. Універсальність для саксофонного виконавства онтологічного зрізу визначається духовою природою інструментальної гри, своєю дихальною механікою спорідненої із вокальністю, церковний генезис якої не оспорюється. Звідси – апріорність виконавського підходу в діалозі композитор – виконавець в аспектах психології парціальності, аналогічно, пріоритет інтерпретаційності по відношенню до виконання як такого в естетичних перевагах саксофонного виконавського мистецтва.

Ключові слова: теорія виконавства, онтологія, психологія, естетика виконавства, виконавство, гра, виразність саксофонної гри, сакральне, quasi-сакральне інструментальної генези.

Krupci Mykhailo Vasylovych, Candidate of Art History, Associate Professor of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Three degrees of the theory of performance and saxophonical priority in the manifestation of its ontological component in the theory

The purpose of the study is to highlight aspects of the ontology of performance as a mandatory starting point and attribution of saxophone performance in its theoretical foundations of ontology-psychology-aesthetics, with testing in the analysis the need to know the cult-religious origins of certain epoch-making basic indicators. **The methodological basis** of the study is laid, as noted above, by the works of V. Medushevsky and O. Markova, in which the ideal dimensions of psychological and aesthetic factors of music making are determined by the action of an ideal and abstractly high phenomenon of ontology, which encompasses being through the awareness of its unity in the supra-linguistic dimension. This approach is shown by the projections of V. Vernadsky's theory of the noosphere into the musical space, as well as the developments of compensatory aesthetics by A. Kanarsky, musicological and cultural works by I. Yudkin, etc. The scientific novelty of the work is marked by the following positions: 1) for the first time in Ukraine, the positions of the theory of performance are discussed from the perspective of the theory of saxophone performance; 2) for the first time in the performance saxophone theory, its ontological approach is put forward as a guiding indicator of theoretical justification. **Conclusions.** The adopted approach from the ontology-psychology-aesthetics trinity in the theoretical constructions of the principles of performance theory puts forward its ontological section as a universalizing one in terms of psychological and aesthetic expressions of performance, since the latter is measured by ideological "substitutes" of sacredness. The universality for saxophone performance of the ontological section is determined by the spiritual nature of instrumental playing, with its respiratory mechanics related to vocality, the ecclesiastical genesis of which is not disputed. Hence the a priori nature of the performance approach in the composer-performer dialogue in aspects of the psychology of partiality, similarly, the priority of interpretability in relation to performance as such in the aesthetic advantages of saxophone performance art.

Key words: performance theory, ontology, psychology, aesthetics of performance, performance, playing, expressiveness of saxophone playing, sacred, quasi-sacred of instrumental genesis.

Актуальність теми закладена практикою виконавської і педагогічної роботи, в якій обидва якісних показника тої практики нерозривні у діяльності суб'єкта творчості. Бо як би організаційно-виробничо виконавець не зосереджувався на саме виконавській путі творчого виявлення, повинен бути педагогом хоча б для самого себе, щоб було те, що називається «триматися у формі». І навпаки, скільки б музикант себе не обмежував

в силу обставин пелагогічною роботу, остання, в силу специфіки музикантського виявлення її, не може не звертатися до прийому «показу», тобто хоча б фрагментарно, не в повноті виявлення, але все ж демонструвати *живе виконання* (бо не можна навчити того, що сам не здатний продемонструвати...).

Теорія виконавства в загальному розгляді у праксеологічному ключі розгортається в напрямі узагальнення конкретики теоретично-виконавських напрацювань кожної ланки звуко-мистецьких виявлень – теорії конкретного інструменту, теорії співочого вміння і т.п. Цей буттєво логічний підхід видається бездоганим у його сходженні від нижчого до вищого, від елементарної прикладної обізнаності до висот теоретичного узагальнення. Але в науковому плані цей підхід погано працює, бо елементарні застави виконавства в межах конкретного інструмента (голоса як інструмента в тілі) спираються на сукупність сутнісних і впізнаваних показників, і останнє обов'язкове для ознайомлення з предметом занять. А сутнісні показники, що йдуть від генезису й атрибутики інструмента, можуть не уловлюватися безпосереднім спостереженням, потребуючи координації з умоглядними чинниками усякої наукової роботи.

Можливо, з цього методологічного розриву і сталося те, що елементарна теорія гри на кожному інструменті в описах широко розповсюджена як «освідомленість у прийомах гри», які не виходять на теорію як наукову абстракцію, на певному історичному етапі надзвичайно живленому теологічними посиленнями, що з епохи І. Канта було забороненим предметом для дослідження: Віра і Розум – меж ними прірва, все що стосується релігії не є предметом науки. Але для музики, що від начал своїх невідривна від релігійних виявів ритуалу й обрядності, це обмеження є особливо болісним. Побудова теорії виконавства для кожного окремого інструмента має спиратися не тільки (чи не стільки) на елементарно-теоретичні узагальнення на прийоми гри на вибраному інструменті, скільки на абстракцію теоретичних узагальнень – чи то гри взагалі, чи виконання у цілому.

Вибір типології діяльності є принциповим: *homo ludens, homo sapiens, homo faber, homo fidens...* – це все аспекти розуміння

сутності людського призначення, з яких музика у своїх релігійно-ритуальних коренях вибрала ввбрала останнє з названих, хоча термінологія називання відповідних занять вказує на сутність й іншого, особливо першого. У фаховій термінології – а це вжиткова професійна лексика, що фіксує загальнокультурні аспекти людського самовиявлення – очевидно переважають два підхода: ми говоримо відносно музики як про «виконання» і як про «гру».

Останнє має ніби альтернативу у «вокалізації», «співі», хоча інструментальність звукоподання в тих людських самовиявленнях очевидна і прийнята в розумінні духовної основи музики: «інструментальність» співу як ознака глибокої церковності була предметом обговорення у початків опери, що відсувалася від цього – Дафна, що біжить від Аполлона в першоопері Я. Пері осмислялася Дж. Каччіні як відсторонення від інструментальної церковності (див.у статті А. Верін-Галицької [2]).

Не «гра» взагалі, але її преображення Віросповіданням у «виконання» є людськи атрибутивною – ігрова здатність охоплює усю живу природу, Віросповідання поки вважається атрибуцією тільки людини. І в перших консерваторіях, які заклали основи усій основі музичного навчання два предмети читалися від початку його у 7 років – і на протязі 17 чи 11, в залежності від цілі-рівня підготовки, строку усього музичного виховання: богослов'я-теологія і філософія [9]. За формулою схоластики, що була як основою культури Готики, так і Ренесансу: вірую, щоб знати, пізнаю заради Віри. І це попри універсально музичної обізнаності і універсальності гуманістичного навчання у підготовці: музикантів вчили за формулою аристократичної підготовки, випускники консерваторій отримували низький, але дворянський титул, якщо не були дворянами по родині (брали тільки сиріт, відмічених Богом до музики батьки були зобов'язані підтримувати той Божий вибір).

Тим природою лексичного фахівського вибору гра – виконання концепція людської природи віросповідальної здатності на першому місці опиняється друге. Етимологія самого слова «виконання» у підході О. Маркової з посиланням на В. Медушевського виділена дія «доведення до кінця», «до повноти вираження»,

тобто здійснення «наказу Зверху» [6]. І дана розробка спирається на уявлення про виконавську діяльність за її глибинно людську доцільність порівнянно з біологічно всеохоплюючою «грою».

А саксофонне виконавство практикою діяльності засвідчило органіку репертуарного наповнення саксофонного звучання в сьогоднішні перекладеннями для цього інструмента барокової музики, релігійні засади якої ніби ніяк не збігаються із цілковитою штучністю винайдення цього інструмента і введення його у практику гри. І виходить, що із трьох виділених напрямів розвитку теорії виконавства – онтологічного, психологічного, естетичного – для саксофона найбільш суттєвою постає онтологічний ракурс, за зовнішньо-фактологічними даними не виявлений в того типу мистецтва.

В даному дослідженні **мета** – висвітлити аспекти *онтології виконавства* як обов'язкової вихідної і атрибутції саксофонного виконавства в його теоретичних засадах онтології-психології-естетики, з апробуванням в аналізі необхідності знання культурно-релігійних початків певних епохально-базисних показників. **Методологічний базис** дослідження закладений, як відзначено вище, роботами В. Медушевського і О. Маркової [7], в яких ідеальні виміри психологічних і естетичних чинників музикування зумовлені дією ідеального і абстрактійно високого явлення онтологічності, що охоплює буттєвість усвідомленням її єдності у надречевному вимірі. Такий підхід показаний проєкціями теорії ноосфери В. Вернадського [9] в музичний простір, а також розробками компенсативної естетики А. Канарського [3], музикознавчо-культурологічними працями І. Юдкіна [7] та ін. **Наукова новизна** роботи відзначена такими позиціями: 1) вперше в Україні позиції теорії виконавства обговорюються в ракурсі теорії *саксофонного* виконавства; 2) вперше у виконавській саксофонній теорії саме її *онтологічний* підхід висунутий у якості керівного показника теоретичного обґрунтування.

В дисертації Лі Юйсоаня, підготовленої і захищеної у класі автора статті, справедливо відзначається:

«Історія саксофону починається з культу військової музики, затвердженої войовничим ладом мислення наполеонівської

Імперії, яка претендувала на прилучення Франції до слави Риму, що певною мірою протистояло Галликанським провізантійським перевагам французьких королів. Однак ера Наполеона то був період завойовницьких реалій, що закінчилися, правда, для Франції печально. А в компенсацію той тузі за нездійсненою славою розгорнулася імперія «Наполеона малого», ...що прийшов до влади після революційних подій 1848 року і всіляко переконував французьку націю у своїй войовничій готовності ... щодо ствердження Франції як держави-завойовниці. Все закінчилося для Франції поразкою під Седаном ... – а вираженням відчаю стала Паризька комуна 1872 р.

Воєнний дух витав у Франції з 1852 року – і в руслі тої психологічної мілітаризації і фактичної воєнізації у структурі імперії склався інтерес до воєнної музики, духових інструментів як незмінних учасників останньої – і саме той воєнний поклик ‘назад до імперії’ став реальним ґрунтом винайдення інструменту, багатозначно й просто названого *саксофоном*» [5, с.20].

Приведений нарис «історії саксофона» фактично зроблений в ракурсі теоретичного тлумачення культурних стимулів появи саксофонної специфіки гри, вказуючи на «воєнний дух» Франції 1852–1871 років як на *замінника релігійних настанов*. Останні знищені були революцією 1789–1793 років і «добиті» Наполеоном передачею Галликанської церкви Папі Римському у 1804 році. Духовність воєнних очікувань на відродження імперської слави Франції породила «прорив» до воєнної музики, а в ній до винаходу саксофону А. Саксом.

Воєнні поразки Франції ХІХ сторіччя, при виражених амбітних закидах на відродження мілітарної слави нації, надали виразу національного стану певні ознаки «маргіальності» у європейському і світовому переділах, – виконавство на саксофоні категорично не знаходило запити у воєнному вжитку, а у концертно-симфонічному, оперному поданнях відверто *табуувалася* моторна і героїчно-«промідна» здатність звукотворення. Цей «маргіальний героїзм» саксофону був, судячи з усього, «ображав» слухачів ХІХ сторіччя несхожістю із інтонаційною «овокаленістю» інструментальних «голосів» акаде-

мічного вжитку. Зате став зрозумілим і прийнятним для маргіналів-джазменів 1910-х, услід за якими свінг широко розгорнув саксофонний моторно-наступальний потік вираження і у самій Франції, соціально-воєнні потрясіння якої у XX столітті примусили національні устремління узгоджувати з переможними американизмами буттєвого і творчого виявлень.

У вищезитованій роботі Лі Юйсюаня знаходимо цінні для нашого викладення узагальнення щодо виразності саксофонного виконавства:

«Вищевідмічені особливості народження і розвитку саксофона ... надали певне угрунтування виразності звукотворення саксофону і приділили останньому національно-емблематичного навантаження. А це ... увело відповідність інструментального саксофонного вираження характеру стану національного буття у добу мілітарних амбіцій, закінчуваних катастрофічними поразками. А цей виразний комплекс якраз і «схоплює» музика саксофону, динамічно розкутого, технічно відповідного найвищим потребам інструментального артистизму – і одночасно інтонаційно ‘ламкого’, нездатного ‘тримати тон’ у відмежуванні від мовленнєвих елементів» [5, с. 61].

В цих спостереженнях знаходимо характеристику онтологічного ракурсу виразності саксофонного звучання, тобто тої «матерії», користування якою виробляє *ідеально-стимулюючий* ракурс розуміння саксофонного виконавства: реалізація «маргінального ліризму» Франції у XIX столітті і «маргінальної ж героїки» в національному французькому та інтернаціонально-джазовому перетворенні у XX–XXI століттях. Сама «вигнутість-вогнутість» лінії інструмента, ну хоч би поряд із «лінійністю» вигляду інших дерев’яних і класичних мідних чи «луруподібних», «мушлевих» (тобто колоподібних) побудов інструментів типу і названого лура, і валторни, і споріднених з нею, що вирішені у слідуванні абстракції лінії чи кола, – у випадку саксофона складає певний «виклик» прийнятним здревля сакральних ліній-символів прямолінійності і колоподоби. І тим вже символізуючи певну «зооморфність», виклик абстракціям цивілізаційним абстракціям від Древності до Нового часу.

Ще одна сторона виразності саксофона: пластика гри на інструменті, яка заохочує безпосередню участь в ній миміки і пластики кистьових рухів рук, але і «підключення» пластики тіла загалом. Тут мимоволі проступає порівняння із специфікою позаєвропейської танцювальності, в якій європейське зосередження на «рухах ніг» різко відрізняється від африканського танця, в якому рухаються усі частини тіла, чи арабсько-семітські «танці животу», чи «танці рук» у країнах буддистського Сходу. Класичні європейські інструменти адресовані до активності рук, частково ніг (у органістів і ударників), – а саксофон передбачає інтенсифікацію пластики торсу як мінімум, певне пересування на протязі гри.

В цьому реакція XIX сторіччя була показовою: саксофону доручалися тільки кантиленні виступи (які стримували рухи поза кистьових), які зазначали «атипових» персонажів типу прошекспірівського Гамлета, юродивого Жано (див. твори А. Тома, Ж. Бізе), голос середньовічного Трубадура (інструментальна версія М. Равеля за «Картинками з виставки» М. Мусоргського) тощо. А от у «африканізованому-американізованому» джазом суспільстві саксофонні виступи набули надзвичайного поширення як у джазі безпосередньо, так і у концертно-симфонічній проакадемічній практиці.

Так реалізується у саксофонному виконавстві quasi-сакральний потенціал інструментальної виразності, породжений маргіналізованою лірикою і героїчно-агресивною настановою «розриву з європоцентризмом» і «розриву з антропоцентризмом» у світовідчутті людей XX–XXI століть. І, можливо, саме доренесансний і постренесансний тонус європейського світорозуміння, що активно живився різноконфесійними і різнорелігійними контактами, в якому інструменталізм активно «змагався» в концертних виявленнях з вокалом в чистоті церковного і театралізованого в опері подання, опинився дотичним для виконавського втілення саксофоністами. Адже нетемперована настройка інструментів до XVIII століття з їх «ковзаючим» інтонування є ближчою до «ламкості» саксофонної інтонації, чим механізовані темперацією виконавські вирішення, народжені упередженням романтичної доби і останньої як такої.

Розуміння виходу саксофонного звучання на позаакадемічні застави, помежовні до позаєвропейського (чи староевропейського) досвіду звукотворення, що поєднувало вокальне, християнсько-європейське звукотворення з інтонаційними «торканнями» поза останніх виникнених інтонаційних «полів» пояснює активність виявлення «примату виконавства» при грі композиторських текстів при обговоренні психологічного феномену «парціальності». Остання, як відомо, парадоксально формує взаємовідносини виконавця і композитора (див.про це у книзі Д. Андросової [1, с. 29-35]), коли стилістично вони протистоять одне одному при співпаданні тих спеціалізацій в одній особі.

Однак інтонаційна своєрідність саксофона настільки активно преображує усякий композиторський текст – навіть написаний саме для цього інструмента, – що пріоритет композиторської позиції у вигляді «задуму автора» не виступає в обговоренні. Виконавський вибір, що йде від речевості інструмента і замінюючого сакральність ідеологічним потенціалом «маргінального ліризму, маргінальної героїки» у вираженні, що артистичний запал виконавця завжди «перекриває» композиторські посилення, тим більше, що посилення на проджазову імпровізованість у саксофонних надбаннях від начал коригує авторську композицію на «компроміс» з виконавською ініціативою.

В цьому ж плані спрямовується і естетика виконання як ступінь виконавського втілення запиту Згори: гармонія метафоричного єднання образу композиторського тексту і образу, втілюваного за тим же текстом своєї індивідуальності у типі його подання, завжди відверто коригується речевістю й емблематикою інструментальної витриманості саксофона. Немалу роль в такому ствердженні саксофонного виконавського пріоритету у вирішенні гармонійності співвідношення композитор – виконавець на користь формули виконавець – композитор відіграє *гучногolosість* саксофону, що на підсвідомому рівні сприйняття забезпечує особливу увагу до гри як такої, тобто інтерпретаційні показники такої гри.

Прикладом цього переважання виконавської участі у поданні композиторського тексту при встановленні гармонії компози-

торський текст – виконання-інтерпретація являються численні виконання у класі саксофону Сонати для саксофону і фортепіано американського композитора Ф. Вудса. Соната демонструє компроміс між академічним поданням (жанр сонати орієнтує досить жорстко на академічну композицію). Однак виконання, навіть не вищої майстерності, але безумовно заповнює з певною інтенсивністю ланки тексту Сонати, в якій чітко фіксовані нотами фрагменти гнучко сполучаються із каденцієподібними відступами на основі вказівки на джазові мелодико-гармонічні формули.

Ясно, володіння тими формулами у граючих досить різне. Але ці фрагменти кожний виступаючий формує «під себе», і це дає заряд виразності для всієї Сонати, в якій компілятивний спосіб вибудови цілого – типова «неосимволістська», «мозаїчна» в стильовому представленні Комозиція явно наповнюється експресивним, quasi-сакральним «визовом» – і завжди це звучить переконливо. З того спостереження йде наступний висновок: на саксофоні майже неможливе виконання, яке у 1920-ті І. Стравінський вважав ідеальним у втіленні цієї діяльності: точне відтворення нотного тексту і побажань композитора, «без інтерпретацій». Розвиток саксофону на межі композиторського авторського мистецтва і популярної сфери спонукає саме інтерпретаційну активність саксофоністів, які культурно-соціальними обставинами включені у формування репертуару для свого інструменту.

Адже джаз ще з кінця минулого століття, фактично, вийшов з мас-культурної сфери, увійшовши у популярну, оскільки пройшла активна академізація, новий академічний тонус визначився у творчості таких авторів як П. Віллон, Е. Бозза, Г. Томазі, Ф. Мартен, Г. П'єрне, Ф. Папетті та ін. Велику виконавську та педагогічну діяльність ведуть Ж.-М. Лондейкс, Д. Дефайє, Ж. Десложе та П. Броді – у Франції; Ф. Хемке, Н. Піттель і Д. Сінта – у США; Л. Еванс – в Англії; Р. Нода – в Японії. У музикознавчій літературі активно обговорюється активність італійських музикантів у розвитку джазу – принаймні до останнього десятиліття не було прийнято згадувати про вирішальну роль у становленні «диксиленду» італійців-сицилійців з-під Сан-Франциско [4, с. 14–15].

Ця практика різко відмежовує саксофон від академічного інструментарію, народжуваного наслідуванням оперним як генетично церковним голосам, відстороненим від мовленнєвих експресивних подань. Ідейно-соціальний, quasi-сакральний стимул висування саксофону сформував неповторність «біографії» і філософії інструменту, відповідно, самостійність путі у формуванні теорії виконавства у саксофонній проекції.

Висновки. Прийнятий підхід від троїчності онтологія-психологія-естетика в теоретичних побудовах принципів виконавської теорії висуває онтологічний її зріз у якості універсалізуючого щодо психологічного і естетичного виразників виконання, оскільки останній вимірюваний ідеологічними «замінниками» сакральності. Універсальність для саксофонного виконавства онтологічного зрізу визначається духовою природою інструментальної гри, своєю дихальною механікою спорідненої із вокальністю, церковний генезис якої не оспорується. Звідси – апріорність виконавського підходу в діалозі композитор – виконавець в аспектах психології парціальності, аналогічно, пріоритет інтерпретаційності по відношенню до виконання як такого в естетичних перевагах саксофонного виконавського мистецтва.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Андросова Д.В. Символізм і поліклавірність у фортепіанному виконавстві ХХ ст. : монографія. Одеса : Астропринт, 2014. 400 с.
2. Верин-Галицька А. Дж. Каччіні: між пасажної і афективною музикою. URL: <https://books.google.com.ua/books?id=ouxseEAAAQBAJ&pg=PA17&lpg=PA17&dq=Трактаты+о+пенис+XIV-XVI+веков&so>.
3. Канарский А. Диалектика эстетического процесса. Генезис чувственной культуры. Киев : Издат. Киев. унив., 1982. 192 с.
4. Костівський Яр. Концертний вимір тромбового репертуару і Концерт О. Ланге. Маг. робота / ОНМА ім. А.В. Нежданової. Одеса, 2021. 50 с.
5. Лі Юйсюань «Концертні жанри у саксофонній творчості митців ХХ-ХХІ століть. Дисерт.: доктор філософії, спеціальність 025 / Одеська національна музична академія ім. А.В. Нежданової. Одеса, 2025. 179 с.
6. Маркова Е. Вопросы теории исполнительства. Одесса : Астропринт, 2002. – 126 с.
7. Юджін-Ріпун І. Передмова. Виконавська культура в розвитку стильових систем: інтерпретація художнього тексту. *Образні сис-*

теми української культури в типологічному та історичному аспектах: театр, музика, образотворче мистецтво : колективна монографія. Київ : типографія ІМФЕ, 2019. С. 4–158.

8. Barbier Patrick. Histoire des castrats. Paris, Editions Grassel, q1989, 276 p.

9. Eric Steven Raymond «Homesteading the Noosphere [Архівовано 7 травня 2005 у Wayback Machine.]»

REFERENCES

1. Androsova D.V. (2014) Symbolism and polyklavier type in piano performance art XX century : monograph. Odessa :Astroprint [in Ukraine].

2. Verin-Galitskaya A. G. Caccini: between passage and affective music. URL: <https://books.google.com.ua/books?id=ouxseEAAAQBAJ&pg=PA17&lpg=PA17&dq=Treatises+on+singing+XIV-XVI+centuries&so> [in Ukraine]

3. Kanarskiy A. (1982) Dialectics of the aesthetic process. The Genesis of the voluptuous culture. Kiev : Izdat. Kiev. univ. ., 192 s.

4. Kostivskiy Ya. (2021) The concert measurement of trombone repertoire and Concerto of O. Lange. Master work. Odessa national music academy of the name A.V. Nezhdanova. Odessa [in Ukraine]

5. Li Yuxuan “Concert genres in the saxophone works of artists of the 20th–21st centuries. Dissertation: Doctor of Philosophy, specialty 025, Odesa National Academy of Music named after A.V. Nezhdanova. Odesa, 2025 [in Ukraine].

6. Markova E. (2002) The questions to theories of performance art. Odessa : Astroprint [in Ukraine].

7. Yudkin-Ripun I. (2019) Foreword. Performing culture in the development of style systems: interpretation of the artistic text // Figurative systems of Ukrainian culture in typological and historical aspects: theater, music, fine arts. Collective monograph. Kyiv : IMFE printing house,. p. 4-158 [in Ukraine].

8. Barbier Patrick (1989). History of the castrati. Paris, Editions Grassel [in France]

9. Eric Steven Raymond «Homesteading the Noosphere [Archived May 7 2005 in Wayback Machine.]»

Дата першого надходження статті до видання: 11.09.2025

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 15.10.2025

Дата публікації (оприлюднення) статті: 14.11.2025

УДК 78.071.1(44)(092):[785.74:780.616.432]

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2025-45-29>**Жанна Вікторівна Дедусенко**

ORCID: 0000-0002-1531-8965

кандидат мистецтвознавства,

доцент кафедри камерного ансамблю

Харківського національного університету мистецтв

імені І. П. Котляревського

dedusenkozhanna@gmail.com

Максим Андрійович Чуб

ORCID: 0000-0001-8811-7681

доктор мистецтва,

старший викладач кафедри камерного ансамблю

Харківського національного університету мистецтв

імені І. П. Котляревського

maxbranches13@gmail.com

ОСОБЛИВОСТІ АНСАМБЛЕВОЇ ВЗАЄМОДІЇ У ФОРТЕПІАННОМУ КВАРТЕТІ №1 Г. ФОРЕ

Метою роботи є виявлення специфіки ансамблевої взаємодії у Першому фортепіанному квартеті *c-moll*, *op. 15* Габрієля Форе та визначення його ролі у формуванні нового типу камерного мислення в французькій музиці рубежу XIX–XX століть. Через комплексне осмислення взаємин між інструментами у квартеті розкривається трансформація традиційного жанрового архетипу та поступове наближення до модерністичного стилю. Особливу увагу приділено зміні рольових функцій інструментів, принципу “камерного оркестру”, взаємодії модальної гармонії та ритмічної варіантності як основних засобів музичної драматургії. Наукова новизна полягає у системному аналізі ансамблевої взаємодії в квартеті *op. 15* Г. Форе як ключового параметра формування драматургії циклу. Стаття розглядає квартет не як камерний жанр у традиційному значенні, а як модель динамічного ансамблевого мислення, де відсутнє постійне лідерство будь-якого інструменту, а музичний процес вибудовується через зміну функцій, багатозаровість фактури та “внутрішню бесіду” голосів. **Методологія дослідження** спирається на жанрово-генетичний та компаративний підходи, доповнені структурно-аналітичним вивченням ансамблевої та драматургічної специфіки Квартету *op. 15* Г. Форе. **Висновки.** Аналіз Першого фортепіанного квартету *c-moll*, *op. 15* Г. Форе засвідчує його ключове значення для

французької камерної традиції кінця XIX ст., у якій класичний чотиричастинний цикл поєднується з ансамблевими інноваціями. Зберігаючи драматургічну логіку від мінорної напруги до мажорного розкриття, композитор оновлює фактурну організацію через ротацію партій, поліфонічне мислення, трактування струнних як камерного оркестру та активну участь фортепіано в формуванні тематизму. Квартет демонструє синтез камерної інтимності з концертною репрезентативністю (каденції, tutti, масштабність фактури) та окреслює перехід від романтизму до модернізму. Гармонічна варіантність, модальність, ритмічна мінливість і психологічна ліричність наближають мислення Форе до імпресіоністичної стилістики, де камерність постає як динамічна структура почуттів.

Ключові слова: Габріель Форе, фортепіанний квартет, ансамблева взаємодія, камерна музика, рольові функції інструментів, гармонічна мінливість, ритмічна організація, драматургія циклу.

Dedusenko Zhanna Viktorivna, Ph.D. in Art Studies, Associate Professor at the Chamber Ensemble Department of the Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts; **Chub Maksym Andriyovych**, Doctor of Arts, Senior Lecturer at the Chamber Ensemble Department of the Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts

Features of ensemble interaction in g. Faurü's piano quartet no. 1

The aim of this study is to identify the specificity of ensemble interaction in Gabriel Faurü's First Piano Quartet in c minor, op. 15 and to determine its role in shaping a new type of chamber thinking in French music at the turn of the 19th–20th centuries. Through a comprehensive interpretation of the interrelations between the instruments, the study reveals the transformation of the traditional genre archetype and the gradual approach towards a modernist style. Particular attention is paid to the change of instrumental roles, the principle of a "chamber orchestra," and to the interaction of modal harmony and rhythmic variability as the main tools of musical dramaturgy. **Scientific novelty** lies in the systematic analysis of ensemble interaction in Faurü's Quartet op. 15 as a key parameter in the formation of the cycle's dramaturgy. The article considers the quartet not as a chamber genre in the traditional sense, but as a model of dynamic ensemble thinking, where no instrument maintains constant leadership, and the musical process unfolds through the alternation of functions, textural stratification, and the "inner dialogue" of voices. **Methodology is based** on genre-genetic and comparative approaches, complemented by a structural-analytical study of the ensemble and dramaturgical specificity of Faurü's Piano Quartet op. 15. **Conclusions.** The analysis of the First Piano Quartet in c minor, op. 15 by Gabriel Faurü confirms its key significance for the French chamber tradition of the late 19th century, where the classical four-movement cycle is combined with ensemble innovations. While preserving the dramaturgical logic from minor tension to major resolution, the composer renews the textural organisation through the rotation of parts, polyphonic thinking, the treatment of strings as a chamber orchestra, and the active role of the piano in shaping thematic material.

The quartet demonstrates a synthesis of chamber intimacy and concert-like representativeness (cadenzas, tutti, large-scale textures), outlining the transition from Romanticism to Modernism. Harmonic variability, modality, rhythmic flexibility, and psychological lyricism bring Faurü's musical thinking closer to the aesthetics of Impressionism, where chamber music emerges as a dynamic structure of emotions.

Key words: *Gabriel Faurü, piano quartet, ensemble interaction, chamber music, instrumental roles, harmonic variability, rhythmic organisation, dramaturgy of the cycle.*

Актуальність дослідження. Фортепіанний квартет як жанр у XIX столітті формує проміжну модель між камерністю тріо та концертністю квінтету. Б. Смоллмен визначає його як «стратегію балансу між інтимністю й репрезентативністю» [7, с. 37]. У творчості Г. Форе цей жанр набуває якісно нового змісту: композитор використовує не лише традиційну модель квартету, а трансформує її через концертне мислення, поліфонізацію фактури та мінливість рольових функцій, що змінює принципи ансамблевої взаємодії.

Перший фортепіанний квартет *c-moll, op. 15* (1879) написано після Скрипкової сонати *op. 13* та пов'язано з невиданим Концертом для скрипки *op. 14*, що вказує на формування нової камерно-концертної моделі, яку можна трактувати як «концерт для фортепіано та струнних». Як підкреслює Е. Філліпс, ансамблеве письмо Г. Форе часто постає як трансформація концертного мислення, де струнні функціонують як камерний оркестр [5, с. 58]. Така модель змінює звичні співвідношення між інструментами й відкриває можливості для нових ансамблевих стратегій – диференціації фактури, зміни рольових функцій, поліметрії та фактурної мозаїчності, особливо виражених у частині *Scherzo*.

Попри наявні дослідження французької камерної музики [3; 4] в українському музикознавстві дотепер не здійснено комплексного вивчення саме ансамблевої взаємодії як провідного стилістичного чинника формування драматургії квартету *op. 15*. Такий аспект залишається недостатньо висвітленим, що визначає актуальність роботи.

Мета даної статті полягає в розкритті жанрово-стильових, ансамблевих та драматургічних особливостей Першого фор-

тепіанного квартету Г. Форе як зразка еволюції ансамблевого мислення в пізньромантичній французькій камерній музиці та визначення його місця в контексті французької камерної традиції рубежу XIX–XX ст.

Виклад основного матеріалу. Перш ніж перейти до безпосереднього аналізу квартету, важливо окреслити базові підходи, сформовані попередніми дослідженнями. Ім'я Г. Форе у музикознавстві найчастіше згадується в контексті французької камерної музики рубежу XIX–XX ст. [3], де Перший квартет *op. 15* трактується як «бетховенський» за драматургією (рух від мінору до мажору) та за концертними ознаками з паралелями до Квінтету *op. 34* Й. Брамса.

Жанрова історія фортепіанного квартету в цілому пов'язується з класичними прототипами В. А. Моцарта та Л. Бетховена, а також романтичними моделями у творчості австронімецьких композиторів Ф. Шуберта, Ф. Мендельсона, Р. Шумана та Й. Брамса [1; 2; 7], де підкреслюється синтез сонатності з концертним мисленням та паритетність ансамблевої взаємодії. Французький варіант розвитку жанру демонструють твори К. Сен-Санса, зокрема Квартет *op. 41*, проаналізований К. Кошо [8]. У ньому домінує концертність і фіксована ієрархія партій, що контрастує з «ротаційним» принципом ансамблевої взаємодії у Г. Форе. Не менш показовими для французької композиторської школи є камерні твори С. Франка, які за “оркестровим принципом” наближають жанр до симфонічного мислення [9].

Саме *відмінність* між оркестровою масивністю К. Сен-Санса та ансамблевою пластичністю Форе допомагає зрозуміти новаторський характер квартету *op. 15*, де камерність перетворюється на модель гнучкої формотворчості та змінної психологічної виразності.

Перший фортепіанний квартет *c – moll, op. 15* написаний в 1879 році відповідає традиції жанру, його ансамблево-концертній природі. У фортепіанній партії щедро використовуються розгонисті арпеджіо, октави, акорди, а у фіналі – мініатюрна каденція. Група струнних, представлена трьома спорідненими тембрами, трактується і як диференційоване, з самостійним

плетінням мелодійних голосів тріо, і як єдине компактне ціле в унісонно-октавних *tutti*. Смичкове триголосся відповідає тришаровості фортепіанної фактури, що періодично виникає, а унісонна гра – акордам в обох руках піаніста. Таким чином, у струнній групі та фортепіано здійснюється власна лінія поведінки, індивідуалізація відповідно до складу та природи інструменту прийомів згортання звучання в однорідну вертикаль та його розшарування на окремі «горизонти». У плані взаємодії клавішного інструменту та смичкової групи Г. Форє слідує апробованим композиторською практикою минулого прийомом: передоручення теми, обмін функціями супроводу та мелодійного рельєфу, репліки-переклички, спільна гра в *tutti*. Поліфонізація фактури, властива ансамблям французького майстра, проявляється у використанні мелодійних контрапунктів та імітацій, що застосовуються насамперед у партіях струнних.

Традиції жанру зберігаються у дотриманні композиційно-драматургічного канону. Твір традиційним чотиричастинним циклом з нормативним тональним планом (тональність змінюється в другій частині), де середні розділи, як це часто бувало у сонатно-симфонічних творах XIX століття, міняються місцями. Загальний перебіг гармонійних подій спрямований від мінору до мажору нагадує принципи бетховенської драматургічної концепції.

Але звичайний вигляд Квартету утворює лише зовнішній каркас, який не перешкоджає розкриттю творчої самобутності опусу. Вона проявляється, перш за все, у пошуках Г. Форє нової гармонічної мови, започаткованої вже раніше у Першій скрипковій сонаті, *op. 13*. Автор значно розширює ладову сторону звуковисотної організації, причому якщо в *op. 13* хроматика найчастіше трактувалася їм у плані безперервного модулювання, зближуючись із досягненнями у цій сфері Р. Вагнера, то в аналізованому творі вона підпорядковується принципу мінливості, а не спрямованого руху. Прояви індивідуального стилю Г. Форє вбачаються в тій увазі, яку він приділяє ритміці, справжнім апофеозом віртуозного володіння якої виступає Скерцо. У проекції на художній світ композитора загалом слід зазначити схильність до ліричного висловлювання, яка відбивається навіть у розділах

музичної форми і зосереджена в медитативній частині циклу. Сказане не виключає й інших семантичних джерел – дії та ігри. Цікавим є те, що активна перша частина, яка передбачає найбільшу напруженість музичних подій, написана в помірному темпі – *Allegro molto moderato*, що суттєво відрізняє її від бетховенських *Allegri con brio*, але відсилає до ліричної спадщини Ф. Шуберта.

Сонатне *allegro* (*c – moll* , $\frac{3}{4}$) відкривається октавно-унісонною темою струнних дещо суворого, не позбавленого прикмет архаїки характеру. Тут одразу проявляються гармонічні, ритмічні та формотворчі властивості фортепіанного стилю. Мелодія струнних написана у натуральному мінорі, специфічна ладова фарба якого підкреслюється засобами модальної гармонії (послідовність I – III – VI – III – IV – I). Слід зазначити, за дослідником французької музики Б. Келлі, що модальні структури, притаманні цій національній школі, «утворюють альтернативу функціонально-гармонічному мисленню німецької традиції» [3].

У ритмічному відношенні поєднуються строга метричність, що починається ямбічним мотивом пунктирної теми струнних і синкопами фортепіанних акордів. Завдяки сукупності названих якостей першого чотиритакту – тези сонатного *allegro*, з'являється враження епічної величі та мощі, викликаючи асоціації з головною темою Фортепіанного квінтету *op. 34* Й. Брамса. Але вже у другому реченні Г. Форте змінює вигляд ансамблевого комплексу, прийоми супроводу та ритмічна пульсація у партії фортепіано стають іншими. Тепер октавні бази розташовуються на кожну частку такту, а акорди беруться шістнадцятими. А в третій пропозиції залучаються засоби поліфонії, де у рояля з'являється контрапунктичний голос.

Як бачимо, у межах головної теми відбувається постійне оновлення музичного матеріалу за допомогою ансамблевих ресурсів, внаслідок чого єдиний образ послідовно розкриває свої грані, не змінюючись сутнісно.

Далі у сполучній партії відбувається зміна семантичного модусу. Головна тема, що становить основу музичного матеріалу, набуває рис граційної, не позбавленої ліричної виразності танцю-

вальності; постійно використовуються різноманітні за викладом фігурації фортепіанного супроводу, які надають музиці схвильованість і романтичну поетичність. Не менш важливі події відбуваються у ансамблі. Струнне тріо розшаровується на різні мелодійні голоси, жоден з яких не носить функцію басу і не дублює рояль. Басова лінія повністю належить фортепіано, причому для міцності всієї конструкції вона виділяється чвертями, утворюючи самостійний голос. Крім спільної гри інструменти вступають між собою у переклички відповідно до концертного принципу *tutti – solo*. Роль солістів покладається на фортепіано та альт.

Побічну тему, що народжується з мелодичної фігурації (*Es-dur*), співає альт, потім вступають скрипка, віолончель та рояль. У кульмінації струнні збираються в октавно-унісонне *tutti* у супроводі акордів фортепіано. Оригінальне рішення ансамбль отримує у наступних тактах. Тут виникає багатоскладовий діалог: права та ліва руки в партії фортепіано імітують мотив побічної теми, а струнні канонічно викладають нову мелодійну фразу. Тим самим підкреслюється розділеність рояля та групи смичкових та одночасно їх співіснування.

Заклучна партія побудована на головному матеріалі, який тепер постає в міксолідійському *Es*. Струнні спочатку знову ведуть мелодію у супроводі широких арпеджіо фортепіано. Як і в сполучній партії, у заключній Г. Форє змінює виклад цієї фігури та її ритмічне оформлення, досягаючи тим самим фактурного різноманіття при збереженні єдиного типу акомпанементу.

Таким чином, рольові функції учасників ансамблю здійснюються за допомогою досить великої кількості способів викладу. До них відносяться: октавно-унісонне проведення теми смичковими на тлі арпеджіо (у тезі – акордів) фортепіано; переклички рояля та струнної групи; одночасне виконання інтонаційно-індивідуалізованих мелодій; імітації; діалоги в партіях лівої та правої рук клавішного інструменту та всередині струнної групи. У кожному з розділів форми домінує якийсь із них. У головній партії – октавно-унісонне піднесення теми смичковими із супроводом рояля; у сполучній та побічній – прийоми, пов'язані з диференціацією музичної теми; заключна синтезує

те й інше. Розподіл ансамблевих прийомів відповідно до логіки будови експозиції призводить, по-перше, до виділеності етапів музичного процесу, надаючи звукову «наочність» тематичному та гармонійному розвитку, по-друге, призводить до свого роду ансамблевої драматургії.

У першій частині Квартету Г. Форе відмовляється від знаку повторення експозиції, плавно переводячи її заключну партію у розробку. Немов підхоплюючи ідеї сонатного формоутворення, притаманні Ф. Шуберту, композитор не мислить цю частину *Allegro* найбільш драматичною, дієвою. Навпаки, він тяжіє до показу тривалих мелодійних побудов, постійного утримання ліричного образу, що виключає активний тонально-гармонічний розвиток, типовий для центрального розділу сонатної форми.

Розробка першої частини Квартету складається з трьох стадій, у кожній з яких відбувається оновлення тематизму за неодмінної присутності головної тези даного *Allegro*. Перша з них повністю заснована на музичному матеріалі тези, яка, однак, цілком перетворюється. Процес ліризації головної теми, розпочатий у сполучній партії експозиції, отримує тут продовження, що призводить до пересемантизації вихідної музичної думки Квартету. Суворі архаїка епічної тези перетворюється на найніжніший, глибоко інтимний вислів. Модифікована тема одразу доручається «романтичному» фортепіано та проводиться на тлі широких, «ноктюрнових» арпеджіо тріолями. Тепер у ній з'являються виразні репліки, секстові пісеньно-романсові звороти, ритмічна мінливість. Естафету ліричного монологу приймає скрипка, якій відповідає віолончель. Гармонічний розвиток у цьому фрагменті здійснюється на імпресивній основі, або вгору за великими терціями: *Es – dur – G – dur – H – dur*, внаслідок чого виникає барвіста звукова палітра.

Композитор не залишає поза увагою ритмічну сторону музичного тематизму. Показавши у фортепіанній мелодії два типи ритмічних фігур – пунктир і тріолі, він створює різні їх комбінації, поєднуючи у вигляді провідного голосу і супроводу або за принципом одноразового контрасту, утвореного різними сегментами теми внаслідок канонічних імітацій, учасниками

яких у різних поєднаннях є то соло струнних, то фортепіано. Ці діалогічні прийоми накопичують звуковий об'єм, створюючи три кульмінації, остання з яких збігається з початком репризи.

Якщо сонатне *allegro* при всій його самобутності викликає ті чи інші асоціації з австро-німецькою музичною традицією, то Скерцо спрямовано у напрямку ритмічних та гармонічних пошуків ХХ століття, зокрема І. Стравінського. В цій частині з єдиним тематичним матеріалом використовується змінна акцентність, поліметрія, варіантність, комбінаційність, які далеко відводять музику Скерцо за межі пізнього романтизму, виводячи на поверхню «інші» властивості мислення Г.Форе.

Музичний процес у крайніх розділах складної тричастинної форми з тріо у загальному плані управляється поєднанням і частим чергуванням двох варіантів танцювальної теми, відповідно, на 6/8 та 2/4, в *Es-dur* та *g-moll* (перші проведення), кожна з яких, своєю чергою, піддається варіюванню. На цій основі виникає безліч ансамблевих комбінацій, підпорядкованих принципу змінності. Єдине правило полягає в обов'язковості «диригентського тактування», що доручається будь-якому інструменту або втілюється за допомогою фортепіанної лінії басу. Різні метри не тільки чергуються, а й поєднуються в одночасності. Наприклад, рояль грає основний варіант теми на 6/8, а струнні відміряють короткими акордами сильну і слабку частки такту на 2/4.

Слід зауважити, що порівняно з першою частиною Квартету у Скерцо активізується ансамблева діяльність. Зміна амплуа інструментів набуває мозаїчного характеру, і звукове ціле виявляється складеним з елементів – «пазлів». В ігрове поле втягнуті всі учасники музичного дійства, що постійно змінюються ролями, нагадуючи прийом зміни маски в театральній виставі або в опері-буффа. У Скерцо реалізується інша, ніж у *Allegro*, концепція ансамблю, що створює контраст між частинами циклу на ансамблевому рівні.

Після грайливого Скерцо третя частина – *Adagio* (*c-moll*, 2/4) вражає поєднанням глибоко спокою та елегійного смутку. Вже початок основної теми з її плагальними оборотами, рухом, що нагадує розмірений поступ траурної ходи, занурює в стан

самоспоглядання, зосереджену медитативність особистісного висловлювання. Науковець Д. Дюшен відзначає, що Г. Форє «не зображує емоцію – він її внутрішньо проживає», і саме тому мелодія завжди несе суб'єктивний психологічний зміст [6, с. 91].

Перша репліка основної теми пофарбована густим, баритональним тембром віолончелі. У кожній новій ланці висхідної секвенції додається голос іншого струнного інструменту, що грає в унісон з попереднім. Спочатку складається дует віолончелі та альти, потім до них приєднується скрипка, після чого це тріо підводить до мікро-кульмінації в половинному кадансі: оклику інтонації низхідної септими, що рельєфно виділяється на тлі в цілому поступового руху. Важливу частину музичного образу складає партія фортепіано. Саме його хоральні акорди рівними чвертями надають темі маршового відтінку і підфарбовують мелодію смичкових різноманітними гармоніями, виявляючи приховані у ній виразні можливості.

У другому реченні акордами грають струнні, причому верхні голоси, посилені октавним подвоєнням (партія скрипки), утворюють ще один «мовний» мотив. Навпаки, рояль, не втрачаючи функції басу, веде мелодійну лінію, що виростає з вихідного обороту, на яку в кульмінаційний момент накладається смичкове тріо. Далі інструменти послідовно змінюються ролями, проводячи тему то соло (фортепіано, скрипка), то дуєтом (альт із віолончелю). Така постійна зміна тембрової фарби, виконавського складу, рольових функцій різних партій сприяють деталізації музичного процесу та звукової тканини, і камерність письма тут рішуче переважає концертність. В силу цього особливої значущості набуває якісна сторона самого інтонування.

Друга тема (*As-dur*) зберігаючи інтимність тону висловлювання, висвічує іншу його грань. Вона мрійлива, світла і поетична, широко розспівана струнними на тлі гнучкого супроводу фортепіано.

Поетичний флер, що огортає серединну частину *Adagio*, відкидає тінь на репризу, що обумовлюється іншою фактурою в партії фортепіано. Акордові вертикалі вже не здаються тільки урочистими, а поєднуються з широкими хвилеподібними арпе-

джіо. Зникнення внаслідок цих змін однієї з жанрових рис теми – траурної маршевості, веде до пом'якшення ліричного висловлювання та посилення суб'єктивного початку.

Драматичний, дієво-напружений **фінал** (*Allegro molto, c-moll, C-dur; 3/4*) сприймається виплеском потенційної енергії, що міститься в тезі першої частини, але не знайшла там реалізації. За цілеспрямованістю та інтенсивністю розвитку, гостротою конфліктних зіткнень він не тільки не поступається сонатному *Allegro*, а й значно перевершує його. Мабуть, у фіналі найбільше проявляється композиторський інтерес Г. Форе до спадщини Л. Бетховена у плані розуміння музичної драматургії, рельєфності та лапідарності мелодійного малюнка, вольового натиску та пристрасності висловлювання, дисципліною інтелекту. І все-таки у всіх елементах, з яких складається заключна частина Квартету, відчувається рука французького майстра. «Фореєвське» позначається у похідності початкового обороту головної теми з аналогічного ходу думки *Adagio*; у зверненні до прихованих, тихих звучань; у стрімкості досягнення кульмінацій та швидких спадах; у запровадженні ліричного тематизму в розділах розробки; у несподіваних тональних зрушеннях; у ніжності поетичних образів.

Головна партія складається з двох контрастних розділів: дієвого та ліричного. Семантика дії народжується з стрімко висхідних пунктирних ліній; *ostinato* фортепіанних арпеджіо тріолями, що задають імпульс напористого руху; чіткої графіки голосів; функціональної однозначності гармоній; квадратності побудов. Квартетний мотив, переінтовнований в низхідну септиму, а потім у чисту квінту, служить *initio* для другої теми головної партії і, відповідно, сигналом переходу в іншу сферу. Ліричну тему (*p – dolce*) співає солюючий альт, якому відповідає віолончель, а потім скрипка. Рояль підтримує цей діалог довгими акордами, внаслідок чого виникає враження загальмованості часу, спокою, незважаючи на швидкий темп. У наступних тактах і до кінця головної партії утримуються чотири мелодійні лінії. Скрипка та альт спершу грають каноном, потім утворюють самостійні варіанти інтонаційного розгортання, а віолончель та нижній голос форте-

піано виконують терцеву втору на тлі арпеджованих акордових фігурацій. Прагнення автора до фактурного оновлення призводить до приєднання тематичним елементам струнних роаялю.

Вторгненням в естафету струнних початкового тематизму починається сполучна партія, яка повертає дієвий образ. У смичкових з'являється новий мотив: послідовність широких інтервальних кроків, що позначають вершини гамоподібних рухів. У фортепіано тут панує акордова фактура, великі стрибки у правій руці. Весь цей комплекс, що йде *sempre f* утворює досить велику кульмінаційну зону.

Побічна партія (*Es-dur*) продовжує лінію ліричної головної, з якою її споріднюють окремі мотиви, та експонування в альтовому тембрі.

Співвідношення дієвого та споглядального образів у розробці дано в інверсії. Її початковий розділ будується на поєднанні таємничих сигналів із останніх тактів першої теми головної партії та ліричних оборотів. Цей комплекс отримує розвиток у наступному розділі. Несподіваний спалах експресії підводить до кульмінаційної зони, відзначеної відтворенням тематичних елементів та фактурних прийомів сполучної партії, яка, нагадаємо, також була пов'язана з динамічним напруженням. Повернення дієвого образу завершує розробку.

Кода впевнено починається в *C-dur* одночасним проведенням тем побічної та першої головної партій. Різні варіанти першої з них створюють атмосферу святкового триумфу. Мелодична функція тут належить струнному трію; фортепіано ж відводиться роль заповнення звукового об'єму та забезпечення рівномірної (тріольної) пульсації. Завдяки підкресленості метричних часток, у тому числі, фортепіанними басами, у музичному матеріалі проступають риси танцювальності, закладені в тридольному метрі, і така жанровість служить додатковим штрихом до загальної життєрадісної картини.

Зроблений аналіз показує, що жанр фортепіанного квартету надав Г.Форе різноманітні композиторські можливості. Автор зберігає властиву ансамблю семантику спілкування, одночасно використовуючи різноманітний виконавський склад як засіб

здійснення завдань темо- та формоутворення, пошуку неординарних ритмічних рішень, гармонійних фарб, створення диференційованого звукового простору. Виходячи з уявлень про струнні інструменти, французький майстер переважно наділяє їх функцією носія мелодійного початку, яка рівномірно перерозподіляється між усіма партіями. Він вкрай рідко відводить віолончелі роль басу, що дублює фортепіано, використовуючи її кантілені властивості. У більшості випадків, особливо враховуючи ліричний характер мелодики, смичкові грають *legato* лише іноді застосовуючи інші штрихи. На цьому тлі виділяється Скерцо, де поставлені композитором художні завдання вимагали зміни виконання *arco* та *pizzicato*, уривчастих звучань та акордів. Складається враження, що Г. Форє не прагне розширити звичні ресурси кожного інструменту, приділяючи найбільшу увагу власне ансамблевим комбінаціям. Дещо більш багатопланово представлено фортепіано, на яке покладено обов'язки створення різноманітного фактурно-звукового фону, ритмічної пульсації, метричної сітки, барвистих гармонійних послідовностей, не хештуючи при цьому веденням мелодійної лінії соло або пари зі струнним інструментом. Композитор не прагне максимального розсування діапазону звучання і дуже економно, найчастіше, для посилення експресії, використовує високий регістр. Що ж до гранично низьких нот, всі вони зустрічаються лише у октавних подвоєннях фортепіанних басів.

Сукупність зроблених спостережень дозволяє побачити у Першому фортепіанному квартеті Г. Форє чудовий приклад ансамблевого твору, що не копіює видатні зразки загальновищезначаних майстрів у цій сфері творчості, а являє собою самобутню художню концепцію, відзначену яскраво вираженим стилем.

Висновки. Аналіз Першого фортепіанного квартету *op. 15* Г. Форє підтверджує його роль як ключового зразка жанру в французькій камерній традиції: композитор зберігає канони чотиричастинного циклу та сонатної драматургії (від мінорної напруги до мажорного тріумфу), але інноваційно розвиває модальну гармонію, ритмічну організацію (поліметрія в *Scherzo*, що передбачає І. Стравінського) та ансамблеве письмо (ротація

ролей, рідкісні дублювання, струнні як мелодійні носії). Твір синтезує концертні елементи (каденції, *tutti*) з камерною інтимністю, переосмислюючи впливи Л. Бетховена, Ф. Шуберта, Й. Брамса в «фореївському» ключі – ліричній витонченості та психологічній лабільності. Це не лише розкриває еволюцію стилю Г. Форе від романтизму до модернізму, а й готує ґрунт для імпресіоністів (К. Дебюссі, М. Равель), підкреслюючи камерність як мінливість почуттів.

Таким чином, Квартет *op. 15* постає не лише важливим етапом жанрової еволюції, а й відправною точкою для подальшого осмислення камерно-ансамблевого мислення у творчості Г. Форе. Особливо перспективними видаються зіставлення з Другим фортепіанним квартетом *op. 45* композитора та дослідження впливу фортепіанних квартетів на формування імпресіоністичної стилістики. Такі підходи можуть допомогти точніше окреслити перехід від романтичної суб'єктивності до модерністської концепції «ансамблевої свідомості», у якій взаємодія партій стає не лише засобом викладу, а моделлю музичного мислення.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Кутлуева Д. Фортепіанні квартети Ф. Мендельсона як явище романтичної епохи. *Аспекти історичного музикознавства*. Харків : Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського, 2019. Вип. 16. С. 143–157.
2. Чабан І. Фортепіанний квартет австро-німецької традиції: витоки та специфіка жанру. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків : Харків: нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського., 2014. Вип. 41. С. 133–140.
3. Kelly B. French Music, Culture, and National Identity, 1870–1939. Cambridge : Cambridge University Press, 2013. 285 p.
4. Nectoux J.-M. Gabriel Fauré: A Musical Life. Cambridge : Cambridge University Press, 1991. 676 p.
5. Phillips E. Gabriel Faure: A Guide to Research (Routledge Music Bibliographies) Routledge, 2011. 409 p.
6. Duchen, J. Gabriel Fauré. London : Phaidon Press, 2000. 240 p.
7. Smallman B. The Piano Quartet and Quintet: Style, Structure, and Scoring. London : Oxford University Press, 1994. 208 p.
8. Kosho K. An Analysis of Three French Piano Quartets of the 1870. Proquest, Umi Dissertation Publishing, 2011. 158 p.
9. Stove R. J. César Franck: His Life and Times. Bloomsbury Academic, 2012. 373 p.

REFERENCES

1. Kutluieva, D. (2019). The Piano Quartets of F. Mendelssohn as a Phenomenon of the Romantic Era. *Aspects of Historical Musicology*. Kharkiv : Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, 16, 143–157. [in Ukrainian]
2. Chaban, I. (2014). The Piano Quartet of the Austro-German Tradition: Origins and Specific Features of the Genre. *Problems of Interaction of Art, Pedagogy, Theory and Practice of Education*, Kharkiv : Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, 41, 133–140. [in Ukrainian]
3. Kelly, B. (2013). *French Music, Culture, and National Identity, 1870–1939*. Cambridge : Cambridge University Press. [in English]
4. Nectoux, J.-M. (1991). *Gabriel Fauré: A Musical Life*. Cambridge : Cambridge University Press. [in English]
5. Phillips, E. (2011). *Gabriel Fauré: A Guide to Research (Routledge Music Bibliographies)* Routledge. [in English]
6. Duchon, J. (2000). *Gabriel Fauré*. London : Phaidon Press. [in English]
7. Smallman, B. (1994). *The Piano Quartet and Quintet: Style, Structure, and Scoring*. London : Oxford University Press. [in English]
8. Kosho, K. (2011). *An Analysis of Three French Piano Quartets of the 1870s*. Proquest, Umi Dissertation Publishing. [in English]
9. Stove R. J. (2012). *César Franck: His Life and Times*. Bloomsbury Academic, 2012. [in English]

Дата першого надходження статті до видання: 18.09.2025

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 21.10.2025

Дата публікації (оприлюднення) статті: 14.11.2025

УДК 378.4(477.84)ТНПУ:784.1(092)]»19/20»

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2025-45-30>

Елеонора Богдана Михайлівна Атаманчук

ORCID: 0009-0001-5342-2050

аспірантка кафедри музикознавства та методики
музичного мистецтва

Тернопільського національного педагогічного університету
імені Володимира Гнатюка
eleonoraatamancuk@gmail.com

Ярослава Володимирівна Топорівська

ORCID: 0000-0003-1808-6271

кандидат педагогічних наук, доцент,
декан факультету мистецтв

Тернопільського національного педагогічного університету
імені Володимира Гнатюка
toporivochka@gmail.com

МИСТЕЦЬКО-ПЕДАГОГІЧНА ДІЯЛЬНІСТЬ ЄВГЕНА ГУНЬКА ТА ВОЛОДИМИРА СЕМЧИШИНА В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ ХОРОВОГО МИСТЕЦТВА ТЕРНОПІЛЬЩИНИ КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТТЯ

*Метою статті є комплексне дослідження мистецько-педагогічної діяльності диригентів Євгена Гунька та Володимира Семчишина, які суттєво вплинули на формування хорового руху Тернопільщини кінця ХХ – початку ХХІ століття. **Методологія дослідження.** Дослідження ґрунтується на поєднанні історико-біографічного, музикознавчого, компаративного та джерелознавчого методів. Використано архівні матеріали Державного архіву Тернопільської області, друковані збірники хорових аранжувань, а також нотні рукописи. Порівняльний аналіз колядки в обробці митців охоплює ладово-гармонічну структуру, особливості фактури, діапазонні рішення, розподіл мелодичного матеріалу та метроритмічні моделі. **Наукова новизна** полягає у системному узагальненому дослідженні діяльності Євгена Гунька та Володимира Семчишина як представників тернопільської хорової школи. Вперше в науковий обіг введено архівні документи та здійснено музикознавчий аналіз обробок колядки «Свята ніч» у двох авторських версіях – Євгена Гунька та Володимира Семчишина. На основі отриманих аналітичних даних*

проведено поглиблений порівняльний аналіз. **Висновки.** Євген Гунько і Володимир Семчишин стали ключовими постатями у розвитку хорового мистецтва Тернопільщини кінця XX – початку XXI століття. Їхня діяльність поєднала професійну майстерність, культуротворчу місію та педагогічне виховання кількох поколінь диригентів. Аранжувальна спадщина Євгена Гунька з її складною гармонією та концертним спрямуванням становить вагомий внесок у професійну хорову культуру, тоді як доступні, церковні гармонізації Володимира Семчишина формують репертуар аматорських і парафіяльних хорів. Порівняльний аналіз колядки «Свята ніч» виявив два різні, але взаємодоповнюючі напрямки розвитку хорового мистецтва на Тернопільщині – концертний академічний та богослужбовий аматорський. Саме ці напрями забезпечують жанрове розмаїття, посилення регіональної ідентичності та утвердження Тернополя як важливого хорового центру Західної України. Дослідження підкреслює потребу подальшого опрацювання їхньої творчої спадщини, оскільки постаті митців залишаються недостатньо висвітленими у вітчизняному музикознавстві.

Ключові слова: хор, хорове мистецтво Тернопільщини, диригент, хорове аранжування, регіональна музична культура.

Atamanchuk Eleonora Bohdana Mykhailivna, Postgraduate Student at the Department of Musicology and Methodology of Music Art of the Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University; Toporivska Yaroslava Volodymyrivna, Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor, Dean of the Faculty of Arts of the Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University

Artistic and pedagogical activity of Yevhen Hunko and Volodymyr Semchyshyn in the context of the development of choral art in the Ternopil region at the turn of the 20th and 21st centuries

Research objective. The purpose of this article is to provide a comprehensive examination of the artistic and pedagogical work of conductors Yevhen Hunko and Volodymyr Semchyshyn, who played a decisive role in shaping the choral movement of the Ternopil region in the late twentieth and early twenty-first centuries. **The methodology** is based on a combination of historical-biographical, musicological, comparative, and source studies methods. The study draws on archival materials from the State Archive of the Ternopil Region, published collections of choral arrangements, and manuscript scores. A comparative analysis of the carol in their respective arrangements includes the examination of modal-harmonic structure, textural features, range distribution, melodic allocation, and metric-rhythmic models. **The scientific novelty.** For the first time, a systematic and generalized investigation of the work of Yevhen Hunko and Volodymyr Semchyshyn as representatives of the Ternopil choral school is presented. Archival documents are introduced into scholarly circulation, and a musicological analysis of the carol “Sviata Nich” in two authorial versions – by Hunko and Semchyshyn – is conducted. The analytical findings form the basis for an in-depth comparative study. **Conclusions.** Yevhen Hunko and Volodymyr Semchyshyn emerged as key figures in the development of choral

art in the Ternopil region at the end of the twentieth and the beginning of the twenty-first century. Their work combined professional mastery, cultural mission, and the pedagogical training of several generations of conductors. Hunko's arrangement legacy, distinguished by its complex harmony and concert-oriented character, represents a substantial contribution to professional choral culture, whereas Semchyshyn's accessible liturgical harmonizations form the repertoire basis for amateur and parish choirs. The comparative analysis of "O Holy Night" revealed two distinct yet complementary vectors of choral development in the region: the academic concert tradition and the amateur liturgical tradition. Together, these directions ensure genre diversity, strengthen regional identity, and affirm Ternopil as an important choral center of Western Ukraine. The study highlights the need for further examination of their creative legacy, as both figures remain insufficiently represented in Ukrainian musicological discourse.

Key words: choir, choral art of Ternopil region, conductor, choral arrangement, regional musical culture.

Актуальність теми дослідження. Хорове мистецтво України є однією з найяскравіших складових національної музичної культури, адже саме в ньому з найбільшою повнотою виявляється духовна природа українського народу, його співоча традиція, філософія серця та глибинний зв'язок із християнськими й народними основами. Вивчення розвитку цього виду мистецтва потребує не лише узагальненого розгляду в загальнонаціональному масштабі, але й глибокого аналізу його регіональних особливостей, адже саме вони формують своєрідні виконавські школи, стильові напрями й мистецькі осередки, що в сукупності складають багатогранну панораму хорового життя України. Регіональні осередки хорової культури, такі як Київ, Львів, Харків, Одеса, утвердилися як центри професійного диригентського мистецтва [2; 8; 10; 11; 14; 18]. Але не менш важливими в процесі становлення українського хорового руху є й інші регіони, зокрема Тернопільська область, де протягом багатьох десятиліть формувалися власні традиції співу, диригентсько-хорової підготовки та музичної освіти.

Хорова культура Тернопільського регіону бере свій початок з аматорських хорів, церковних співочих колективів та фольклорних ансамблів, діяльність яких згодом стала основою для формування професійних мистецьких шкіл [1]. Важливим етапом у розвитку регіональної хорової освіти вирізняється кінець

XX – початок XXI століття, коли відбувається активне формування мистецької освіти на базі Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка.

Мистецька освіта в університеті бере свій початок із 1980 року, коли на факультеті підготовки вчителів початкових класів було започатковано двопрофільну спеціальність «Педагогіка і методика початкового навчання з додатковою спеціальністю “Музика”». Важливим кроком до розвитку середовища для музично-педагогічної освіти стало відкриття спеціальності «Музичне виховання» (1992), а згодом створення окремого факультету – музично-педагогічного (1993). Структурні зміни, що відбулися пізніше, зокрема, створення Інституту мистецтв (2005 р.) та його реорганізація у факультет мистецтв (2013 р.) засвідчили сталий розвиток музично-освітнього середовища в регіоні, яке стало осередком підготовки майбутніх учителів музики, диригентів, виконавців, дослідників і популяризаторів української музичної культури [16].

Становлення музично-педагогічного факультету вимагало висококваліфікованих кадрів, здатних не лише викладати дисципліни диригентсько-хорового циклу, а й власним прикладом стверджувати цінність хорового мистецтва, формувати професійну культуру молодих митців. Тому до складу кафедр увійшли відомі практикуючі музиканти, діячі культури, диригенти, композитори, які поєднували педагогічну, концертну та наукову діяльність.

Серед найяскравіших постатей у цьому процесі – Євген Іванович Гунько та Володимир Франкович Семчишин, диригенти, педагоги, аранжувальники, діяльність яких припала на кінець XX – початок XXI століття. Обидва митці народилися за межами Тернопільської області, але їхній професійний шлях був тісно пов’язаний з цим регіоном, де вони розвивали свій потенціал, втілювали педагогічні та художні ідеї та залишили значний слід у культурній спадщині краю. Актуальність дослідження пояснюється необхідністю широкого дослідження регіональних співочих та хорових традицій в Україні, які становлять значну частину національної музичної спадщини. Тернопільщина, як один із

важливих центрів хорового мистецтва Західної України, має власну школу диригентсько-хорового виконавства, яка поки що науково не описана, але яскраво виражена у хоровому просторі сьогодення. Власне яскравими представниками цього напрямку, частково фундаторами, є Євген Гунько та Володимир Семчишин.

Мета дослідження. Метою статті є звернення до постатей Євгена Гунька та Володимира Семчишина – видатних диригентів, педагогів, композиторів та аранжувальників Тернопільщини, які стали фундаторами диригентсько-хорової підготовки на факультеті мистецтв Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Дослідження спрямоване на висвітлення їхнього творчого шляху, педагогічної діяльності, внеску у розвиток хорової освіти регіону, а також на розкриття індивідуальних особливостей їхнього аранжувального стилю, зокрема через порівняльний аналіз інтерпретацій всесвітньо відомої колядки «Свята ніч» у обробках обох митців.

Наукова новизна. Наукова новизна полягає у тому, що вперше здійснено цілісне дослідження творчого та педагогічного доробку Євгена Гунька і Володимира Семчишина. Вперше до наукового обігу введено архівні матеріали. Новизну становить також перше порівняльне музикознавче дослідження обробок колядки «Свята ніч».

Виклад основного матеріалу. Обидва митці є випускниками Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка (за часів навчання Євгена Гунька це була ще Львівська державна консерваторія імені М. Лисенка, за часів Семчишина – Вищий музичний інститут імені М. Лисенка), яка відома своїми академічними традиціями та суворими вимогами до професійної підготовки музикантів. Саме львівська диригентська школа заклала в них основи професійної етики, чіткість жесту, філософію інтерпретації музичного тексту. Цей досвід був перенесений у їхню подальшу діяльність у Тернополі у новій інтерпретації.

До приходу на факультет мистецтв кожен із диригентів уже мав вагомий творчий досвід. Євген Іванович Гунько працював диригентом у Чернівецькому (1968–1971) та у Хмельницькому (1971–1983) обласних музично-драматичних театрах [7, с. 316].

Там він розвинув власний виконавський стиль разом із художнім світоглядом виконавця. Його діяльність у Тернополі була широкою: керівництво університетськими хорами, робота з чоловічим вокальним квартетом «Акорд», створення оригінальних аранжувань, викладання диригентських дисциплін та хорового класу, науково-методична робота.

Володимир Франкович Семчишин розпочав свою музичну кар'єру як викладач у Червоноградській музичній школі, потім як керівник симфонічного джазового оркестру в Палаці культури «Березіль» у Тернополі, згодом – регент мішаного хору «Глорія» церкви св. ап. Петра, Чину Братів Менших (Чину св. Франциска) УГКЦ [9, с.323]. На факультеті мистецтв він поєднував викладацьку, диригентську, аранжувальну й організаційну роботу, виявляючи себе як майстер формування творчих ансамблів та натхненний наставник студентів.

Обидва митці прийшли до викладацької діяльності вже сформованими професіоналами, маючи почесні звання в галузі культури (Євген Гунько - Заслужений артист України, Володимир Семчишин - Заслужений працівник культури України) та значний сценічний досвід. Їхня діяльність на факультеті мистецтв позначилася активним поєднанням практики із навчанням, що зумовило високий рівень підготовки студентів, які сьогодні продовжують їхню справу в освітніх і культурних установах не лише Тернопільщини, а й усієї України.

Під керівництвом Євгена Гунька у Тернополі працювало кілька хорових колективів – жіночий хор факультету підготовки вчителів початкових класів, хорова капела «Освіта», чоловічий вокальний квартет «Акорд». Саме останній став справжнім брендом регіону. Вокальний квартет «Акорд», створений із числа студентів у 1998 році, вирізнявся високою вокальною культурою, гармонійністю звучання та глибоким змістовним наповненням репертуару [15, с.95]. В обробках керівника звучали українські народні пісні, духовні твори, патріотичні мелодії. Зокрема, саме завдяки аранжуванням Євгена Гунька такі твори, як «Ой чий то кінь стоїть», «Стою я в лісі самотою», «Гей, степами», «Чорноморець» набули нового художнього дихання та сценічного блиску.

Педагогічна концепція Євгена Гунька ґрунтувалася на ідеї «виховання через пісню». Він вважав, що хор – це не лише форма музичного колективу, а й духовна спільнота, де народжується людина з великим серцем і чутливою душею. Його диригентська манера відзначалася стриманим, але надзвичайно точним жестом, що поєднував лаконічність львівської школи Миколи Колесси з емоційною глибиною народного співу. Важливу роль у його роботі відігравала методика інтонаційно-дикційних вправ, яку він застосовував під час репетицій, формуючи ансамблеву злагодженість і виразність хору.

Творчість Володимира Семчишина – це приклад гармонійного поєднання диригентської майстерності, глибокої віри, духовності та педагогічного таланту. Його діяльність відзначалася відданістю хоровій справі, любов'ю до української духовної та народної пісні, яку він прагнув зробити доступною для виконання найширшими колами співаків – від професійних хорів до парафіяльних аматорських колективів.

Професіоналізм Євгена Гунька та Володимира Семчишина як викладачів вищої школи задокументовано архівними матеріалами, зокрема протоколами засідань кафедр та факультету.

Так, у мотиваційному поданні 1993 року щодо призначення Євгена Гунька на посаду завідувача кафедри музичного виконавства, зазначалося, що він працює викладачем за сумісництвом з 1983 року, старшим викладачем з 1984 року, а з 1988 року має звання доцента. У документі вказано: «За цей час зарекомендував себе висококваліфікованим і вмілим організатором. Лекції, практичні заняття, хорознавство, хоровий клас та диригування проводить на належному науково-методичному рівні, використовуючи свій великий досвід практичної роботи і нетрадиційні форми навчання. Проводить значну творчу роботу. Ним аранжовано ряд хорових творів, створено декілька оркестровок, обробок народних пісень для забезпечення навчального процесу і для колективів художньої самодіяльності. Часто виступає з лекціями і концертами. Має публікації науково-методичного характеру і достойний почесного звання заслужений артист України. До виконання доручень ставиться відповідально. Серед студентів і колег користується повагою» [5].

Цей фрагмент архівного документа засвідчує, що вже на початку 1990-х років Євген Гунько був визнаний одним із найкращих викладачів кафедри, що поєднував педагогічну й практичну діяльність, формуючи високу культуру хорового співу серед студентів. Його діяльність розглядалася як зразкова з точки зору методики викладання диригування, хорознавства та хорового класу.

Про Володимира Франковича Семчишина аналогічні відомості містяться у протоколах засідань кафедри 1995-1996 навчального року. У записках вказано: «Семчишин В. Ф. працює на кафедрі з 1.09.1995 року, має уроки диригування, бере участь у методичних нарадах, написав ряд методичних розробок, відвідує всі факультетські заходи. Зарекомендував себе як ініціативний здібний педагог та керівник колективу, заслужив повагу серед викладачів і студентів та має професійну підготовку відповідного рівня» [6].

Ці характеристики свідчать про те, що обидва митці були не лише талановитими диригентами, а й професійними викладачами. Завдяки таким фахівцям факультет мистецтв Тернопільського національного педагогічного університету став центром формування професійних диригентів та розвитку музично-педагогічної освіти в Тернопільській області.

Поряд із педагогічною та виконавською діяльністю важливу складову професійного портрета обох митців становить їхня аранжувальна творчість, у якій обидва митці проявили себе як самобутні інтерпретатори пісенного матеріалу.

Євген Іванович Гунько завжди орієнтував свою роботу на виконання професійними вокально-хоровими ансамблями. Його гармонійні аранжування вирізняються складною поліфонічною фактурою, гнучкими гармонічними модуляціями та багатством тембрових нюансів. Як композитор-аранжувальник, він вимагав від виконавців високого рівня вокальної культури – узгодженості ансамблевого звучання, що супроводжується чіткістю інтонації та технічною досконалістю.

Більшість хорових аранжувань Євгена Гунька були написані спеціально для організованого ним чоловічого вокального квар-

тету «Акорд», який фактично став для нього своєрідною творчою лабораторією. Репертуар квартету, представлений зокрема на таких альбомах, як «Допоки музика звучить», «Ой радуйся земле», «Нехай святиться Ім'я Твоє», «Душі криниця», «Z miłością do pieśni» містить українські народні пісні, твори українських та зарубіжних композиторів, а також академічні та естрадні пісні, оброблені для камерного чоловічого ансамблю [15, с.96].

Гунько демонструє досить індивідуальне гармонічне мислення у своїх аранжуваннях. Тут є багаті акордові вертикалі, навіть складні гармонії, що зміщують тональні плани у творі, або раптові неочікувані розв'язки каденцій, передбачені певним стилем; все це створює надзвичайно виразну, але емоційно драматичну камерну хорову мініатюру.

Творчий доробок Євгена Гунька представлений і в нотних збірниках. «О, дуже люблю музику» (Тернопіль, 2010) займає серед них особливе місце, що містить аранжування для хору та чоловічого квартету. Нотний збірник відображає типову манеру митця – використання простих мелодій у поєднанні зі складними гармонічними лініями, характерними для професійних колективів. Також у збірнику представлені і його власні твори, як композитора, деякі з них написані на слова його дружини Марії [3]. Твори Євгена Гунька виконуються не лише на університетській сцені, а й у концертних залах Тернополя, всієї України та за її межами.

На відміну від Гунька, Володимир Франкович Семчишин у своїй аранжуваннях орієнтувався не лише на професійні хори, а й на широку аматорську аудиторію. Як регент церковного хору він прагнув зробити духовну музику доступною для виконання колективами, учасники яких не завжди мали музичну освіту. Це визначило характер його гармонізацій – чітку чотириголосну структуру (сопрано, альт, тенор, бас), природну вокальну лінію, використання традиційної каденціальної схеми (тоніка-субдомінанта-домінанта-тоніка), збереження природного дихання та текстової виразності церковного співу.

У 1999 році в Тернополі вийшла друком нотна книга під назвою «Церковні пісні. Аранжування для мішаного хору». Збірка містить 37 духовних творів. Серед них пісні з різних періодів

церковного року – «Царю Небесний», «Ой, хто-хто Миколая любить», «Свята ніч», «На річці на Йордані», «Під хрест стаю», «Хрест на плечі накладають» та інші.[12]. Визначною особливістю епіграфа до циклу є Псалом 129: «З глибини ззиваю до Тебе, Господи!», який символічно та духовно містить у собі весь зміст творів.

Продовження та завершення цієї роботи з'явилися у збірці «Церковні пісні для мішаного хору», яка вийшла кількома випусками у 2010 році. У них Семчишин представляє як популярні, так і маловідомі духовні пісенспіви мелодій у власних аранжуваннях [13].

Зараз його обробки є частиною живої традиції церковного співу Тернопільщини – звучать на літургіях, хресних дорогах, молитовних чуваннях і духовних концертах.

Серед значних духовних видань композитора – «Чин вінчання для мішаного хору». У збірнику подано частини Богослужіння різних авторів, а також власні гармонізації регента хору В. Семчишина [17]. Всі гармонізації доступні для швидкого вивчення та виконання хорами різних рівнів.

Євген Гунько і Володимир Семчишин репрезентують дві взаємодоповнювальні лінії розвитку хорового мистецтва Тернопільщини. Гунько – представник академічної школи, орієнтований на професійне виконавство, складну гармонію, симфонічність мислення. Семчишин – носій духовно-народної традиції, прагнув зробити хоровий спів доступним для всіх.

Розглянувши аранжувальні принципи обох митців, можна побачити, що кожен із них виробив власну систему художніх і технічних засобів. Для найточнішого виявлення цих відмінностей доцільно звернутися до порівняння їхніх трактувань колядки «Свята ніч», яка у версіях Гунька і Семчишина демонструє два різні моделі роботи з духовним мелосом.

Колядка «Свята ніч» є одним із найвідоміших різдвяних духовних творів, який набув численних хорових і сольних варіантів. Євген Гунько аранжував цей твір спеціально для чоловічого вокального квартету «Акорд» [4]. Така виконавська композиція призвела до більшої технічної складності, поліфонічного багат-

ства та концертної інтерпретації. Аранжування орієнтоване на сценічне виконання та передбачає професійний рівень вокального ансамблю. Володимир Семчишин створив свою версію «Святої ночі» для мішаного хору, розраховану на виконання як професійними, так і аматорськими колективами. Вона увійшла до його збірника «Церковні пісні» і призначена для виконання під час богослужінь у різдвяний період [13]. Такий вибір жанрово-виконавського контексту передбачає простішу фактуру, рівномірну ритміку, традиційну гармонію та лаконічне аранжування, що сприяє колективному співу великої кількості виконавців.

Оригінальна тональність аранжування Євгена Гунька – соль-мажор (G-dur). Для виконання твору мішаним хором (зокрема, хоровою капелою «Освіта» факультету мистецтв ТНПУ ім.В.Гнатюка в рамках магістерського концерту Елеонори Атаманчук) транспозицію було проведено в тональність мі-мажор (E-dur) з точним збереженням мелодичних та гармонічних співвідношень. Діапазон кожної партії у Гунька широкий і охоплює весь амплітудний діапазон голосів, що дозволяє створити насичене, глибоке звучання.

Семчишин пише аранжування у тональності ре-мажор (D-dur), зручній для церковного хору, забезпечуючи комфортне звучання та збалансованість регістрів. Він обмежує діапазон партій середньою теситурою.

Ритміка обробки Євгена Гунька вирізняється пунктирністю та ритмічними зміщеннями. Часте використання тривалостей із крапкою, синкоп, змінної акцентуації формує динамічне, живе звучання, наближене до інтонаційної виразності природного мовлення.

Ритм у Семчишина має чітко метричну структуру. Найчастіше зустрічаються рівні тривалості – переважно восьмі ноти, без пунктирних груп та шістнадцятих. Така ритмічна організація сприяє ансамблевій злагодженості між великим хором, а також робить їхню декламацію чіткою (рис. 1).

Євген Гунько уникає повторення однакових музичних формул. Він пише окреме аранжування для кожного куплету колядки, що надає твору внутрішнього розвитку та підтримус



Рис. 1. Порівняння початкових двох тактів колядки «Свята ніч» в обробках Євгена Гунька (зліва) та Володимира Семчишина (справа)

інтерес слухачів протягом усього його виконання. У другому і третьому куплетах композитор застосовує прийом діалогічного перегукування голосів: тенори ведуть фразу «Свята ніч, тиха ніч» у терцію, а баритон і бас відповідають у нижньому регістрі, у наступному куплеті – навпаки: саме нижні голоси першими ведуть фразу. Така взаємодія виходить за межі класичної вертикалі «мелодія – гармонічний супровід».

Фактура у творах Семчишина гомофонно-гармонічна, з чітко вираженою верхньою мелодією, що підтримується гармонійними нотами середнього та нижнього голосів. Розподіл ролей залишається стабільним протягом усього твору: мелодію ведуть жіночі партії, що відповідає традиційному церковному стилю.

Гармонічна структура обробки Гунька є розширеною, з тенденцією до модального мислення. Композитор активно застосовує секстакорди, кварт секстакорди, їхні обернення та інші побічні гармонії, які формують ускладнену, але органічну систему. Останні такти особливо підкреслюються цікаве аранжування: замість очікуваної каденції, що закінчується на тоніці, з'являється поєднання акордових зв'язків, що тяжіють до субдомінантної зони – це м'яке гармонічне згасання, яке акустично відчувається як фактичне згасання звуку (рис. 2).

Натомість Семчишин дотримується класичної гармонічної системи (тоніка – субдомінанта – домінанта – тоніка). Усі гармонічні опори побудовані на чистих тріадах, без використання альтерованих інтервалів. В останніх актах твору чітко простежується традиційний автентичний каданс (V–I), який закріплює тональний центр і створює відчуття довершеності молитви (рис. 3).



Рис. 2. Завершальні такти колядки «Свята ніч» в обробці Євгена Гунька з доданою кадансовою формулою та розширеною гармонізацією



Рис. 3. Завершальні такти колядки «Свята ніч» в обробці Володимира Семчишина з традиційним кадансовим завершенням на тоніці

Обидві версії колядки «Свята ніч» в обробці Євгена Гунька та Володимира Семчишина демонструють високий професійний рівень їхніх авторів, які детально врахували специфіку своїх виконавських колективів. Більш варіативною та концертно-орієнтованою є структура, побудована Гуньком, тоді як Семчишин зберігає лаконічність і ладову стабільність, необхідну для церковного хору.

Висновки. Узагальнюючи дослідження творчості Євгена Гунька та Володимира Семчишина, можемо стверджувати, що обидва митці стали ключовими постатями у формуванні хорової культури Тернопільщини кінця ХХ – початку ХХІ століття. Їхня діяльність поєднала професійне диригентське виконавство, багаторічну педагогічну працю у вищій школі та значний аранжувальний доробок, який вплинув на розвиток регіональних традицій.

Порівняльний аналіз колядки «Свята ніч» виявив помітні відмінності в їхніх підходах: Євген Гунько орієнтувався на професійні концертні колективи та писав складні фактурні, гармонічні та поліфонічні обробки; Володимир Семчишин створював доступні, зрозумілі та функціонально стабільні гармонізації, призначені для широкого кола виконавців – від професіоналів до аматорських церковних хорів. Ці два напрями – академічно-камерний та духовно-літургійний – репрезентують різні, але взаємодоповнювальні моделі розвитку хорового мистецтва регіону. Саме їхнє співіснування забезпечило жанрове розмаїття, збереження традиції та подальше збагачення тернопільської хорової школи та диригентської підготовки.

Обидва митці – носії духовної культури українського народу, а їхні твори стали важливим джерелом репертуару для сучасних колективів Тернопільщини. Їхня діяльність є прикладом гармонійного поєднання професійної майстерності, духовної місії та педагогічного покликання.

Попри значний внесок, творчість Євгена Гунька та Володимира Семчишина залишається недостатньо вивченою в українському музикознавстві, що підкреслює потребу подальших досліджень і привернення уваги до їхньої мистецької та педагогічної спадщини.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Бевська І. Д. Музично-мистецька діяльність у соціокультурному просторі Тернопільського воєводства (друга половина XIX – до 1939 року XX ст.) : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Львів, 2012. 227 с.
2. Бермес І. Л. Український хоровий рух у контексті соціокультурних процесів XIX – початку XXI століття : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознав. Київ, 2014. 36 с.
3. Гунько Є. Ой музику дуже люблю. Обробки для хору та чоловічого квартету. Тернопіль : Кафедра музикознавства, методики музичного виховання та вокально-хорових дисциплін, 2010. 44 с.
4. Гунько Є. Свята ніч: обробка для чоловічого ансамблю. Рукопис. Персональний архів вокального квартету «Акорд», Тернопіль.
5. Державний архів Тернопільської області. Р-21.7, № 2615. Протоколи засідань ради інституту за 1993–1994 н. р. Тернопільського державного педагогічного інституту. Протокол № 4 засідання вченої ради від 30 листопада 1993 р.

6. Державний архів Тернопільської області. Р-21.7, № 3048. Протоколи засідань кафедри музичного виконавства за 1995–1996 н. р. Протокол № 7 засідання кафедри музичного виконавства від 24 квітня 1996 р.

7. Канюка А. Г., Проців Л. Й. Творча діяльність диригентського класу Євгена Гунька. У: Водяний Б. О., Смоляк О. С., Стельмашук З. М. (ред.) *Мистецька діяльність у сучасному соціокультурному просторі (25-літній творчий внесок факультету мистецтв Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка)*. Тернопіль : Шкафаровський Ю. М., 2018. С. 315–321.

8. Мартинюк А. К. Регіональні диригентсько-хорові школи в Україні: порівняльний аналіз. *Art Studies*. 2023. DOI: <https://doi.org/10.24195/artstudies>.2023-1.7

9. Ороновська Л. Д. Культурно-просвітницька і педагогічна діяльність Володимира Семчишина. У: Водяний Б. О., Смоляк О. С., Стельмашук З. М. (ред.) *Мистецька діяльність у сучасному соціокультурному просторі (25-літній творчий внесок факультету мистецтв Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка)*. Тернопіль: Шкафаровський Ю. М., 2018. С. 322–330.

10. Плузніков В. М. Генеза харківської школи оперно-симфонічного диригування. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2024. Вип. 72. С. 54–67.

11. Попович Н. М., Сухацька Л. М., Буркало С. М. Значення постаті Миколи Колесси у становленні Львівської диригентської школи. *Науковий вісник Мукачівського державного університету. Серія: Педагогіка та психологія*. 2016. № 1. С. 26–28.

12. Семчишин В. Церковні пісні. Аранжування для мішаного хору. Тернопіль: Видання Тернопільської крайової організації Національної Ліги українських композиторів, 1999. 52 с.

13. Семчишин В. Церковні пісні. Аранжування для мішаного хору. Тернопіль: Кафедра вокально-хорових дисциплін, 2010. (4 вип.)

14. Синкевич Н. Київська хорова школа: етапи становлення та розвитку. *Вісник Прикарпатського університету. Серія: Мистецтвознавство*. 2009. Вип. 15–16. С. 232–238.

15. Топорівська Я. В. Чоловічий вокальний квартет «Акорд». У: *Мистецька діяльність у сучасному соціокультурному просторі (25-літній творчий внесок факультету мистецтв Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка)*. Тернопіль: Шкафаровський Ю. М., 2018. С. 94–107.

16. Факультет мистецтв. Історія факультету. Тернопільський національний педагогічний університет імені В. Гнатюка. URL: <https://tpru.edu.ua/faculty/Instytutmystectw/> (дата звернення: 13.11.2025).

17. Чин вінчання для мішаного хору / упорядкування та гармонізація В. Семчишина. Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2021. 36 с.

18. Шатова І. О. Стильові основи Одеської хорової школи : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Одеса, 2005. 16 с.

REFERENCES

1. Bevska, I. D. (2012). Musical and artistic activity in the sociocultural space of the Ternopil Voivodeship (second half of the 19th century – until 1939). Lviv. [in Ukrainian]
2. Bermes, I. L. (2014). The Ukrainian choral movement in the context of sociocultural processes of the 19th – early 21st centuries. Kyiv. [in Ukrainian]
3. Hunko, Ye. (2010). Oh, I really love music. Arrangements for choir and male quartet. Ternopil: Department of Musicology, Methods of Music Education and Vocal-Choral Disciplines. [in Ukrainian]
4. Hunko, Ye. Silent Night: Arrangement for male ensemble. Manuscript, Personal Archive of the Vocal Quartet “Acord”, Ternopil. [in Ukrainian]
5. State Archive of the Ternopil Region. (1993). Minutes of the Institute Council meetings for 1993–1994. Protocol No. 4, November 30, 1993. [in Ukrainian]
6. State Archive of the Ternopil Region. (1996). Minutes of the Department of Music Performance meetings for 1995–1996. Protocol No. 7, April 24, 1996. [in Ukrainian]
7. Kaniuka, A. H., & Protsiv L. Y. (2018). Creative work of Yevhen Hunko’s conducting class. In Vodyanyi B. O., Smoliak O. S., & Stelmashchuk Z. M. (Eds.), Artistic activity in the contemporary sociocultural space (pp. 315–321). Ternopil: Shkafarovskiy Yu. M. [in Ukrainian]
8. Martyniuk, A. K. (2023). Regional conducting and choral schools in Ukraine: A comparative analysis. *Art Studies*. <https://doi.org/10.24195/artstudies.2023-1.7> [in Ukrainian]
9. Oronovska, L. D. (2018). Cultural-educational and pedagogical activity of Volodymyr Semchyshyn. In Vodyanyi B. O., Smoliak O. S., & Stelmashchuk Z. M. (Eds.), Artistic activity in the contemporary sociocultural space (pp. 322–330). Ternopil: Shkafarovskiy Yu. M. [in Ukrainian]
10. Pluzhnikov, V. M. (2024). The genesis of the Kharkiv school of opera-symphonic conducting. *Problems of Interaction between Art, Pedagogy and the Theory and Practice of Education*, 72, 54–67. [in Ukrainian]
11. Popovych, N. M., Sukhatska L. M., & Burkalo S. M. (2016). The significance of Mykola Kolessa in the formation of the Lviv conducting school. *Scientific Bulletin of Mukachevo State University. Series: Pedagogy and Psychology*, 1, 26–28. [in Ukrainian]
12. Semchyshyn, V. (1999). Church songs. Arrangements for mixed choir. Ternopil: National League of Ukrainian Composers. [in Ukrainian]
13. Semchyshyn, V. (2010). Church songs. Arrangements for mixed choir (Vol. 4). Ternopil: Department of Vocal-Choral Disciplines. [in Ukrainian]
14. Synkevych, N. (2009). The Kyiv choral school: Stages of formation and development. *Bulletin of the Precarpathian University. Series: Art Studies*, 15–16, 232–238. [in Ukrainian]
15. Toporivska, Ya. V. (2018). The male vocal quartet “Acord.” In Artistic activity in the contemporary sociocultural space (pp. 94–107). Ternopil: Shkafarovskiy Yu. M. [in Ukrainian]

16. Ternopil National Pedagogical University named after V. Hnatiuk. (2025). Faculty of Arts: History of the Faculty. <https://tnpu.edu.ua/faculty/Instytutmystectw/> [in Ukrainian]

17. Semchyshyn, V. (Arr.). (2021). The Wedding Rite for mixed choir. Ternopil: Navchalna knyha – Bohdan. [in Ukrainian]

18. Shatova, I. O. (2005). Stylistic foundations of the Odesa choral school. Odesa. [in Ukrainian]

Дата першого надходження статті до видання: 08.09.2025

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 13.10.2025

Дата публікації (оприлюднення) статті: 14.11.2025

УДК 780.614.131:781.68(045)

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2025-45-31>

Олександр Іванович Кригін

ORCID: 0000-0003-2837-8657

кандидат мистецтвознавства, доцент,
старший викладач кафедри музично-інструментальної підготовки
вчителя

КЗ «Харківська гуманітарно-педагогічна академія»
Харківської обласної ради
butikh1@gmail.com

Ольга Валентинівна Цехмістро

кандидат мистецтвознавства,
старший викладач кафедри вокально-хорової підготовки вчителя
КЗ «Харківська гуманітарно-педагогічна академія»
Харківської обласної ради
tser1970@gmail.com

«CAPRICHÒ ÀRABE» ФРАНСІСКО ТАРРЕГІ: ІНТЕРПРЕТОЛОГІЧНИЙ ВИМІР

Мета статті – дослідити інтерпретаційні особливості виконання твору «Capricho Árabe» Франсіско Таррегі в контексті взаємодії триади «композитор – виконавець – слухач», проаналізувати естетико-стильові трансформації твору у сучасному виконавському просторі, враховуючи органологічні чинники та виконавське мислення видатних гітаристів ХХІ ст. **Методологію** складають історичний, жанрово-стильовий, органологічний, інтерпретологічний, а також музично-теоретичний методи дослідження. **Наукова новизна статті** полягає в тому, що вперше у вітчизняному музикознавстві досліджено «Capricho Árabe» через призму сучасної інтерпретології, з урахуванням органологічного впливу, виконавських стратегій, історичних контекстів і сучасної практики виконання. **Висновки.** Інтерпретація «Capricho Árabe» у виконанні Д. Рассела, М. Дилли та А. Відович виявляє різноманіття сучасних виконавських підходів до одного із видатних творів гітарного репертуару. Застосування інтерпретологічної моделі «композитор – виконавець – слухач» дозволяє простежити, як змінюється художній зміст твору в нових естетичних та акустичних умовах. Д. Рассел репрезентує академічний, філігранно деталізований стиль із тембровою чутливістю та структурною логікою. Виконавець виявляє високу ступінь штрихової й агогічної деталізації, темброву гнучкість,

що забезпечує виразність кожної фрази. М. Дилла подає твір через призму романтичної експресії, динамізму та віртуозності. Така подача зміщує акценти з інтимної ліричності на масштабність і експресивність, що демонструє синтез академічного та концертного стилів у контексті рецептивних очікувань сучасної публіки. А. Відович демонструє аналітичну точність, чітке відчуття форми та емоційну наснаженість, хоча іноді втрачається камерна інтимність. Її трактування вирізняється точністю артикуляції, ретельно вибудованою динамічною лінією та сильним контролем тембру. Водночас деяка одноманітність колористики та потужна звукова атака створюють враження цілісності, але віддаляють від історичного типу інтимного звучання. Усі три версії свідчать про активну роль інструмента як носія художнього сенсу, де органологічні характеристики гітари істотно впливають на інтерпретацію. Сучасна виконавська практика «*Capricho Árabe*» – це синтез традицій та індивідуального художнього бачення, що формує новий рівень комунікації між автором, виконавцем і слухачем.

Ключові слова: Ф. Таррега, «*Capricho Árabe*», композиторська спадщина, інтерпретаційна версія, академічне гітарне мистецтво, епоха романтизму, інструментальна вокалізація, виконавський стиль, інтерпретаційна триада.

Krygin Oleksandr Ivanovych, Candidate of Arts, Associate Professor, Senior Lecturer at the Department of Musical and Instrumental Teacher Training, Communal Institution “Kharkiv Humanitarian and Pedagogical Academy” of the Kharkiv Regional Council; **Tshehmiro Olga Valentinivna**, Candidate of Arts, Senior Lecturer at the Department of Vocal and Choral Teacher Training, Communal Institution “Kharkiv Humanitarian and Pedagogical Academy” of the Kharkiv Regional Council

«Capriccio arabe» by francisco tarrega: interpretological perspective

The purpose of the article is to investigate the interpretative features of the performance of the work «*Capricho Árabe*» by Francisco Tárrega in the context of the interaction of the triad «composer – performer – listener», to analyze the aesthetic and stylistic transformations of the work in the modern performing space, taking into account organological factors and the performing thinking of outstanding guitarists of the 21st century. The methodology consists of historical, genre-stylistic, organological, interpretological, and music-theoretical research methods. The scientific novelty of the article is that, for the first time in domestic musicology, “*Capricho Árabe*” has been investigated through the prism of modern interpretology, taking into account organological influence, performance strategies, historical contexts and modern performance practice. **Conclusions.** The interpretation of “*Capricho Árabe*” performed by D. Russell, M. Dilla and A. Vidovich reveals the diversity of modern performance approaches to one of the outstanding works of the guitar repertoire. The application of the interpretative model “composer – performer – listener” allows us to trace how the artistic content of the work changes in new aesthetic and acoustic conditions. D. Russell represents an academic, filigree detailed style with timbre sensitivity and structural logic. The performer demonstrates

a high degree of stroke and agogic detailing, timbre flexibility, which ensures the expressiveness of each phrase. M. Dilla presents the work through the prism of romantic expression, dynamism and virtuosity. Such a presentation shifts the emphasis from intimate lyricism to scale and expressiveness, which demonstrates the synthesis of academic and concert styles in the context of the receptive expectations of the modern audience. A. Vidovich demonstrates analytical precision, a clear sense of form and emotional intensity, although sometimes chamber intimacy is lost. Her interpretation is distinguished by the accuracy of articulation, a carefully constructed dynamic line and strong control of timbre. At the same time, some uniformity of color and a powerful sound attack create the impression of integrity, but distance it from the historical type of intimate sound. All three versions testify to the active role of the instrument as a carrier of artistic meaning, where the organological characteristics of the guitar significantly affect the interpretation. The modern performance practice of “Capricho Árabe” is a synthesis of traditions and individual artistic vision, which forms a new level of communication between the author, performer and listener.

Key words: *F. Tárrega, «Capricho árabe», composer’s heritage, interpretative version, academic guitar art, Romantic era, instrumental vocalization, performance style, interpretative triad.*

Актуальність теми дослідження. В історії кожного з напрямів музичного мистецтва є значні фігури, які здійснили потужний внесок у розвиток академічного виконавства саме у найвідповідальніший період його еволюції. Такою видатною фігурою в історії гітарного виконавства наприкінці XIX – початку XX ст., безперечно був іспанський музикант Франсіско Таррега. Його педагогічна, виконавська, транскрипторська та просвітницька діяльність відбувалася саме в той період, коли популярність класичної гітари була значно меншою, ніж в попередні десятиліття, під час творчості видатних діячів класичної гітари – Ф. Сор, Д. Агуадо, Х. Аркас, М. Джуліані, М. Каркассі, Ф. Каруллі. Композиторська спадщина Ф. Тарреги (понад 80 композицій) створена в романтичному стилі і сповнена мелодичності, ліризму. Переважна більшість музичних творів – характерні композиції в формі мініатюри (прелюдії, вальси, мазурки). Серед найпопулярніших творів Ф. Тарреги варто назвати «Recuerdos de la Alhambra», «Carnaval de Venecia», а також славетний «Gran Vals», відривок якого свого часу був рінгтоном популярних мобільних телефонів Nokія. Одним із найпопулярніших музичних творів не тільки Ф. Тарреги, а й взагалі світової бібліотеки для клас-

сичної гітари безперечно можна назвати «Сагрічо арабе», який вже більше ста років користується увагою сотен тисяч професіоналів та любителів гітарного мистецтва. Отже, **актуальність статті** – в необхідності сучасного, інтерпретологічного осмислення творчості Ф. Таррегі на прикладі «Сагрічо Арабе», з урахуванням трансформації виконавських практик, органологічних змін та комунікативної природи музичного мистецтва ХХІ ст.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Одним із найґрунтовніших джерел щодо творчості Ф. Таррегі залишається біографічна робота Е. Пухоля [12], де подається детальна інформація про стиль композитора, особливості його техніки, гітарну естетику кінця ХІХ ст. та специфіку музичного мислення. В роботі також є згадки про «Сагрічо арабе», як один із центральних творів Ф. Таррегі. В монографії Грема Вейда [15], відображено еволюцію гітарної традиції та розкрито інноваційний аспект діяльності Ф. Таррегі у сфері тембрової палітри, гармонії, артикуляції. Музикознавець зазначає про зв'язок стилістичних рішень Ф. Таррегі з естетикою романтизму та іспанської національної школи. Видатний іспанський люте Х. Л. Романільос в своїй роботі розкриває контекст та значення гітар А. де Торреса для творчості Ф. Таррегі [13]. В українському музикознавстві аспект інтерпретаційного трикутника «композитор – виконавець – слухач» розробляє Ю. Ніколаєвська, що актуалізує значення виконавської медіації як складової художньої комунікації [5]. Зазначені ідеї дають можливість осмислити виконання «Сагрічо арабе» не лише як відтворення тексту, а як перетворення змісту у нових виконавських і рецептивних умовах. Сильові аспекти виконавства Д. Рассела в контексті наукових досягнень в галузі теорії виконавства, а також методичних основ гри на гітарі, запропонованих самим маестро висвітлює в своїй статті Т. Іванніков [2]. Про «Сагрічо арабе», як знаковий музичний твір в репертуарі А. Сеговії ми зазначали в своїй дисертації, надаючи характеристику інтерпретаційної роботи маестро [4]. М. Тірадо в статті виклала новий погляд на виконавську, педагогічну й транскрипторську спадщину Ф. Таррегі [10]. Отже, доводиться констатувати, що творчість Ф. Таррегі,

зокрема «Саргічо арабе», охоплена у вітчизняній та зарубіжній науковій літературі переважно в межах історико-стилістичних, виконавсько-аналітичних та органологічному аспектах. Проте, інтерпретологічний підхід, особливо в контексті комунікаційної взаємодії «композитор – виконавець – слухач», ще потребує подальшого осмислення.

Мета статті – дослідити інтерпретаційні особливості виконання твору «Саргічо Арабе» Франсіско Таррега в контексті взаємодії тріади «композитор – виконавець – слухач», проаналізувати естетико-стильові трансформації твору у сучасному виконавському просторі, враховуючи органологічні чинники та виконавське мислення видатних гітаристів ХХІ ст.

Наукова новизна статті полягає в тому, що вперше у вітчизняному музикознавстві досліджено «Саргічо Арабе» через призму сучасної інтерпретології, з урахуванням органологічного впливу, виконавських стратегій, історичних контекстів і сучасної практики виконання.

Виклад основного матеріалу. На момент створення «Саргічо арабе» (приблизно 1892 р.) Ф. Таррега вже утвердився як центральна постать у процесі становлення гітари академічним сольним інструментом. Наприкінці ХІХ ст. він активно гастролював Іспанією, Францією та Італією, водночас створюючи оригінальні твори та транскрипції для гітари. Вважається, що твір був написаний у Валенсії, після візиту до Альгамбри в Гранаді, що справила на композитора глибоке враження. Саме там – у середовищі мавританської архітектури й андалузької культури – народилась ідея твору, що має «арабський» колорит. Однак, аргентинський гітарист і дослідник Д. Прат своєму «Diccionario de Guitarristas» згадує ранню рукописну версію композиції, підписану як «Саргічо мориско» (28.07.1889 р., Барселона). Також Д. Прат фіксує присвяту твору знаменитому іспанському композитору Т. Бретону, так само й варіативні редакції кінцівки, що свідчать про творчий процес композитора [9]. Однак, Ф. Таррега не використовує прями цитати арабської музики, а створює стилізацію за допомогою використання неаполітанського секстакорду, фрігійського ладу, а також ритмічних

формул та модального колориту. З точки зору формоутворення, композиція написана в складній тричастинній формі з елементами програмності (A–B–A¹), в якій поєднуються риси класичної форми та романтичної поетики з характерними іспано-арабськими інтонаціями.

Аналізуючи мелодичну лінію «Capricho Árabe», варто зауважити про виразні вокальні риси, які зближують її з кантиленною вокальною традицією, зокрема романтичною іспанською. Однією із головних ознак вокального типу мелодії є кантиленна мелодика, адже основна тема написана в стилі співучої ліричної арії, зі спокійною, протяжною лінією, характерною для людського голосу. Також можна виявити вокальні риси в фразуванні, яке будується на довгих, логічно завершених музичних реченнях, що імітують дихання вокаліста. Верхній голос «Capricho Árabe» має плавність та «вокальний діапазон», бо мелодія не виходить за межі зручного вокального регістру (приблизно мала октава – перша октава), широко присутні секундові та терцові інтервали без різких стрибків, характерних для вокальних мелодій. Додамо, що у вступі й основній темі вбудовані «ламентозні інтонації», типові для вокальних ліричних плачів, особливо у спадах мелодійного руху.

Як зазначає О. Жерздев: «Транскрипції німецького майстра XIX ст. Й. К. Мерца ... відбивають одну із магістральних тенденцій у становленні фактурного стилю інструмента – шлях від “пісні під гітару” до “пісні на гітарі”, закріплену у XX ст. А. Сеговією та гітаристами його школи» [1, с. 12]. Отже, мелодія «Capricho Árabe» – це інструментальна вокалізація, в якій гітара «співає» інтимно, як людський голос. Її можна розглядати як кантиленну вокальну арію у гітарному викладі, а Ф. Таррега працював в рамках композиторського мислення тенденцій гітарної школи, синтезуючи елементи романтичної пісенності з іспано-мавританським інтонаційним колоритом.

Інтерпретаційні версії «Capricho Árabe» з моменту створення композиції зробили такі видатні особистості у світі гітарного мистецтва, як: А. Барріос, Д. Фортеа, А. Сеговія, Н. Еспес, Д. Брім, П. Ромеро та ін. Однак, на нашу думку, в сучасному

гітарному просторі великий інтерес представляють 3 інтерпретаційні версії – Девіда Рассела (Великобританія), Марціна Дилли (Польща), Ани Відович (Хорватія). З точки зору органології, цікавою є ініціатива польського гітариста, який записав «Capricho Árabe» на 6-ти різних інструментах: 1) 1964 – Manuel de la Chica; 2) 1996 – Ignacio Fleta e hijos; 3) 2014 – Roy Fankhänel; 4) 2014 – Bernd Holzgruber (double top); 5) 2014 – Keijo Korelin (double top); 6) 1999 – Ignacio Fleta e hijos [11]. В свою чергу, Д. Рассел демонструє свою версію на інструменті німецького майстра М. Дамманна з кедровим *double-top* (за новою технологією «Normex») та корпусом з бразильського палісандру [7]. А. Відович репрезентує «Capricho Árabe» на інструменті австралійського майстра Д. Редгрейта з кедровим *double-top* та корпусом із болівійського палісандру [6].

Спробуємо проаналізувати органологічний аспект інтерпретації твору Ф. Таррегі в рамках інтерпретаційної тріади «композитор – виконавець – слухач», яка на думку Ю. Ніколаєвської, відкриває можливості для багаторівневої комунікації між учасниками музичного процесу в межах культурного простору [5]. Такий підхід дозволяє глибше осмислити не лише звучання, а й естетичну трансформацію твору у сучасному виконавському контексті. Наприкінці XIX ст. естетика творів Ф. Таррегі поєднувала інтимну ліричність, іспанську меланхолію, романтичну образність та мавританські елементи. За словами Е. Пухоля, музичування Ф. Таррегі вирізнялося інтимністю та емоційною щирістю – він мовив через гітару так, ніби розмовляв лише з одним слухачем, адже кожна нота була «частинкою любові» [12]. Для такого вираження ідеально слугувала гітара А. де Торреса – інструмент із камерною проекцією, але надзвичайно чутливий до нюансів, здатний передавати найтонші динамічні відтінки [13]. У наш час твори Ф. Таррегі, зокрема «Capricho Árabe», часто виконуються на інструментах зовсім іншої акустичної природи. Гітари сучасних майстрів, таких як М. Даманн, Д. Редгрейт, Ignacio Fleta e hijos та ін. характеризуються значно більшою потужністю звучання, складною палітрою тембрів, підвищеним резонансом. Сучасна гітара істотно розширює межі вико-

навської інтерпретації, сприяючи формуванню «оркестрового» мислення навіть у камерних мініатюрах – ця ідея простежується у працях українських музикознавців, що аналізують новітню гітарну практику. Виходячи з вищезазначеного, у виконанні Д. Рассела, М. Дилли, А. Відович «*Carícho Árabe*» трансформується – зникає камерна інтимність, натомість з'являється драматизм, широкі динамічні контрасти, нова артикуляція. М. Дилла в одному з інтерв'ю розмірковував, що академічне виконавство завжди містить «переосмислення» твору, тобто інтерпретацію, яка поєднує повагу до оригінального тексту і сучасний художній погляд. Отже, сучасна концертна гітара – не нейтральний передавач, а вектор трансформації, що впливає на баланс між історичною автентичністю та виконавською актуалізацією. Таким чином, вибір інструмента – це не тільки технічна необхідність, а естетичне висловлювання виконавця, що стає елементом дискурсу в трикутнику «композитор – виконавець – слухач».

Виконавський стиль Д. Рассела точно охарактеризував Т. Іванніков, на думку якого тип мислення музиканта є статичним (за К. Мартінсенем), раціоналістичним (за Д. Рабіновичем), аполонічним (за О. Катрич): «копітке ретельне та філігранне оздоблення деталей, фраз, штрихів, а також емоційна стриманість й вивереність темпів» (...) ніяких крайнощів, ні в звучності, ні в інтонуванні» [2, 177]. В своїй інтерпретації «*Carícho Árabe*» Д. Рассел повністю підтверджує вищезазначену характеристику, виконуючи композицію емоційно стримано, його версія в порівнянні з двома іншими в найповільнішому темпі ($J = 54$). Робота з темповою пластикою залишається стабільною і продуманою, виконавець прагне до затримувань на 2-й та 3-й долях тактів протягом всього твору. Звернемо увагу на вишукане інтонаційне мистецтво Д. Рассела, в цьому виконавцю допомагають ретельно підібрана аплікатура, повороти пальців правої руки, а також зміни тембрових зон. Під час звучання теми I ч. перша нота виконується пальцем *i*, друга – *a* з використанням *aroyando* і підкресленими акцентами на 2-гу долю. В той час, М. Дилла виконує зазначені ноти кожного разу пальцем *m*. Також відзначимо філігранну точність прийомів, так із 3-ї долі сьомого такту

теми пасаж виконується на *apoyando* з *vibrato*, підкреслюючи висхідні секунди з «ламентозною» інтонацією і тільки 2 останні ноти – *tirando*. Завдяки диференційованості роботи та деталізованим прийомам, Д. Рассел добивається різних інтонацій. Наприклад, з 3-ї долі п'ятого такту гітарист виконує мелодію на *apoyando*, зміщуючи праву руку на середину розетки. Для порівняння, зазначений епізод М. Дилла грає на одному тембрі.

Розглянемо версію «Capricho Árabe» у виконанні М. Дилли, який використовує найшвидший темп в порівнянні з іншими версіями ($\square = 69$). Композиція звучить емоційно бурхливо, на відміну попередньої версії, М. Дилла не робить великих тембральних контрастів, деталізації в інтонуванні та фактурній роботі, але яскраво використовує темпо-ритмічні виразні можливості. Так, під час проведення основної теми I ч., музикант починає виконання рівно і робить уповільнення на 4-й долі третього такту, а також в 4-му такті. Проведення теми в репризі гітарист інтерпретує більш рішуче, стрімко проходячи на 4-й такт, будуючи монолітну фразу. В четвертому такті II ч., підтверджуючи думку про агогічну гнучкість інтерпретації, М. Дилла робить *ritenuto* на 1-2 долях, а шістнадцятими активно входить в іншу фразу, продовжуючи рух. В шостому такті на 3-4 долі М. Дилла за допомогою шістнадцятих «розганяє» фразу, виконує з рухом, а перед кульмінацією робить на 1-2 долю *ritenuto* (7-й такт).

Версія «Capricho Árabe» А. Відович відрізняється з точки зору темпових показників ($\square = 65$), тембральної та динамічної роботи. Якщо у версіях Д. Рассела та М. Дилли кульмінація I частини припадає на 7–8-й такти, то у версії А. Відович кульмінація – у другій половині 6-го такту, на нонакорді. В II частині у версії А. Відович кульмінація розташована на початку частини, а також у 8-му такті. Епізод (D-dur) має кульмінацію на початку частини під час першого проведення та в репризі (головна кульмінація твору). Кульмінація у версіях Д. Рассела та М. Дилли припадає на початок епізоду під час першого проведення та в репризі. В цілому, динамічна лінія А. Відович дуже рельєфна, особливо вражають виразні *diminuendo* під час закінчення фраз, а також контрастні епізоди (*forte-piano*). Можливо, кульмінації

виглядають дуже напористо, що не зовсім відповідає характеру твору, але версія «Capricho Árabe» хорватської гітаристки відзначається монолітністю, відмінним відчуттям форми, тобто активним провідником музичного змісту, що забезпечує безперервність сприйняття слухачем. Під час інтерпретації А. Відович використовує переважно 2 темброві зони – *natural* і *tasto*. Виконавський стиль А. Відович відрізняється деталізованістю, відточеністю, вибудованістю фразування та музичної форми композиції, точністю артикуляції, ретельним балансом між фактурними голосами. Відзначимо інтонаційну роботу А. Відович за допомогою аплікатури. Так, пасаж в 9–10 тт. (5 нот поспіль) виконується пальцем *m*. Загалом, І ч. переважно інтерпретується без пальця *a*, який гітаристка застосовує тільки в 4-звучних акордах. Виконавську манеру А. Відович характеризують міцна атака в порівнянні з Д. Расселом (виконує елегантним туше) і М. Диллою. Яскраві, підкреслені кульмінації хорватської гітаристки свідчать про палкий темперамент. Однак варто зазначити, що інтерпретаційна версія А. Відович розмальована в декількій мірі одноманітно, особливо в кульмінаціях.

Висновки. Інтерпретаційний аналіз «Capricho Árabe» Ф. Таррегі у версіях Д. Рассела, М. Дилли та А. Відович дозволяє зробити низку концептуальних узагальнень щодо сучасної виконавської репрезентації твору. Застосування інтерпретологічної моделі, побудованої на взаємодії «композитор – виконавець – слухач», виявляє глибоку трансформацію художнього змісту у зв'язку з еволюцією естетичних, органологічних і рецептивних чинників. Інтерпретаційна версія Д. Рассела демонструє риси філігранного, академічного підходу. Виконавець виявляє високу ступінь штрихової й агогічної деталізації, темброву гнучкість, що забезпечує виразність кожної фрази. Версія М. Дилли пропонує інтерпретацію з виразним романтичним ухилом. Його виконання насичене драматизмом, динамічними контрастами та віртуозністю. Така подача зміщує акценти з інтимної ліричності на масштабність і експресивність, що демонструє синтез академічного та концертного стилів у контексті рецептивних очікувань сучасної публіки. А. Відович репрезентує поєднання яскра-

вого емоційного темпераменту з аналітичним відчуттям форми. Її трактування вирізняється точністю артикуляції, ретельно вибудованою динамічною лінією та сильним контролем тембру. Водночас деяка одноманітність колористики та потужна звукова атака створюють враження цілісності, але віддаляють від історичного типу інтимного звучання. Узагальнюючи, варто зазначити, що сучасна інтерпретація «Capricho Árabe» Ф. Тарреги демонструє багатошаровість виконавських підходів, де гітара перестає бути нейтральним медіатором, натомість виступає як повноцінний учасник художньої комунікації. Саме органологічні характеристики інструментів (тембровий потенціал, атака, динамічна проекція) впливають на вибір виразових засобів і, зрештою, на формування індивідуальної інтерпретаційної версії. Таким чином, інтерпретація стає актом творення нового культурного змісту, в якому поєднуються традиція і сучасність, технічна майстерність і художнє бачення.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Жерздев О. В. Специфіка фактури у музиці для шестиструнної (класичної) гітари соло : автореф. дис. ... канд. мист. : 17.00.03 / ХНУМ імені І.П. Котляревського. Харків, 2011. 12 с.
2. Іванніков Т. Девід Рассел: стильові аспекти і методичні основи гітарного виконавства. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки, теорії та практики освіти*. Харків, 2011. Вип. 31: Лео Брауер і гітарне мистецтво ХХ століття. С. 174–181.
3. Кригін О. Концертна спадщина А. Сеговії як основа формування гітарних виконавських традицій ХХ ст. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки, теорії та практики освіти*. Харків, 2018. Вип. 50. С. 17–28.
4. Кригін О. І. Універсалізм творчості Андреса Сеговії та його вплив на становлення вітчизняної гітарної школи: дис. ... канд. мист.: 17.00.03 / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2015. 228 с.
5. Ніколаєвська Ю. Інтерпретація як комунікація: філософські виміри музичного смислу : дис. ... д-ра мист. : 17.00.03 / Одесь. нац. муз. акад. імені А.В. Нежданової. Одеса, 2020. 348 с.
6. Ana Vidovic plays Capricho Árabe by Francisco Tárrega URL: <https://www.youtube.com/watch?v=UMwwsUsuqOo> (дата звернення: 10.08.2025).
7. David Russell plays Capricho Árabe | Guitar by Masters URL: https://www.youtube.com/watch?v=MEbpKds_uig (дата звернення: 10.08.2025).

8. Dylla M. Interview with Marcin Dylla / interview by A. Mendizabal. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=wgFmcdocGi4> (дата звернення: 23.12.2025).
9. Francisco Tárrega. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Francisco_T%C3%A1rrega
10. Marta Tirado. Francisco Tárrega: un guitarrista imprescindible. URL: <https://www.laguitarra-blog.com/wp-content/uploads/2011/09/tarrega-biografia.pdf>
11. Marcin Dylla plays Capricho Arabe by Francisco Tárrega on six different classical guitars URL: <https://www.youtube.com/watch?v=U0Z56kWNVfs> (дата звернення: 10.09.2025).
12. Pujol E. Tárrega: Ensayo biográfico. Madrid: Uniyn Musical Espacola, 1934. 122 p.
13. Romanillos J. L. Antonio de Torres, Guitar Maker His Life & Work. 2nd ed. Spain : Julian Bream Trust, 1995.
14. Russell, D. Interview. *Classical Guitar Magazine*. 2012, Sept.
15. Wade G. Tradition and Innovation: Traditions of the Classical Guitar. London : Calder, 1980. 234 p.

REFERENCES

1. Zherzdev, O. V. (2011). Specifics of texture in music for six-string (classical) solo guitar. Extended abstract of candidate's thesis. Kharkiv : I.P. Kotlyarevsky State University of Applied Sciences. [in Ukraine].
2. Ivannikov, T. (2011). David Russell: Stylistic aspects and methodological foundations of guitar performance. Problems of interaction between art, pedagogy, theory and practice of education. Kharkiv : Kharkiv National University of Arts. Vol. 31, pp. 174–181. [in Ukraine].
3. Krygin, O. (2018). The concert legacy of A. Segovia as the basis for the formation of guitar performing traditions of the 20th century. Problems of interaction between art, pedagogy, theory and practice of education. Kharkiv : Kharkiv National University of Arts. Vol. 50, pp. 17–28. [in Ukraine].
4. Krygin, O. I. (2015). Universalism of Andrés Segovia's work and his influence on the development of the domestic guitar school. Candidate's thesis. Kharkiv National University of Arts. [in Ukraine].
5. Nikolaievskaya, Yu. (2020). Interpretation as communication: Philosophical dimensions of musical meaning. Doctor's thesis. Odesa: Odessa National Academy of Music named after A.V. Nezhdanova. [in Ukraine].
6. Vidovic, A. (2025, August 10). Capricho Árabe by Francisco Tárrega [Video]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=UMwvsUsuqOo> [in USA].
7. Russell, D. (2025, August 10). Capricho Árabe | Guitar by Masters [Video]. URL: https://www.youtube.com/watch?v=MEbpKds_uig [in USA].
8. Dylla, M. Interview with Marcin Dylla [Video]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=wgFmcdocGi4> (accessed 23 December 2025). [in Poland].

9. Wikipedia contributors. (n.d.). Francisco Tárrega. Wikipedia. Retrieved August 10, 2025, URL: from https://en.wikipedia.org/wiki/Francisco_T%C3%A1rrega [in Spain].

10. Tirado, M. (2011). Francisco Tárrega: un guitarrista imprescindible. URL: <https://www.laguitarra-blog.com/wp-content/uploads/2011/09/tarrega-biografia.pdf> [in Spain].

11. Dylla, M. (2025, September 10). Capricho Árabe by Francisco Tárrega on six different classical guitars [Video]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=U0Z56kWNVfs> [in Poland].

12. Pujol, E. (1934). Tárrega: Ensayo biográfico. Madrid : Uniyn Musical Espacola. [in Spain].

13. Romanillos, J. L. (1995). Antonio de Torres, Guitar Maker—His Life & Work (2nd ed.). Spain: Julian Bream Trust. [in Spain].

14. Russell, D. (2012, September). Interview. Classical Guitar Magazine. [in USA].

15. Wade, G. Tradition and Innovation: Traditions of the Classical Guitar. London : Calder, 1980. 234 p. [in USA].

Дата першого надходження статті до видання: 11.09.2025

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 14.10.2025

Дата публікації (оприлюднення) статті: 14.11.2025

УДК 786.3:378.147

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2025-45-32>**Олена Віталіївна Погода**

ORCID: 0000-0002-3875-2641

кандидат мистецтвознавства, доцент,
декан оркестрового факультету,
доцент кафедри загального та спеціалізованого фортепіано
Харківського національного університету мистецтв
імені І. П. Котляревського
pogoda77@ukr.net

ЖАНР ФАНТАЗІЇ У КЛАСІ ЗАГАЛЬНОГО ФОРТЕПІАНО В ЗАКЛАДАХ ВИЩОЇ ОСВІТИ МИСТЕЦЬКОГО СПРЯМУВАННЯ

Мета роботи полягає у з'ясуванні історико-стильових характеристик фантазії, визначенні специфіки її функціонування в сучасному освітньому процесі та обґрунтуванні методичних підходів до використання фантазій у трьох виконавських форматах: фортепіано-соло, фортепіанному ансамблі та акомпанементі. **Методологія дослідження** ґрунтується на поєднанні історико-стильового, жанрового, порівняльного та інтерпретаційно-аналітичного методів, що дозволило простежити еволюцію жанру фантазії від барокової імпровізаційної традиції до сучасних індивідуалізованих форм. Використано структурно-аналітичний підхід до вивчення драматургії фантазій, а також педагогічний аналіз, спрямований на визначення дидактичної цінності жанру у формуванні виконавських компетентностей студентів різних спеціальностей. **Наукова новизна дослідження** полягає у переосмисленні жанру фантазії як педагогічно значущого ресурсу; уточненні його історико-стильових параметрів у світлі сучасних музикознавчих підходів; а також у визначенні методичних принципів застосування творів у жанрі фантазії у форматах соло, ансамблю та акомпанементу. Запропонований підхід дозволяє розглядати фантазію як ефективний засіб розвитку технічної гнучкості, художнього мислення та інтерпретаційної самостійності студентів. **Висновки.** Аналіз історико-теоретичних джерел засвідчує, що фантазія є одним із найбільш варіативних жанрів європейської музичної традиції, здатним інтегрувати лінії барокової імпровізаційності, класичної структурності та романтичної емоційної експресії, а в сучасній українській музиці – елементи асоціативності, багатощарової образності та індивідуалізованого композиторського мислення. Жанр фантазії є ефективним педагогічним ресурсом

у системі загальної фортепіанної підготовки завдяки поєднанню технічних, аналітичних та інтерпретаційних завдань. Він сприяє розвитку творчої самостійності, варіативного мислення та індивідуальної виконавської манери студентів. Фантазія демонструє високу жанрову гнучкість — від барокової імпровізаційності до сучасних українських зразків із багатозаровою образністю. Її використання у форматах фортепіано-соло, ансамблю та акомпанементу забезпечує комплексне формування професійних компетентностей, необхідних майбутньому музиканту й педагогу.

Ключові слова: фантазія; жанр; загальне фортепіано; педагогіка музичного мистецтва; фортепіанний ансамбль; акомпанемент; виконавські компетентності.

Pohoda Olena Vitaliivna, PhD in Art Studies, Associate Professor, Dean of the Orchestral Faculty, Associate Professor at the Department of General and Specialized Piano of the Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts

The fantasy genre in the general piano curriculum at institutions of higher art education

The purpose of this study is to clarify the historical and stylistic characteristics of the fantasy genre, to identify the specific features of its functioning in the contemporary educational process, and to substantiate methodological approaches to the use of fantasies in three performance formats: piano solo, piano ensemble, and accompaniment. **The research methodology** is based on a combination of historical-stylistic, genre, comparative, and interpretative-analytical methods, which made it possible to trace the evolution of the fantasy genre from the Baroque improvisational tradition to modern individualized forms. A structural-analytical approach is applied to examine the dramaturgy of fantasies, along with pedagogical analysis aimed at determining the didactic value of the genre in developing the performance competencies of students across different specializations. **The scientific novelty** of the study lies in rethinking the fantasy genre as a pedagogically significant resource; refining its historical and stylistic parameters in light of contemporary musicological approaches; and defining methodological principles for applying works in the fantasy genre in solo, ensemble, and accompaniment formats. The proposed approach makes it possible to view fantasy as an effective means of developing students' technical flexibility, artistic thinking, and interpretative independence. **Conclusions.** Analysis of historical and theoretical elements shows that fantasy is one of the most variable genres of the European musical tradition, which integrates the Baroque line improvisation, classical structure and romantic emotional expression, and in contemporary Ukrainian music — elements of associativity, rich spherical imagery and individualized composer thoughts. The fantasy genre serves as an effective pedagogical resource within the system of general piano training due to its combination of technical, analytical, and interpretative tasks. It fosters students' creative autonomy, flexible thinking, and individual performance style. Fantasy demonstrates high genre versatility—from Baroque improvisational features to contemporary

Ukrainian examples with multilayered imagery. Its use in the formats of piano solo, ensemble, and accompaniment ensures the comprehensive development of professional competencies essential for future musicians and educators.

Key words: *fantasy; genre; general piano; music pedagogy; piano ensemble; accompaniment; performance competencies.*

У системі професійної музичної освіти освітній компонент «Загальне фортепіано» посідає ключове місце, оскільки забезпечує формування інтегрованого комплексу музично-технічних, виконавських та інтерпретаційних компетентностей студентів різних мистецьких спеціальностей. Незалежно від фахового спрямування – вокального, диригентсько-хорового, інструментального чи теоретико-композиторського – володіння фортепіано виступає універсальним інструментом професійної діяльності, який сприяє розвитку музичного мислення, навичок читання з аркуша, гармонічного чуття та творчої самостійності.

У цьому контексті особливої педагогічної ваги набуває жанр фантазії, що історично сформувався на ґрунті імпровізаційних практик і зберіг риси вільного формотворення, гнучкості внутрішньої драматургії та інтонаційної варіативності. Як показує аналіз музично-історичних і теоретичних праць, фантазія виступає жанром із високим потенціалом художньої експресії, образної контрастності та суб'єктивної виконавської трактовки, що робить її надзвичайно цінним дидактичним ресурсом у навчанні студентів з різними рівнями попередньої фортепіанної підготовки.

Педагогічна цінність фантазії полягає у її здатності поєднувати технічні виклики (фактурна багатоплановість, динамічна мобільність, віртуозні пасажі), аналітичні завдання (виявлення формотворчих вузлів, драматургічних акцентів, транспозиційно-варіаційних зав'язків) та творчі компоненти (імпровізаційність, асоціативність, індивідуальне трактування тематичного матеріалу). Завдяки цьому фантазія виступає одночасно художнім, технічним і когнітивно-аналітичним матеріалом, застосовним у межах загальної фортепіанної підготовки майбутніх вокалістів, диригентів, інструменталістів, музикознавців та композиторів.

Використання творів у жанрі фантазії в освітньому процесі сприяє розвитку ключових компетентностей сучасного музиканта: здатності до стильової адаптації, гнучкого мислення, усвідомленої інтерпретації, емоційної виразності та самостійного художнього вибору. Саме тому жанр фантазії може розглядатися не лише як репертуарна одиниця, а як ефективний педагогічний інструмент, що забезпечує всебічний розвиток студента у класі загального фортепіано.

Актуальність дослідження зумовлена зростанням ролі творчо-варіативних форм музикування у сучасній фортепіанній освіті та необхідністю переосмислення жанру фантазії як важливого дидактичного ресурсу при опануванні освітнього компонента «Загальне фортепіано». Імпровізаційна природа фантазії, її асоціативна формотворчість і свобода інтерпретації відповідають сучасним освітнім тенденціям, орієнтованим на розвиток креативних компетентностей, аналітичного мислення та інтерпретаційної автономії студентів. У цьому контексті **мета дослідження** полягає у всебічному аналізі жанру фантазії – його історико-стильових особливостей, виконавсько-педагогічного потенціалу та можливостей застосування у роботі зі студентами різних музичних спеціальностей.

Наукова новизна роботи визначається комплексним підходом до осмислення жанру фантазії як універсального педагогічного інструмента; уточненням його історико-стильових характеристик відповідно до сучасних міждисциплінарних студій; введенням у науковий обіг аналізу українського репертуару з елементами фантазійності; а також обґрунтуванням методичних засад використання фантазії у трьох виконавських форматах – фортепіано-соло, ансамблевій грі та акомпанементі. Такий підхід дозволяє розглядати жанр фантазії як ефективний засіб формування технічної мобільності, художнього мислення, творчої самостійності та інтерпретаційної гнучкості майбутніх фахівців музичного мистецтва.

Виклад основного матеріалу. Фантазія у європейській музичній традиції характеризується низкою ознак. Перш за все, це вільна форма, що тяжіє до імпровізаційності та асоціатив-

ності, що дає виконавцеві широкий простір для інтерпретації та самовираження [15;16]. Важливою є контрастність тематичного матеріалу, яка забезпечує драматургічну динаміку твору, а також непередбачуваність розвитку, що сприяє розвитку музичного мислення та творчої самостійності студента.

Фантазія також вирізняється синтезом різних стилів, жанрів та композиційних прийомів, що робить її особливо багатопланою для виконавської практики [16]. Крім того, жанр надає розширені можливості інтерпретації: робота з контрастними фактурами, арпеджованими фігураціями, віртуозними пасажами і драматургічними кульмінаціями дозволяє формувати індивідуальний виконавський стиль [10].

У творчості композиторів жанр фантазії проявляється у різноманітних формах. Класична фортепіанна фантазія представлена роботами А. Моцарта та Л. ван Бетховена, які поєднують імпровізаційність із класичною структурною чіткістю [15]. Романтична фантазійність виявляється у творах Ф. Шуберта, Р. Шумана, Ф. Ліста та Ф. Мендельсона, де простежується драматургічна свобода та емоційна насиченість [16]. Віртуозні концертні фантазії на оперні теми, як у Тальберга та Т. Лешетичького, демонструють поєднання технічної майстерності з образною виразністю [6]. Камерно-ансамблеві фантазії та вокально-інструментальні зразки розширюють педагогічний і виконавський репертуар, зокрема для освітнього компонента «Загальне фортепіано» [11; 12].

Саме така внутрішня свобода й різноманітність робить фантазію надзвичайно ефективним жанром для формування творчого мислення студентів. Підтвердженням цього є сучасні педагогічні дослідження, які показують, що робота з фантазіями стимулює креативність, імпровізаційні навички та музичну самостійність студентів [5; 6; 9; 10].

У наукових дослідженнях жанр фантазії розглядається як один із найбільш варіативних та історично рухомих у європейській інструментальній культурі. Дослідники зазначають, що фантазія виникла у межах імпровізаційної практики XVI–XVII століть, що зумовило вільний характер формування музич-

ного матеріалу, відсутність стабільних структурних моделей. Подальший розвиток жанру відбувався в контексті клавірного мистецтва бароко й класицизму, де він набув більш систематизованої форми – прикладом можуть служити фантазії Й. С. Баха, зокрема *Chromatische Fantasie und Fuge*, або ж ранні класичні зразки, такі як Фантазія d-moll А. Моцарта.

Сучасні міждисциплінарні студії пропонують додаткове жанрове осмислення. Зокрема, у колективній праці «*Instrumental Fantasy in the 20th Century*» підкреслюється, що: «*Fantasy is one of the most mysterious phenomena of human presence in the world ... the word 'fantasy' in art is related to the psychological act of human consciousness*» [Фантазія є одним із найзагадковіших феноменів людської присутності у світі ... слово „фантазія“ в мистецтві пов'язане з психологічним актом людської свідомості (переклад наш – О.П.)] [1, с. 1]. Автори пропонують осмислювати фантазію як жанр із власною «*genre-style genotype*», підкреслюючи, що у ХХ столітті вона проявляється як система, що поєднує онтологічні, комунікативні та інтерпретаційні властивості: «*The genre gene of instrumental fantasy ... appears as a system that combines the ontological, communicative and interpretive nature of the genre*» [Жанровий ген інструментальної фантазії ... постає як система, що поєднує онтологічну, комунікативну та інтерпретаційну природу жанру (переклад наш – О.П.)] [1, с. 3]. Таке трактування поглиблює історико-теоретичний контекст і дозволяє інтегрувати жанр фантазії в сучасні виконавські та педагогічні традиції.

Особливо важливим для осмислення витоків жанру є дослідження Н. Фоменко «*Stylus phantasticus...*», де авторка аналізує барокову традицію фантазійного стилю. Вона наголошує, що «*stylus phantasticus*» передбачає свободу метроритму, темброві контрасти та афективну насиченість, що, за її словами, вимагає від виконавця «*усвідомлення історико-стильових домінант та адаптації техніки до афектного змісту твору*» [16, с. 45].

Слід зауважити, що фантазія має значний дидактичний потенціал у навчанні студентів різних музичних спеціальностей, оскільки поєднує технічні, інтерпретаційні та творчі завдання.

Завдяки своїй імпровізаційній природі та варіативності, цей жанр сприяє розвитку широкого спектра виконавських компетентностей: стимулює технічну майстерність через опрацювання контрастних фактур і складних арпеджіо, формує художнє мислення завдяки роботі з образно-інтонаційними рішеннями, а також підтримує розвиток індивідуальної виконавської манери шляхом пошуку власних інтерпретаційних рішень. Твори у жанрі фантазії дозволяють студенту поєднувати аналітичну роботу над формою та драматургією твору з творчою самостійністю, що робить їх надзвичайно ефективним засобом виконавської фортепіанної підготовки. Серед рекомендованих творів для практичного опрацювання в класі «Загальне фортепіано» можна виділити фантазії, що належать до різних епох. Звернення до барокової фантазії може бути втілено завдяки вивченню таких творів як: Й. С. Бах Прелюдія та фантазія c-moll BWV 906 – цей твір поєднує елементи імпровізаційності з чіткою контрапунктною структурою, розвиває музичне мислення та навички аналітичного слухання, сприяє формуванню координації обох рук; Дж. Ф. Гендель Фантазія f-moll HWV 605 – фантазія демонструє вільну побудову тематичних блоків, контрастну динаміку та ритмічні варіації, що дозволяє студентам опрацьовувати темброву палітру та імпровізаційні переходи; Д. Скарлатті Фантазія L. 413 – містить яскраво виражену барокову орнаментуку та арпеджовані фігурації, сприяє розвитку технічної спритності та інтерпретаційної гнучкості, а також формує уявлення про драматургію барокової музики. Жанр фантазії епохи класицизму у репертуарі студентів може бути представлений такими творами: А. Моцарт Fantasia C-Dur, K. 475 – твір розкриває тему вільної імпровізаційності та логіки драматургії, формує навички тонкої артикуляції та динамічного контрасту; Fantasia op. 77 Л. ван Бетховена – демонструє розвиток теми та створення внутрішньої напруги через драматургічні переходи. Романтична фантазія може бути представлена творами Ф. Шуберта Fantasie C- Dur, D. 760 («Wandere»), що поєднує ліричні пасажі та драматичні кульмінації та Ф. Ліста Grand Fantaisie sur La Sonnambula, яка формує технічну витривалість та інтерпретаційні навички.

Особливу увагу слід приділити жанру фантазії у контексті української фортепіанної традиції. Українська фортепіанна школа має тривалу й самобутню історію, у межах якої жанр фантазії відіграє значну роль як засіб творчої індивідуалізації виконавця та композитора. Фантазія посідає особливе місце у формуванні національної піаністичної мови, адже поєднує елементи імпровізаційності, вільної форми та яскравої емоційної виразності – рис, притаманних українській музичній традиції в ширшому культурному контексті.

У фондах провідних мистецьких бібліотек – НМАУ ім. П. І. Чайковського, ХНУМ імені І. П. Котляревського, Одеської та Львівської національних музичних академій – представлено широке коло фортепіанних фантазій українських авторів різних поколінь. Серед них помітне місце займають як невеликі фантазійні мініатюри, так і масштабні твори з розгорнутою драматургією. Репертуар охоплює зразки від романтичної традиції кінця XIX – початку XX століття до сучасних композицій, що тяжіють до експериментальних формотворчих моделей.

Українські композитори другої половини XX – початку XXI століття активно звертаються до жанрової логіки фантазії, використовуючи її потенціал для оновлення фактури, засобів тематичного розвитку та образної сфери. Значна частина творів спирається на національний мелос, але вільно трансформує його в бік модерністської або постмодерністської естетики, підкреслюючи цінність особистісного композиторського жесту. Особливої уваги заслуговують сучасні фантазійні твори подільських та київських композиторів, представлені у дослідженні О. Верещагіної-Білявської та О. Французан. Дослідниці підкреслюють, що подібні композиції відзначаються високим рівнем асоціативності та багатозаровою образності, що, у свою чергу, стимулює творче мислення здобувачів освіти та сприяє формуванню індивідуалізованого виконавського підходу. Це засвідчує важливість фантазії не лише як складової навчального репертуару, а й як ефективного дидактичного засобу, що забезпечує розвиток гнучкого мислення та формування художнього смаку.

У своїх дослідженнях М. Калашник та О. Жукова наголошують, що характерними рисами творчості Л. Юріної є тяжіння до вільної композиційної логіки, використання асоціативних зв'язків між музичними епізодами та активне застосування контрастних фактурних рішень. Такі особливості зближують її фортепіанні твори з фантазійною моделлю мислення, у межах якої важливу роль відіграють свобода формотворення, інтонаційна варіативність і багатовимірність художнього образу [11; 12].

У сучасному освітньому просторі українські фортепіанні фантазії дедалі активніше використовуються як матеріал для формування виконавських компетентностей. Вони забезпечують різноманітні завдання: технічні, художньо-інтонаційні, аналітичні, що дозволяє адаптувати їх для різних етапів навчання – від початкової підготовки до професійного виконавського вдосконалення. Таким чином, жанр фантазії впевнено зберігає свою актуальність, підтверджуючи тяглість української піаністичної традиції та її відкритість до сучасних інтерпретаційних парадигм, а поєднання історико-стильових моделей і сучасних творчих підходів дозволяє студентам одночасно розвивати технічну майстерність, художнє мислення та здатність до інтерпретаційних рішень.

Жанр фантазії у репертуарі студентів при опануванні освітнього компонента «Загальне фортепіано» можна розглядати у трьох основних контекстах: фантазії для фортепіано-соло, які формують індивідуальні виконавські та інтерпретаційні компетентності; фантазії для фортепіанного ансамблю, що сприяють розвитку ансамблевої координації та комунікативних навичок; а також фортепіано як акомпануючого інструменту, де жанр фантазії дозволяє розвивати технічну та стилістичну гнучкість у супроводі вокалу чи інших інструментів. Такий поділ репертуару забезпечує системний підхід до формування технічної майстерності, творчої самостійності та художнього мислення студентів різних музичних спеціальностей.

Фантазії для фортепіано-соло становлять один із найпродуктивніших і методично цінних видів репертуару для студентів. Завдяки своїй варіативності, імпровізаційній природі та образній

багатовимірності вони сприяють формуванню широкого спектра виконавських, інтерпретаційних та аналітичних компетентностей. Як слушно зазначає Н. Згурська, жанри зі «свободною формою» є найбільш ефективними для розвитку «творчого мислення, емоційної рефлексії та індивідуальної інтерпретації» [10, с. 115]. Саме фантазія уможлиблює таку творчу свободу, поєднуючи логіку композиційної побудови зі стихією імпровізаційного жесту. Робота студентів над творами у жанрі фантазії сприяє розвитку низки навичок. По-перше, вона формує варіативне мислення та здатність до пошуку оригінальних інтерпретаційних рішень, адже твори цього жанру вимагають від виконавця індивідуального моделювання драматургічної логіки. По-друге, така діяльність розвиває аналітичні вміння, зокрема виявлення нетрадиційних структурних моделей, асоціативних і фрагментарних форм, у яких відсутня класична періодизація або традиційна тричастинність. По-третє, студенти здобувають технічну мобільність, що охоплює арпеджовані фігурації, широкі діапазонні переміщення, контрастні фактурні нашарування, поліфонізовані елементи, а також раптові темпові та динамічні зсуви. Зрештою, робота з фантазіями формує здатність вибудовувати художню концепцію і внутрішню драматургію твору, що особливо важливо для жанру, де імпровізаційність виступає конструктивним принципом музичної композиції. Дослідники підкреслюють, що опанування фантазій сприяє переходу від технічної вправності до художньої свободи. Так, А. Аршинова підкреслює: “Pedagogical trends have shifted emphasis from performance technique to musicality, then performance, and finally to complete freedom of interpretation” [Педагогічні тенденції змістили акцент від техніки виконання до музикальності, потім до самого виконання, і, нарешті, до повної свободи інтерпретації (переклад наш – О.П.)] [2, с. 81]. Це твердження органічно резонує з природою фантазії, де інтерпретаційна свобода є не вторинним елементом, а одним із визначальних структуроутворювальних чинників.

Методично важливими є аналіз ключових композиційних елементів твору, зокрема кульмінацій, контрастних епізодів, імпровізаційних вставок та зон драматургічної напруги. Велику

увагу слід приділяти опрацюванню тембрової палітри, що сприяє створенню «багатошарової образності», характерної для фантазійних жанрових моделей [6, с. 100]. Не менш важливим є пошук темпоритмічної свободи, яка визначає експресивне наповнення твору та є одним із провідних засобів стилістичної виразності. Крім того, застосування аналітичної імпровізації, зокрема створення власних кадансів, варіантів мелодичних зворотів та фігураційних розширень, сприяє розвитку автономності виконавського мислення. Таким чином, фантазії для фортепіано-соло є не лише навчальним матеріалом, а й засобом формування творчої, інтерпретаційно активної особистості музиканта, здатної до свободи висловлювання в межах академічної традиції.

Жанр фантазії у фортепіанному ансамблі відкриває специфічні можливості для формування ансамблевої культури студентів, адже поєднує свободу фантазійного мислення з необхідністю точного взаємного узгодження. Як зазначає Т. Гавриленко, успішна ансамблева гра ґрунтується на «балансі індивідуального творчого висловлювання та партнерської відповідальності» [7, с. 72]. Саме фантазії, з характерними контрастними образами та імпровізаційною логікою, стимулюють розвиток цього балансу. Твори у жанрі фантазії для виконання у фортепіанному ансамблі сприяють формуванню відчуття партнерства та взаємодії, оскільки виконавці мають одночасно поєднувати різні образні пласти та стежити за цілісністю драматургії. Вони розвивають ансамблеву координацію – синхронізацію динаміки, фразування, артикуляції та педалізації, що особливо важливо в умовах змінних темпів і контрастних епізодів. Крім того, студенти набувають уміння поєднувати контрастні образи в межах двох рівноправних партій, що моделює поліфонічний тип взаємодії, а також слухову гнучкість, оскільки кожен виконавець постійно налаштовується на партнера і коригує інтонаційно-динамічну модель звучання залежно від драматургічного моменту.

У науковій літературі наголошується, що ансамбль створює особливий тип музичної комунікації. Як пише Л. Мартиненко: «Ансамблеве музикування формує здатність мислити музичний текст у діалозі, де жоден голос не може залишатися автоном-

ним» [14, с. 88]. Фантазія як жанр лише посилює цю діалогічність завдяки своїй вільній формі та образній багатовекторності. Педагогічно важливим є використання ансамблевих фантазій-обробок, де студенти навчаються розподіляти теми, варіанти та контрапункти між партіями, а також оригінальних фантазій для двох фортепіано, що дозволяють відчувати масштабнішу драматургію. Такі твори формують у студентів готовність до творчої взаємодії, що є ключовою складовою виконавської майстерності.

У сфері вокально-інструментального та інструментального супроводу жанр фантазії виявляє себе як універсальна модель, що дозволяє акомпаніатору вийти за межі стандартних фактурних схем і розкрити власну інтерпретаційну ініціативу. Фантазія – це не лише жанр, а й спосіб мислення, основою якого є свобода викладу, асоціативність і виразова імпровізаційність. Дослідниця К. Кравченко наголошує, що сучасний акомпаніатор має діяти як «співавтор музичного висловлювання, а не лише виконавець технічної функції» [13, с. 134]. Жанр фантазії створює ідеальні умови для такого співавторства, оскільки вимагає не механічного відтворення нотного тексту, а творчого моделювання тембрів, фактур та драматургічних нюансів.

Для студентів нефахових спеціальностей робота з акомпанементом у жанрі фантазії має особливе значення, оскільки дозволяє освоїти різні типи акомпанементу, розвинути навички швидкого підстроювання під соліста з урахуванням його дихання, артикуляції та емоційних нюансів, а також усвідомити принципи стилю та характеру вільної форми, що відповідає сучасним вимогам професійної музичної діяльності. Особливу цінність опанування цими навичками має для вокалістів і диригентів. Як зазначає М. Гриневич: «Навички фортепіанного супроводу стають для майбутнього вокаліста або диригента засобом професійної самостійності» [8, с. 59]. Опрацювання фантазій у цьому контексті формує не лише технічну базу, а й здатність до миттєвих інтерпретаційних рішень – рису, необхідну в реальній концертно-педагогічній діяльності. Таким чином, фантазія в акомпануванні є не просто художнім жанром, а методичним інструментом, що допомагає студентам осмислити себе як твор-

чих співтворців музичного процесу та розвинути інтерпретаційну автономію.

Висновки. Жанр фантазії, що історично сформувався на основі імпровізаційних практик та вільного формотворення, посідає важливе місце у системі професійної музичної освіти, зокрема в межах освітнього компонента «Загальне фортепіано». Його методична цінність зумовлена поєднанням технічних, інтерпретаційних та творчих завдань, що забезпечують комплексний розвиток студента незалежно від фахової спеціальності. Аналіз історико-теоретичних джерел засвідчує, що фантазія є одним із найбільш варіативних жанрів європейської музичної традиції, здатним інтегрувати лінії барокової імпровізаційності, класичної структурності та романтичної емоційної експресії, а в сучасній українській музиці – елементи асоціативності, багатшарової образності та індивідуалізованого композиторського мислення.

Використання творів у жанрі фантазії у процесі загальної фортепіанної підготовки сприяє засвоєнню широкого спектра компетентностей: аналітичних (осмислення нетрадиційних форм, драматургічної логіки, фактурних моделей), технічних (робота з арпеджованими, віртуозними фігураціями, контрастними фактурами), художньо-інтерпретаційних (побудова власної артистичної концепції, розвиток тембрової чутливості, формування індивідуального виконавського стилю). Жанр фантазії виявляє свою ефективність у різних видах фортепіанного музичування – у сольному виконанні, ансамблевій практиці та супроводі – забезпечуючи цілісне формування навичок, необхідних сучасному музикантові.

Опанування фантазій-соло розвивають творчу автономність студента, сприяють становленню індивідуального інтерпретаційного мислення та формують фундаментальні технічні компетентності. Ансамблеві фортепіанні фантазії актуалізують комунікативний аспект виконавського процесу, підсилюючи відчуття партнерства, слухову чутливість і взаємодію між виконавцями. Робота з фантазіями в акомпанементі, у свою чергу, поглиблює вміння моделювати фактуру, адаптуватися до соліста, управляти темпоритмом і драматургією в реальному виконавському

часі. Значущим є також внесок української фортепіанної традиції, у межах якої жанр фантазії слугує простором для творчого експерименту й засобом актуалізації національного мелосу та сучасних композиторських технік.

Таким чином, жанр фантазії у контексті опанування освітнього компонента «Загальне фортепіано» постає як універсальний педагогічний інструмент, який забезпечує гармонійний розвиток технічних, аналітичних та творчо-інтерпретаційних умінь. Його застосування сприяє формуванню цілісної музичної особистості, здатної до самостійного художнього мислення, стильової гнучкості та творчої ініціативності – якостей, що є ключовими для сучасної професійної музично-педагогічної діяльності.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Nikolaievska Y., Paliy I., Chernenko V. та ін. Instrumental fantasy in the 20th century: Variations on the Genre Style Genotype. AD ALTA: Journal of Interdisciplinary Research. 2023. Vol. 12, No. 02/XXIX. Pp. 193–198. URL : https://www.magnanimitas.cz/ADALTA/120229/papers/A_33.pdf (дата звернення 15.11.2025).
2. Аршинова А. Pedagogical trends in piano education: From technique to freedom of interpretation. Music Pedagogy Journal. 2022. Т. 15, № 3. С. 79–84.
3. Аршинова А. The principles of teaching musical art in the context of modern educational paradigms. *British Journal for the Philosophy of Education*. 2022. Т. 4, № 1. С. 78–84.
4. Аршинова А. Piano interpretation and pedagogical trends. *Music Pedagogy Review*. 2022. № 14(2). С. 75–84.
5. Верещагіна-Білявська О., Французжан О. Сучасна українська фортепіанна музика як складова педагогічного репертуару. Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова. *Серія 14. Теорія і методика мистецької освіти*. К., 2022. С. 146–154.
6. Верещагіна-Білявська О., Французжан О. Фантазійна мініатюра у творчості подільських композиторів. *Культура і сучасність*. К., 2022. № 2. С. 97–104.
7. Гавриленко Т. Принципи формування ансамблевої взаємодії у процесі навчання гри на фортепіано. *Наукові записки НМАУ ім. П. І. Чайковського*. К., 2019. Вип. 103. С. 68–76.
8. Гриневич М. Формування навичок фортепіанного супроводу у вокалістів. *Проблеми підготовки музикантів-педагогів*. К., 2017. № 2. С. 55–62.
9. Згурська Н. Особливості формування музичного мислення майбутніх учителів у класі фортепіано. *Scientific Journal of Uzhhorod University*. Ужгород, 2021. № 2(49). С. 112–118.

10. Згурська, Н. Розвиток музичного мислення майбутніх учителів у роботі з жанрами вільної форми. *Проблеми мистецької освіти*. 2021. № 15. С. 110–118.

11. Калашник М. П., Жукова О. Фортепіанна творчість Людмили Юріної: жанрові, стилістичні та виконавські виміри. *Journals of Sumy State Pedagogical University*. Суми, 2021. Вип. 4. С. 56–63.

12. Калашник М., Жукова О. Фантазійні моделі у творчості Лесі Юріної. *Музикознавчі студії*. К., 2021. Вип. 45. С. 112–121.

13. Кравченко К. Роль акомпаніатора у сучасній музичній педагогіці. *Музична освіта та мистецтвознавство*. 2020. № 9. С. 130–138.

14. Мартиненко Л. Діалогічність ансамблевої гри як принцип інтерпретації. *Актуальні питання мистецтвознавства*. 2020. № 16. С. 84–93.

15. Ратушинський Д. О. Фантазія в клавірній та фортепіанній музиці XVI–XIX століть: етапи становлення, жанрові ознаки, виконавські традиції: наук. обгр. творч. мист. проєкту ... доктора мистецтва : 025 / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2024. 111 с.

16. Фоменко Н. Stylus phantasticus у західноєвропейському клавірному мистецтві XVII–XVIII ст. : дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ : Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, 2021. URL: https://chtyvo.org.ua/authors/Fomenko_Nataliia/Stylus_phantasticus_u_zakhidnoieuropeiskomu_klavirnomu_mystetstvi_XVII_XVIII_stolit/ (дата звернення 15.11.2025).

REFERENCES

1. Nikolaievska, Y., Paliy, I., Chernenko, V., та in. (2023). Instrumental fantasy in the 20th century: Variations on the genre style genotype. *AD ALTA: Journal of Interdisciplinary Research*, 12(02/XXIX), 193–198. URL: https://www.magnanimitas.cz/ADALTA/120229/papers/A_33.pdf [in Ukraine].

2. Arshynova, A. (2022). Pedagogical trends in piano education: From technique to freedom of interpretation. *Music Pedagogy Journal*, 15(3), 79–84. [in Ukraine].

3. Arshynova, A. (2022). The principles of teaching musical art in the context of modern educational paradigms. *British Journal for the Philosophy of Education*, 4(1), 78–84. [in Ukraine].

4. Arshynova, A. (2022). Piano interpretation and pedagogical trends. *Music Pedagogy Review*, 14(2), 75–84. [in Ukraine].

5. Vereshchahina-Biliavska, O., & Frantsuzhan, O. (2022). Modern Ukrainian piano music as a component of pedagogical repertoire. *Naukovyi chasopys NPU imeni M. P. Drahomanova. Seriya 14. Teoriia i metodyka mystetskoï osvity*, 146–154. [in Ukraine].

6. Vereshchahina-Biliavska, O., & Frantsuzhan, O. (2022). Fantasy miniature in the works of Podillia composers. *Kultura i suchasnist*, (2), 97–104. [in Ukraine].

7. Havrylenko, T. (2019). Principles of forming ensemble interaction in piano training. *Naukovi zapysky NMAU im. P. I. Chaikovskoho*, (103), 68–76. [in Ukraine].

8. Hrynevych, M. (2017). Formation of piano accompaniment skills in vocalists. *Problemy pidhotovky muzykantiv-pedahohiv*, (2), 55–62. [in Ukraine].

9. Zghurska, N. (2021). Peculiarities of forming musical thinking of future teachers in piano class. *Scientific Journal of Uzhhorod University*, 2(49), 112–118. [in Ukraine].

10. Zghurska, N. (2021). Development of musical thinking in work with free-form genres. *Problemy mystetskoï osvity*, (15), 110–118. [in Ukraine].

11. Kalashnyk, M. P., & Zhukova, O. (2021). Ludmyla Yurina's piano works: Genre, stylistic, and performance dimensions. *Journals of Sumy State Pedagogical University*, (4), 56–63. [in Ukraine].

12. Kalashnyk, M., & Zhukova, O. (2021). Fantasy models in the works of Lesia Yurina. *Muzykoznavchi studii*, (45), 112–121. [in Ukraine].

13. Kravchenko, K. (2020). The role of accompanist in modern music pedagogy. *Muzychna osvita ta mystetstvoznavstvo*, (9), 130–138.

14. Martynenko, L. (2020). Dialogicity of ensemble performance as a principle of interpretation. *Aktualni pytannia mystetstvoznavstva*, (16), 84–93. [in Ukraine].

15. Ratushynskiy, D. O. (2024). Fantasy in keyboard and piano music of the 16th–19th centuries: Stages of formation, genre features, performance traditions. Doctoral qualification artistic project. Kyiv : National Music Academy of Ukraine. [in Ukraine].

16. Fomenko, N. (2021). *Stylus phantasticus in Western European keyboard art of the 17th–18th centuries*. Candidate's thesis. Kyiv: Natsionalna muzychna akademiia Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho. URL: [https://chtyvo.org.ua/authors/Fomenko_Nataliia/Stylus_phantasticus_u_zakhidnoevropeiskomu_klavirnomu_mystetstvi_XVIIIXVIII_stolit/\[in_Ukraine\].](https://chtyvo.org.ua/authors/Fomenko_Nataliia/Stylus_phantasticus_u_zakhidnoevropeiskomu_klavirnomu_mystetstvi_XVIIIXVIII_stolit/[in_Ukraine].)

Дата першого надходження статті до видання: 13.09.2025

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 17.10.2025

Дата публікації (оприлюднення) статті: 14.11.2025

УДК 78.07. 8.08.783:272

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2025-45-33>**Ольга Олегівна Єфремова**

ORCID: 0009-0000-5441-0193

старший викладач кафедри спеціального фортепіано
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
vrem.voz@gmail.com

«TABULATURA NOVA» С. ШЕЙДТА ЯК ІСТОРИКО-СТИЛЬОВА ОСНОВА ОРГАННОГО ВИКОНАВСТВА

Мета роботи – відкриття витоків та простеження умов формування німецького органного мистецтва у хоральних прелюдях С. Шейдта, виявлення повторюваних, найбільш сталих прийомів письма в органних композиціях С. Шейдта, які не зустрічалися раніше в його попередників і сучасників. **Методологія дослідження** спирається на історичний контекстуальний метод, включає текстологічний та виконавський аналіз. **Наукова новизна** полягає в тому, що вперше в українському музикознавстві розглядається та аналізується структура й зміст органної табулатури С. Шейдта, визначається його внесок у розвиток хоральної гармонізації. **Висновки.** Значення «Tabulatura nova» С. Шейдта для сучасного органіста полягає в тому, що ця збірка дає можливість переконатися у значущості хоралу та хоральності як стилістичної основи німецької органної музики, виявити провідні прийоми обробки хоралів, які є типовими для німецької школи; у цьому відношенні постать С. Шейдта постає не менш вагомою, ніж постать Й. С. Баха. Музичний і вербальний тексти табулатури, у процесі взаємодії між собою, розкривають принципову єдність: по-перше, композиторської та виконавської творчості, по-друге, художнього та технологічного аспектів органної поетики; кожен окремий композиційний прийом стає семантичною фігурою, смислотворчим елементом, тому типологія композиційних прийомів органних творів дає змогу формувати семантичний словник органної гри. «Tabulatura nova» С. Шейдта відкриває знання про стилістичні можливості органу в межах барокової німецької традиції, що є необхідним для органістів, які прагнуть інтерпретувати твори німецьких органних майстрів XVII – початку XVIII століть. Значення спадщини С. Шейдта не обмежується лише його роллю в органному виконавстві. Воно розкривається й в ширшому контексті – в контексті історії протестантського хоралу, який своїм корінням сягає реформ Мартіна Лютера й від літургійної співочої практики веде до створення монументальних художніх вокально-хорових полотен.

Ключові слова: орган, регістр, хоральна прелюдія, табулатура, *cantus firmus*, варіації.

Yefremova Olha Olegivna, Senior Lecturer at the Department of Special Piano of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Scheidt's «Tabulatura Nova» as a historical and stylistic bases of organ performance

Research objective. *The aim of the work is to uncover the origins and trace the conditions for the formation of German organ art in the chorale preludes of S. Scheidt, as well as to identify recurring, most stable compositional techniques in S. Scheidt's organ works that had not appeared previously in his predecessors or contemporaries. The methodology of the research is based on the historical contextual method and includes textual and performance analysis. The scientific novelty lies in the fact that, for the first time in Ukrainian musicology, the structure and content of S. Scheidt's organ tablature is examined and analyzed, and his contribution to the development of chorale harmonization is defined. Conclusions.* *The significance of S. Scheidt's «Tabulatura nova» for the modern organist lies in the fact that this collection makes it possible to fully recognize the importance of the chorale and chorale-based writing as the stylistic foundation of German organ music, and to identify the principal techniques of chorale treatment that are characteristic of the German school; in this respect, the figure of S. Scheidt appears no less important than that of J. S. Bach. The musical and verbal texts of the tablature, through their interaction, reveal a fundamental unity: first, between compositional and performance creativity, and second, between the artistic and technological aspects of organ poetics. Each individual compositional device becomes a semantic figure, a meaning-forming element; therefore, the typology of compositional techniques in organ works makes it possible to form a semantic lexicon of organ performance. S. Scheidt's «Tabulatura nova» opens up knowledge about the stylistic possibilities of the organ within the German Baroque tradition—knowledge essential for organists seeking to interpret the works of German organ masters of the seventeenth and early eighteenth centuries. The significance of S. Scheidt's legacy is not limited solely to his role in organ performance practice. It is also revealed in a broader context—the context of the history of the Protestant chorale, which has its roots in Martin Luther's reforms and, from liturgical singing practice, leads to the creation of monumental artistic vocal-choral works.*

Key words: *organ, register, chorale prelude, tablature, cantus firmus, variations.*

Актуальність теми дослідження обумовлена необхідністю заповнити прогалину у вивченні творчості С. Шейдта. Ім'я Самуеля Шейдта не належить до числа широко відомих професійних музикантів, тим більше любителів музики. На сьогоднішній день відсутні ґрунтовні дослідження цього майстра в українському музикознавстві. Великою рідкістю є також нотні видання та аудіозаписи його творів. Тим часом у західно-євро-

пейському музикознавстві Самуеля Шейдта по праву вважають засновником власне органного стилю. Цю думку вперше висловив і спробував обґрунтувати Альберт Швейцер: «Хорал став вихователем органістів і спрямовував їх від хибної, беззмістовної віртуозності до простого, справжнього органного стилю. Шейдт завдяки хоралу практично вже оволодів справжнім органним стилем» [8, с. 29]. Про те, що А. Швейцер надзвичайно високо цінував Шейдта як митця-композитора, свідчать й наступні його слова: «Шейдт належав до тих геніїв, чий світлий розум у мить і до кінця осягає відкритий перед ним світ» [8, с. 32]. **Мета дослідження** – відкрити справжні витoki органного мистецтва як особливої галузі художнього мислення, що є вираженням нагальної потреби музикантів, так чи інакше пов'язаних з органом; виявити, проаналізувати та відібрати повторювані, найбільш сталі прийоми письма органних композицій Шейдта, які не зустрічалися раніше в його попередників і сучасників. **Наукова новизна** дослідження – вперше в українському музикознавстві розглядається та аналізується структура й зміст органної табулатури С. Шейдта, визначається його внесок у розвиток хоральної гармонізації.

Виклад основного матеріалу. Як засновник органного стилю, С. Шейдт, як Й. С. Бах та інші німецькі майстри, покладає в основу своєї творчості хорал. «Найдавніші описи літургійного супроводу говорять нам, що органісти розглядали хоральний акомпанемент не лише як засіб утримати парафіян разом у спільному співі» – зазначає у своїй статті норвезький органіст і музикознавець Harald Herresthal. Далі він пише: «Від самого початку супровід хоралів був наділений артистичними (художніми) елементами. Якщо спочатку хоральні прелюдії слугували лише вступом до спільного співу гімну всією парафією, то згодом вони переросли у самостійний тип твору. Головним завданням хоральної прелюдії було створити необхідний характер та налаштувати на настрої служби, дати поетичний музичний коментар до традиційного тексту гімну. Приблизно в цей час органісти почали публікувати відповідні збірки органного супроводу. Гарним прикладом можуть слугувати «Görlitzer

Tabulaturbuch» Самуеля Шейдта або «Choral Gesangbuch, auff das Clavier oder Orgel» Данієля Шпеєра. Ці приклади дають нам інформацію про те, наскільки багато уваги приділялось хоральному супроводу» [2, с. 285–286]. Про значення хоралу у творчості німецьких композиторів-органістів XVII–XVIII ст. переконливо пише А. Швейцер. Він зазначає, що у північній протестантській Німеччині велике значення надавалось обробкам лютерівських хоралів. Нагадаємо, що Мартін Лютер відібрав із католицьких гімнів і світських пісень тексти та мелодії, які склали репертуар церковно-парафіяльної музики. Ці хорали стали фундаментом двох основних жанрів музичних композицій протестантської Німеччини – церковної кантати та органної хоральної прелюдії.

Короткі п'єси, що називались органними хоралами, зазвичай писались у певній манері за визначеною схемою. Як зазначає норвезький органіст і дослідник Jon Laukvik, ми часто зустрічаємо в акомпануючих голосах перед-імітацію, викладений великими тривалостями *santus firmus*, іноді в декорованій формі у верхньому голосі [3, с. 157].

А. Швейцер зауважує: «Найвидатніші німецькі органісти віддавали всі свої сили не вільній композиції, а переважно хоральним прелюдіям або, як тоді говорили, «хоралам для прелюдвання». Найбільшими майстрами в цій галузі були Пахельбель, Бем і Букстегуде». І далі наведено дуже важливе для нас спостереження: «Щоправда, не можна сказати, що в органній техніці вони створили щось нове порівняно з Шейдтом. Але в цьому відношенні органне мистецтво *й досі не перевершило майстра з Галли, і важко уявити, чи коли-небудь це вдасться зробити*» [8, с. 32] (курсив наш – О. Є.).

Хоральні обробки, а також хорал як стилістичний мовний феномен, як сталий лад інтонування, визначає зміст і структуру «*Tabulatura nova*» С. Шейдта. Навіть латинська назва вимагає пояснення. Як пише Jon Laukvik, рання органна музика зберігалась у так званій «Старій Німецькій табулатурі», в якій верхній голос записано у мензуральній нотації, тобто нотами, а решта голосів – літерами алфавіту. У другій половині XVI століття поширення набула так звана «Нова Німецька табулатура».

Її відмінність від «Старої» полягала в тому, що музичний текст записувався лише за допомогою літер. На перший погляд, здається незрозумілим, чому ноти були повністю вилучені з музичної нотації. Водночас це було пов'язано зі змінами у структурі музики, що виникли наприкінці XVI століття. У більш ранній музиці рухливий верхній голос був головним, тоді як нижні голоси, що рухалися значно повільніше, слугували акомпанементом. Згодом усі поліфонічні голоси стали рівноправними, і вони, відповідно, вимагали однакового способу нотації. З міркувань практичності було обрано такий тип запису нотного тексту, який дозволяв оволодіти ним без знання нот; крім того, він потребував менше місця й міг бути записаний на звичайному аркуші паперу без нотного стану. Висота звуку у «Старій Німецькій табулатурі» фіксувалась горизонтальними рисками над літерами; октави позначались цифрами у верхній частині праворуч від відповідної літери. Ритмічне значення звука позначалось цифрами або спеціальними знаками над літерами. Знаки альтерації ставилися праворуч від відповідної літери. А от тактова риска у «Новій Німецькій табулатурі» не ставилась взагалі: замість неї залишали проміжки; певна кількість нот групувалась, що робило ритмічний рисунок графічно наочним і зрозумілим.

Однак, така форма запису в той час не була загальноприйнятною. Наприклад, «Lübbenau Tablatures» зберіглась у модифікованій версії Італійської табулатури, що використовувала шести-лінійний нотний стан замість звичного для нас п'ятилінійного. Подібним чином шейдтівська «Tabulatura nova» 1624 року написана не в німецькій літерній табулатурі, а в мензуральній нотації; й слово «нова» означало «відповідно до нового методу нотації».

Деякі міркування щодо змісту «Tabulatura nova» Шейдта знаходимо у монографії А. Швейцера. Він зазначає, що «з того моменту, як орган, хор і парафіяни об'єдналися у спільному виконанні хоралу, відпала потреба у їхньому роздільному використанні, коли органіст соловав, виконуючи окремі строфи. Однак про те, наскільки широко було розвинене самостійне використання органу, свідчить видана 1624 року «Tabulatura nova» Шейдта. Вона містить головним чином варіації на найпо-

ширеніші хорали, причому кількість варіацій відповідає числу поетичних строф. У ній містяться й гімни різних періодів церковного року; у той час у Галлі (на батьківщині С. Шейдта) їх ще співали латиною, тоді як в інших містах уже виконувалися німецькі гімни» [8, с. 30].

У Шейдта спостерігається «інструментальний» стиль вокального письма, характерний для бароко; цим прийомом користувався й Г. Шютц [4, с. 126].

Автор статті є щасливим власником рідкісного тритомного видання «*Tabulatura nova*» С. Шейдта, що дало змогу детально ознайомитися з цим видатним пам'ятником органного мистецтва.

«*Tabulatura nova*» складається з трьох частин. Перша частина містить: а) обробки хоралів «*Wir glauben all an einen Gott*», «*Vater unser in Himmelreich*», «*Warum betrubst du dich, mein Herz*», псалм «*Da Jesus an dem Kreuze stund*», чотириголосну фантазію «*Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ*»; б) п'єси, які не пов'язані хоральними текстами – чотириголосну фантазію «*Io son ferito lasso*», фантазію (двох-, трьох- і чотириголосну) на тему «*Ut, re, mi, fa, sol, la*», пасамеццо; дві чотириголосні куранти, обробку бельгійської «*Wehe, Winden, wehe*» (дванадцять строф), французької «*Est-ce Mars*» (десять строф) та німецької «*Also geht's, also steht's*» (сімь строф) пісень, а також канонічні вставки.

Другу частину «*Tabulatura nova*» складають наступні групи п'єс: а) світські – дві чотириголосні фуґи, чотириголосна фантазія, відоме «Відлуння», кантилена «*Anglica de Fortuna*»; б) п'єси, в основі яких покладені духовні тексти – духовні пісні «*Herzlich lieb hab ich, o Herr*» та «*Christ lag in Todesbanden*», гімн «*Christe, qui lux est et dies*», псалом до Різдва Христового «*Gelobet seist du, Jesu Christ*», дві алеманди «*Sol les sein*» та «*Also gehts, also stehts*», токата «*In te Domine speravi*».

Третя частина повністю призначена для літургійного вжитку і містить: «*Kyrie dominicale IV. Toni (& Gloria)*»; «*Credo in unum Deum*» («*Wir glauben all an einen Gott*»); псалом до причастя «*Jesus Christus, unser Heiland*», шість гімнів (серед яких адвентовий, різдвяний, пов'язаний із постом та інші), «*Magnificat*» у різних ладах; дві невеликі шестиголосні п'єси з подвійною педаллю.

У даному виданні збережено передмову до кожного тому (факсиміле оригінального видання 1624 року). У післямові до Першого тому міститься цінна інформація про артикуляцію послідовності з чотирьох нот, об'єднаних однією лігою, що увійшла в історію виконавства на клавішних інструментах завдяки С. Шейдту під назвою *Imitatio Violistica*. Крім того, це видання містить об'ємну післямову, яка складається з таких розділів: 1) огляд змісту трьох томів; 2) скорочення абrevіатури; 3) вступ, що містить найбільш цінну інформацію, розділену на підрозділи: а) загальні положення; б) про нове видання; в) про орган Moritz в Галлі; г) про інтерпретацію й додаток, в якому розглядаються різні типи обробки хоральних мелодій і типи розташування *santus firmus*.

Розглянемо докладно одну з хоральних обробок відомого гімну «*Vater unser im Himmelreich*» із Першого тому «*Tabulatura nova*». Вибір саме цього гімну зумовлений кількома причинами: а) зміст його тексту є значимим для протестантської культури Німеччини; б) його мелодія настільки красива й виразна, що приваблювала не одне покоління німецьких композиторів; в) згодом майже всі німецькі композитори доби бароко, тією чи іншою мірою пов'язані з органом, зверталися до цього хоралу й писали обробки цієї хоральної мелодії. Фелікс Мендельсон свою Сонату для органу № 6 написав у формі партіти на тему хоралу «*Vater unser im Himmelreich*».

Хоральна обробка Шейдта є своєрідною ілюстрацією новаторського органного письма композитора. Ці новаторські знахідки ми згодом побачимо у творчості великих майстрів – Г. Бьома, Й. Пахельбеля, Ф. Тундера, Д. Букстегуде та інших, аж до найвидатнішого – Й. С. Баха.

Ця композиція зберігає кількість строф – їх дев'ять. Кожній поетичній строфі відповідає варіація в певній манері обробки хоралу. Типи обробок куплетів відрізняються один від одного.

Так, Перша варіація є зразком чотириголосної імітаційної поліфонії з *santus firmus* у сопрано. Появі теми передують послідовні вступи альту, тенора й баса. Цікаво зазначити, що тема, яка звучить у альту, – це дзеркальний варіант теми

хоралу. Дзеркальний варіант теми повторює й басовий голос. Такий тип перед-імітації ми часто зустрічатимемо у Баха. У тенорі звучить початковий мотив *cantus firmus*. Мелодія хоралу в сопрано проходить без змін і не відрізняється від тієї, яку й сьогодні співають парафіяни в Німеччині. На початку музична фактура нагадує дещо холодний, стриманий стиль Дж. Палестрини (*stylus antico*) – голоси рухаються рівномірно, викладені «білими» нотами (половинними тривалостями); тут можна відмітити тяжіння до вокального письма. Згодом, коли сама мелодія хоралу набуває більш напруженого характеру, решта голосів також динамізується. У музичну тканину вплітається рух восьмими нотами, з'являються синкопи; вертикальні сполучення рясніють дисонансами. Усі ці перераховані риси вже належать до інструментальної музики.

У Другій варіації *cantus firmus* розташований у тенорі. Нагадаємо, що теноровий діапазон (регістр) здавна вважався особливо придатним для вираження людських почуттів. У партитурах для інструментального складу й голосу саме тенорова, а не сопранова, партія зазвичай супроводжувалася текстом.

Ця варіація постає найбільш динамічною. Декілька рельєфних мотивів, чітко окреслених інтонаційно й ритмічно, взаємодіють у партіях різних голосів і розвиваються контрапунктично та супроводжують незмінну тему хоралу, викладену цілими нотами. Другий мотив у супровідних голосах згодом стане прообразом багатьох тем фугованих епізодів Ніколауса Брунса та Дітріха Букстегуде. Легко також помітити подібність із темою фантазії *c-moll* (BWV 537) Баха. Появі останньої строфи *cantus firmus* знову передують імітація у басовому голосі, яка інтонаційно близька до неї. У партитурі цієї варіації *cantus firmus* доручено тенору, але на практиці органи того часу (що можна побачити на прикладі диспозиції органу Moritz у додатку до нотного видання «*Tabulatura Nova*» Шейдта) дозволяли взаємозамінювати нижній педальний голос із тенором або альтом. Так малорухома рівномірна тема хоралу могла бути виконана педаллю (що було зручніше й краще відповідало функції педального голосу), а рухливий бас, відповідно, переносився до партії тенора, тобто вико-

нувався на мануальній клавіатурі. Очевидно, що реєструвати в цьому випадку необхідно з урахуванням задуму композитора.

Повністю незалежна педальна клавіатура не розглядалась північнонімецькими органістами як продовження чи доповнення діапазону мануальної клавіатури, вони вважали педаль незалежною від мануалів та рівноправною клавіатурою. Ця новаторська ідея обговорюється у трактаті «*Tabulatura Nova*» Шейдта. Наприклад, маючи *cantus firmus* в альті, Шейдт пропонує декілька варіантів розподілу голосів на різних мануалах й педалі: «альт можна доручити *Rückpositiv*¹, права рука може виконувати партію сопрано на *Ober Clavier*², а тенор і бас можуть виконуватись подвійною педаллю. Інший варіант – альтову партію може виконувати педальний голос із реєстрацією 4'. Цей варіант звучить чудово й є дуже зручним для виконавця» [7, с. 37].

Педаль (наприклад, із реєстрацією *Trumpet 8'*) також може бути використана в багатьох місцях, замінюючи теноровий *cantus firmus*. У такому разі важливо впевнитися, що теноровий голос не піднімається вище, ніж до першої октави, оскільки дуже рідко педальна клавіатура має ноту «ре» першої октави. (Це зауваження було актуальним для органів доби Шейдта; у сучасних інструментах діапазон педальної клавіатури значно розширився, у більшості випадків досягає фа першої октави.) Звичайно, що басовий *cantus firmus* може виконуватися на педальній клавіатурі. Як зазначає Jon Laukvik: «Педаль може використовуватися в багатьох випадках у музиці Свелінка й Шейдта, навіть якщо ми не маємо чітких авторських вказівок. Проте віртуозні пасажі не слід доручати педалі» [3, с. 140].

Третя варіація викладена трьохголосно із *cantus firmus* у сопрано. Вступ тенора, а потім альта, інтонаційно побудовані на початковому мотиві теми хоралу. Відчуття динаміки композитор досягає завдяки плавному переходу від половинних тривалостей у супровідних голосах до пасажів із шістнадцятих. Тут

¹ *Rückpositiv* – назва одного з побічних мануалів в побудові німецького органу, труби якого знаходяться за спиною органіста.

² *Ober Clavier* – назва одного з побічних мануалів в побудові німецького органу, труби якого знаходяться на найвищому поверсі.

ми знаходимо мотив, основу якого становить так звана *figura corta* (затактовий мотив із чотирьох нот рівних тривалостей). Цей мотив широко використовувався композиторами бароко. Ще один прийом, який часто застосовували послідовники С. Шейдта (особливо Й. Пахельбель, Д. Букстегуде та інші), – це рух двох голосів паралельними терціями із запізненням (зазвичай верхнього голосу) на половину основної тривалості.

Четверта варіація («*Vicinium contrapuncto duplici adornatum*») є двоголосною поліфонічною п'єсою. Проведення кожної строфи *cantus firmus* звучить двічі – по чергово у верхньому й нижньому голосах. Одночасно з темою хоралу звучить утриманий контрапункт.

П'ята варіація – триголосна, з *cantus firmus* у тенорі. У цій варіації зустрічається артикуляційний прийом, що зветься *Imitatio Violistica*, в якому послідовність із чотирьох звуків, розташованих на сусідніх ступенях звукоряду, об'єднана однією лігою й виконується *legato*. Саме С. Шейдт першим описав і почав застосовувати цей прийом.

Шоста варіація – триголосна п'єса з мелодією хоралу в басовому голосі. Супровідні голоси протягом майже всієї п'єси рухаються паралельними секстами та терціями. Відрізняє цю варіацію те, що *cantus firmus* звучить без пауз і цезур, й між строфами відсутні будь-які зв'язки.

Сьома варіація знову викладена трьохголосно з *cantus firmus* у басу. Окрім уже згаданого прийому *Imitatio Violistica*, в ній увагу привертає характерна імітація, побудована на синкопованому мотиві, який часто використовувався композиторами бароко у каденціях.

Восьма варіація знайомить нас із новим прийомом обробки хоральної мелодії – *cantus firmus* представлений колорованим (розфарбованим, декорованим) басом. При цьому *cantus firmus* ніби прихований, завуальований у фактурі. Можна впізнати й визначити тему хоралу за опорними звуками, які й утворює *cantus firmus*. Тут доречно навести коментар Jon Laukvik, який не радить виконувати нижній голос педаллю, оскільки він є віртуозним. Інструментальне начало ту виразно відчувається.

Ритмічне розмаїття вражає: тривалості різного значення сусідять одна з одною (від цілих нот до тридцять других), пунктирний ритм надає звучанню рішучого й динамічного характеру. Ця варіація нагадує драматичні, віртуозні пасажі Свелінка.

Заключна, дев'ята варіація – чотириголосна п'єса з колорованим *cantus firmus* у верхньому голосі. Фактура цієї варіації відрізняється від попередніх тим, що вона тяжіє радше до гомофонного, ніж до поліфонічного стилю. Соло доручено верхньому голосу, тоді як решта голосів об'єднується у тризвукові акорди з чітко визначеними гармонічними функціями. Розвиток цієї п'єси побудований за характерним для барокової чакони типом. Також тут можна зустріти різноманітні ритмічні формули – рух восьмими, шістнадцятими, пунктирними тривалостями, тріолями.

Якщо монодійний стиль Г. Шютца та поєднання вокальних і інструментальних хорів започаткували розвиток протестантської церковної музики, то поєднання вже синтезованого Шютцом стилю з чисто інструментальними (органними) засобами письма Свелінка привело С. Шейдта до утвердження нового, власне органного стилю.

Натхненню й водночас ємно висловився про Шейдта як про першовідкривача шляху, яким пішов розвиток органної музики, А. Швейцер: «Коли Шейдт поставив собі за мету в поліфонічній грі надати мелодії в хоральних строфах особливо яскравого тембрового забарвлення й чітко виокремити її не лише у сопрано, а й в альті, тенорі та басу, він одним поглядом охопив усі можливі рішення й підсумував свій досвід у знаменитих положеннях, які містять усе, що тільки можна сказати про розумне застосування органних мануалів і педалі. В третьому десятилітті XVII століття він говорить про виконання двох облігатних голосів на педалі як про щось «само собою зрозуміле» і вимагає для кожного органу «чотирифутову» педальну клавіатуру, аби завжди можна було середній голос грати ногами!». І далі Швейцер зазначає: «Відтоді органістам – і що, можливо, ще важливіше, органним майстрам було вказано шлях. Їм треба лише просуватись далі» [8, с. 32].

Виникає питання: чи міг С. Шейдт здійснити свою «органу реформу», не маючи у своєму розпорядженні певного інструмента? На щастя, зберіглась диспозиція органу Moritz в Галлі – вона наведена в післямові до тритомного видання «Tabulatura nova» та представлена у наступній таблиці (під кожним з трьох мануалів представлені доступні регістри):

Brustwerk / Hauptwerk	Ruckpositiv	Pedal
Quintadena 16	Gedackt 8	Subbass 16
Prinzipal 8	Quintadena 8	Prinzipal 8
Gedackt 8	Prinzipal 4	Oktav 4
Oktav 4	Gedackt 4	Spitzflote 1
Gedackt 4	Quinte 3	Posaune 16
Quinte 3	Oktav 2	Kornett 2
Oktav 2	Gemshorn 2	
Mixtur 3 fach	Spitzflote 1	
Trompete 8	Mixtur 3 fach	
	Krummhorn 8	
	Schalmei 4	

Окрім наведених, у цій диспозиції є також регістри поза мануалами:

- Stern (зірка);
- Tremulant (тремоло);
- Sperrventil (шибер);
- Kalkantenglocke (дзвони).

Варто пам'ятати, що інтерпретаційні зауваження, викладені в післямові до «Tabulatura nova», розраховані на сучасні для Шейдта органи. Розглядаючи диспозицію органу Moritz в Галлі, слід урахувати, що довжина педальної клавіатури, особливо зверху, була більшою, ніж на сучасних органах, а мануальні клавіатури були розташовані дуже близько одна над іншою. Педаль у ті часи виконувала дві функції: 1) функцію нижнього голосу у багатоголосній музиці, як в клавирі, 2) функцію *cantus firmus*, який міг міститися не лише в басу, а й у сопрано, альті чи тенорі (виконавець міг однаково чітко виокремити сольний голос). Цим

різним значенням педалі відповідало різне використання регістрів, що є одним із принципових відкриттів Шейдта.

Висновки. Значення «*Tabulatura nova*» Шейдта для сучасного органіста є неоціненним з наступних причин:

- «*Tabulatura nova*» Шейдта дає можливість переконатися у значущості хоралу та хоральності як стилістичної основи німецької органної музики, виявити провідні прийоми обробки хоралів, які є типовими для німецької школи; у цьому відношенні постать Шейдта постає не менш вагомю, ніж постать Й. С. Баха;

- музичний і вербальний тексти табулатури, у процесі взаємодії між собою, розкривають принципову єдність: по-перше, композиторської та виконавської творчості, по-друге, художнього та технологічного аспектів органної поетики; кожен окремий композиційний прийом стає семантичною фігурою, смислотворчим елементом, тому типологія композиційних прийомів органних творів дає змогу формувати семантичний словник органної гри;

- «*Tabulatura nova*» Шейдта відкриває знання про стилістичні можливості органу в межах барокової німецької традиції, що є необхідним для органістів, які прагнуть інтерпретувати твори німецьких органних майстрів XVII – початку XVIII століть;

- значення спадщини Шейдта не обмежується лише його роллю в органному виконавстві. Воно розкривається й в ширшому контексті – в контексті історії протестантського хоралу, який своїм корінням сягає реформ Мартіна Лютера й від літургійної співочої практики веде до створення монументальних художніх вокально-хорових полотен.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Хоминський Й. Історія гармонії та контрапункту. Том другий. Київ : Музична Україна, 1979, 410 с.
2. Herresthal H. Aspects of Liturgical Organ Playing and the interrelationship between Chorales and Concert Music in the Nineteenth Century in Hans Davidsson and Sverker Jullander, Proceedings of the Goteborg International Organ Academy, Goteborg, 1995, 351 p.
3. Laukvik J. Historical Performance Practice in Organ Playing. Volume 1: Carus CV 60.003, Stuttgart, 1996, 320 p.
4. Parrish C., Ohl J.F. Masterpieces of Music Before 1750: An Anthology of Musical Examples from Gregorian Chant to J. S. Bach. London: Faber and Faber, 1952. 235 p.

5. Scheidt S. W. *Tabulatura nova*. Teil I. Leipzig: VEB Deutscher verlag fur musik, 1989, 125 p.
6. Scheidt S. W. *Tabulatura nova*. Teil II. Leipzig: VEB Deutscher verlag fur musik, 1989, 90 p.
7. Scheidt S. W. *Tabulatura nova*. Teil III. Leipzig: VEB Deutscher verlag fur musik, 1989, 107 p., Anhang zu Teil I/III Inhaltsübersicht 63 p.
8. Schweitzer A. *Johann Sebastian Bach*. Leipzig: Breitkopf & Hirtel, 1908, 884 p.

REFERENCES

1. Khomynsky Y. (1979) *Istoria harmoniyi ta kontrapunktu*. Tom drugiy. Kyiv : Muzychna Ukraina, 410 p. [in Ukrainian].
2. Herresthal H. (1995) *Aspects of Liturgical Organ Playing and the interrelationship between Chorales and Concert Music in the Nineteenth Century in Hans Davidsson and Sverker Jullander, Proceedings of the Goteborg International Organ Academy, Goteborg, 351 p.* [in English].
3. Laukvik J. (1996) *Historical Performance Practice in Organ Playing*. Volume 1: Carus CV 60.003, Stuttgart, 320 p. [in English].
4. Parrish C., Ohl J.F. (1952) *Masterpieces of Music Before 1750: An Anthology of Musical Examples from Gregorian Chant to J. S. Bach*. London : Faber and Faber, 235 p. [in English].
5. Scheidt S. W. (1989) *Tabulatura nova*. Teil I. Leipzig: VEB Deutscher verlag fur musik, 125 p. [in German].
6. Scheidt S. W. (1989) *Tabulatura nova*. Teil II. Leipzig : VEB Deutscher verlag fur musik, 90 p. [in German].
7. Scheidt S. W. (1989) *Tabulatura nova*. Teil III. Leipzig : VEB Deutscher verlag fur musik, 107 p., Anhang zu Teil I/III Inhaltsübersicht 63 p. [in German].
8. Schweitzer A. (1908) *Johann Sebastian Bach*. Leipzig : Breitkopf & Hirtel, 884 p. [in German].

Дата першого надходження статті до видання: 11.09.2025
Дата прийняття статті до друку після рецензування: 16.10.2025
Дата публікації (оприлюднення) статті: 14.11.2025

УДК 78.01/05+781.7+789

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2025-45-34>**Тен Чун**

ORCID: 0009-0000-5246-3099

аспірант кафедри історії музики та музичної етнографії
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
119988395@qq.com

КИТАЙСЬКІ НАЦІОНАЛЬНІ УДАРНІ ІНСТРУМЕНТИ ТА ЇХ ВИКОРИСТАННЯ В СУЧАСНІЙ ОРКЕСТРОВІЙ ПРАКТИЦІ КРАЇНИ

Мета роботи — дослідити характерні звукові властивості та особливості використання традиційних китайських ударних інструментів в оркестрі. **Методологія дослідження** передбачає використання музикознавчого та виконавського підходів; важливими є історичний, музично-аналітичний, органогічний та виконавський методи. **Наукова новизна** роботи постає у виявленні органологічних, образних, тембральних принципів застосування традиційних ударних інструментів Китаю у сучасній композиторській практиці країни, а також функціонально-ідейних настанов, пов'язаних з традиційною філософією та культурою Китаю. **Висновки.** На своєму тисячолітньому шляху розвитку китайські ударні інструменти, крім сигнальних та побутових, набули релігійно-духовної функції, яка стала однією з центральних характеристик ударно-інструментального виконавства країни. Традиційна і нова, академізована (або демократична, популярна) сценічні практики багато в чому і сьогодні зберігають таке наділення ударних інструментів сакральним символізмом, ритуальним статусом, філософською значущістю та піднесеною образністю. Тому китайські ударні інструменти стали незамінними в різноманітних сучасних державних та релігійних церемоніях, заходах, а також у концертних творах професійних китайських композиторів. Важливого значення набувають при цьому особливості притаманні китайській культурі виражені регіональні властивості, регіональний фольклорний (неофольклорний) колорит, який вдало поєднується з експериментальними напрямками музичної творчості європейського зразка. Найважливішою характеристикою сучасних творів для або за активною участю ударних виступає програмний принцип, що є даниною поваги тисячолітнім традиціям. Під впливом європейських тенденцій китайські композитори (Тан Дун, Го Веньцзін та ін.) почали активно досліджувати можливість створення нових звукових образів. Митці синтезують китайські та західні інструменти разом, щоб створити новий оркестр; застосовують сучасні

техніки композиції, щоб зрештою створити серію нових звукових ефектів. Значним моментом є і те, що в цих камерних творах традиційні китайські інструменти більше не виступають як провідні або просто декоративні інструменти, а грають у оркестрових групах, чергуючись із європейськими інструментами.

Ключові слова: ударні інструменти, традиційні ударні інструменти, національна китайська культура, сучасна китайська академічна музика, оркестрова музика.

Teng Chong, Postgraduate Student at the Department of Music History and Musical Ethnography of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Chinese national percussion instruments and their inclusion in current orchestral practices

The purpose of the article – trace the characteristic sound power and peculiarities of the use of traditional Chinese percussion instruments in the orchestra. **The research methodology** conveys the essence of music-scientific and performing approaches; Important are historical, musical-analytical, organic and performing methods. **The scientific novelty** of the work lies in the identification of organological, figurative, and timbral principles of using traditional Chinese percussion instruments in the country's contemporary compositional practice, as well as functional and ideological principles associated with traditional philosophy and culture. **Conclusions.** During its thousand-year development, Chinese percussion instruments, in addition to signaling and everyday instruments, acquired a religious and spiritual function, which became one of the central characteristics of the percussion-instrumental dynasty edges. Traditional and new, academic (or democratic, popular) stage practices largely preserve the endowment of percussion instruments with sacred symbolism, ritual status, philosophical significance and with the presented imagery. Therefore, Chinese percussion instruments have become indispensable in various daily state and religious ceremonies, gatherings, as well as in concert works of professional Chinese composers. The expression of regional power, regional folklore (neo-folklore) flavor, which in the distance joins with the experimental trends of musical creativity of the European imagination. The most important characteristic of contemporary works for or behind the active part of the drums is the program principle, which follows thousands of years of tradition. With the influx of European trends, Chinese composers (Tang Dong, Guo Wenjing, etc.) began to actively explore the possibility of creating new sound images. They will synthesize Chinese and foreign instruments at once to create a new orchestra; draw on existing compositional techniques to create a series of new sound effects. A significant point is that in these chamber works, traditional Chinese instruments no longer act as wire or simply decorative instruments, but are played by orchestral groups, different from European ones. tools.

Key words: percussion instruments, traditional percussion instruments, national Chinese culture, contemporary Chinese academic music, orchestral music.

Актуальність теми роботи. Сьогодні національне китайське мистецтво цінується та викликає інтерес у всьому світі. Його тембральні, метро-ритмічні та інтонаційні, а також ідейно-образні інтенції все частіше беруть на озброєння сучасні композитори Європи та Америки. Цьому сприяють не тільки поширення китайської культури (і китайців) світом, а й тисячолітні цінності великої найдавнішої цивілізації та мистецтва.

З іншого боку, епоха реформ, відкритості та специфічного синтезування національних музичних традицій з досягненнями європейської професійно-академічної музичної культури в Китаї сприяли тому, що музика для традиційних, зокрема, ударних інструментів та національне мистецтво інструментального виконавства поступово розширюють свій вплив у світі, удосконалюючись як у художній виразності творів, написаних композиторами, так і у віртуозності гри.

Багаті традиції цієї інструментальної гри, які в Китаї чуйно зберігаються та примножуються, сприяють тому факту, що вони і сьогодні супроводжують трудові процеси, церемонії родинних та сакральних порядків, а також неухильно підтримуються державними інституціями і народом. Це дозволяє зберігати нематеріальну культурну спадщину країни, визнану і на світовому рівні. Також це дозволяє збагачувати світову музичну культуру через залучення нових для неї засобів та прийомів музичної виразності, а також – поглиблювати філософські інтенції розвитку музики, призначених для різних тембрів та інструментів.

Однак наукове осмислення даної проблематики поки що не є таким, що відповідає практичним умовам залучення ударних інструментів Китаю у всі галузі художньої культури цієї країни та у музичні інтенції світової музики. Тому представляється актуальним поглиблення вивчення самого ударного інструментарію та його вживання у різних видах музичної творчості, зокрема, оркестрової, а також – виявлення його ролі у розвитку національної та світової музики.

Тому **мета даної статті** – дослідити характерні звукові властивості та особливості використання традиційних китайських ударних інструментів в оркестрі.

Виклад основного матеріалу. Походження китайських ударних інструментів сягає вглиб кількох тисячоліть. Багато їхніх видів з'явилися вже в епоху неоліту (зокрема, земляний барабан, глиняний дзвіночок, глиняні дзвони та ін.). Народні ударні інструменти, як і раніше, широко використовуються в релігійних церемоніях країни (буддійських, даоських тощо), а також є невідмінним компонентом світських урочистостей Китаю. Причому, виконавство на ударних інструментах в Китаї сьогодні функціонує як у вигляді автентичних практик (в різній мірі збереження та/або фрагментації), так і в реконструкціях і вторинних формах фольклору, спонукаючи сучасних композиторів звертатися до впізнаваних тембрів – носіїв традиційних образно-емоційних станів, відповідних релігійним.

Китайська нація до своєї духовно-культурної й мистецької спадщини ставиться надзвичайно дбайливо та поважно, адже вона відтворює тисячолітні духовні та естетичні (завжди важливі в Китаї) чаяння свого народу. Тому, які б потрясіння та зміни не відбувалися в цій давній країні, духовно-релігійні та побутові традиційні практики зберігаються в притаманному цій культурі провінційному розмаїтті та в щільному взаємозв'язку з їх генеалогією та особливостями.

Традиційний ударний інструменталізм Китаю пов'язаний з філософськими настановами нації (передусім, буддистськими та даосистськими). Тобто, ударні інструменти Китаю у своєму тисячолітньому розвитку проходили шлях сакралізації. А релігійно-духовна функція стала однією з центральних характеристик ударно-інструментального виконавства. Традиційна і нова академізована (або демократична, популярна) сценічна практика зберегла таке наділення ударних інструментів філософською значущістю, піднесеною образністю, сакральним символізмом та ритуальним статусом. Внаслідок виконавських традицій та естетичних навичок ударні інструменти стали незамінними і в різних сучасних китайських церемоніях, заходах, а також у концертних творах китайських композиторів.

Китайські композитори і сьогодні приділяють велику увагу розвитку традиційної сакральної ритуальної музики. Хоча кіль-

кість нових таких творів невелика, сучасні музичні концепції у поєднанні національних та європейських мовних засобів містять цінний досвід як для розвитку китайської релігійної ритуальної музики, так і для академічної творчості країни. Так, у симфонії «Ода Яньді та Хуанді» Цуй Біньюаня, невеликих творах «Цзянь Фа Тай», «Мін Ден Ін», «Гуан Мін Ден» та «У Фан Цзань» Е Чанміна, в шестичастинній симфонії «Нішань Яюе» (2023) Тан Цзяньпіна задіяні традиційні ударні інструменти: іньцін, дерев'яна риба, бяньчжун, бяньцін та інші. Дані твори являють собою змішану західно-китайську форму – європейський симфонічний оркестр і традиційний китайський царський палацовий оркестр/ хор доповнюють одне одного. На виконавську традицію використання вокальної музики як основної тут накладається інструментальна партія, де китайські традиційні ударні та духові виконують важливу функцію, співвідносно з їх старовинною філософсько-релігійною значущістю. Водночас у традиційних китайських сакральних церемоніях вперше з'явилася оркестрова форма із сумішшю китайських та західних інструментів, що свідчить про різноманітність сучасних тенденцій розвитку китайської релігійної музики.

Бяньчжун – стародавній ударний інструмент народу Хань, що складається з великого ряду налаштованих дзвонів з різною висотою. Інші китайські дзвони – бяньцін – складаються з кам'яних підвісок на міцній підставці. Звук видобувається за допомогою ударів дерев'яними молоточками. Визначена висота кожного з дзвонів або кам'яних пластин дозволяє грати мелодії. Китайські дзвони бяньчжун і бяньцін переважно використовувались у придворній музиці чи урочистих ритуалах. Іньцін – значно зменшений різновид буддійської латунної чаші (тунцін), що закріплена на дерев'яному держаку, звук видобувається латунним стрижнем (він і називається «іньцін»). Яскраво чіткий, м'яко-приємний дзвоноподібний тон зробили тунцін й іньцін важливими інструментами буддійських обрядів. «Дерев'яна риба» (велика і мала), виготовлена з китайського ясеня або тутового дерева фігура риби, по якій стукають колотушкою, утримує ритм та швидкість дій під час церемонії (якщо не було

можливості грати оркестру, його функцію виконувала лише одна дерев'яна риба) – найважливіший ударний інструмент у даосизмі та буддизмі. Задіяння цих інструментів у вказаних вище композиторських творах накладає філософсько-роздумливий національний відбиток на тембрально-образну структуру творів.

Надзвичайно цікавим є давній китайський ударний інструмент фоу. Вважається, що вперше він з'явився за часів династії Шан (кит. 商朝) або держави Шан-Інь (це раннє царство, що існувало з 1554 по 1046 рр.). Спочатку фоу був чашею для вина, а також використовувався як ударний інструмент для супроводу веселих пісень на бенкетах, а згодом перетворився на музичний інструмент. Таким чином, фоу виступає традиційним китайським «інструментом гостинності» (його активно використовували в організації масових вистав-перформансів Олімпійських ігор 2008 в Пекіні за участю 2008 виконавців, що видобували звук паличками, які свіtilись [5]). Фоу використовується (поруч з іншими китайськими ударними) у «Земному концерті» для ударних Тан Дуня (2011), де в аспекті відомої «природної» ідеї композитора відтворює його речово(звучно)-філософські уявлення про землю та камінь (від часів проживання у США, митець розпочав свої пошуки «звуків землі», чому сприяє глиняна/земляна речовість корпусу фоу).

Трудові – «хао цзи» (збирання врожаю пшениці, чаю, очищення рису, зрошення полів за допомогою водяного колеса, прополювання трави тощо) і святкові й побутові родинні (народження, обряди повноліття, весільні та похоронні) пісні являють найактивніше задіяння музичного інструментарію, зокрема, ударного: різні барабани, гонги (великі, середні й малі), нао (парні латунні тарілки з центральною опуклістю для утримання інструменту), бо (схожі парні тарілки з мотузкою на опуклій частині), даньпігу (односторонній барабан з ручкою, по якій ударяють бамбуковими паличками), поясні дзвіночки, бань (комбінація трьох дерев'яних дошок, зв'язаних мотузкою у верхній частині). Трудові, родинно-побутові й святкові жанрові форми відтворюють, за китайською філософією, взаємну трансформацію матерії і духу. Ударні інструменти в них не мають такої

регламентації, як у релігійних жанрах (адже часто використовувались ті, що «були під рукою»), але на побутових святах використовувались у встановленому порядку. Загалом постійна поява нових творів про працю та сімейні церемонії відображає свідоме дотримання традицій. Сміливі інновації за їхньої трансмісії є ключовим моментом розвитку сучасного китайського мистецтва духових і ударних інструментів. Традиція інструментального виконання у трудовій діяльності та сімейних ритуалах надала сучасним китайським композиторам багатий матеріал для їх творів (в рамках втілення ключової парадигми академічної китайської музики – поєднання європейських мовних та формотворних засобів з китайськими національними інтонаціями та зрозумілими народу темами). Трудові ударні інтонації використовуються у «Пісні човняра Жовтої річки» Ван Хунвея, «Хаоцзи – підніміть камінь» Дай Юцяня, «Плеск хвиль Жовтої річки “Помол ячменю” та “Пісня про рибалку”» Са Діньдіна та ін.; родинно-церемоніальні – у «Вируючих хвилях Хуанхе» Ань Чжишуня та Аньюаня для національного ансамблю ударних інструментів, Увертюрі «Тайшунь» Ду Ке, «Щасливому святі врожаю» Цзен Юньчена для національного оркестру, «Мишиному весіллі» Лю Ханьліня для оркестру та ін.

Не обходиться без ударних і героїчний епос та історичні пісні китайського народу, ця сфера є також надзвичайно задіяною сучасними композиторами, адже найбільш безпосередньо відтворює національну історію, дух і культуру нації. В епосі «Тібетського Гесеру» використовується цікавий ударно-інструментальний засіб виразовості: на шкіру стійко встановлених барабанах кладуть дзвіночки, при ударі барабанными паличками по мембрані, лунає ще й своєрідна луна, що дзвенить, на додаток до основного звучання. Адже, при вібрації шкіри, язик дзвіночка вдаряє по корпусу, а останній – по мембрані. У результаті виникає «післязвучність» – луна з металевим призвуком. В епосі «Джангар» використовуються великі барабани та зв’язка дзвіночків, а у епосі «Хані» – гонги, нюпігу (барабани з волової шкіри), листя та рисові палички. У свідомості народу Хані гонги та барабани є священними та сприяють спілкуванню з богами.

Китайська дослідниця Лю Сяосі зазначає суттєву роль ударних інструментів в камерних академічних жанрах сучасних китайських композиторів (мова йде у даному випадку про фортепіанні дуети з залученням традиційних інструментів), адже ударні тут «безумовно стають важливим колористичним та звукотворчим чинником... допомагають представити більш повно образи твору та огорнути музичне звучання в характерні «інфернальні відтінки» [1, с. 67–68]. Подібні ж функції виконують китайські ударні в оркестрових творах, але тоді в руках у композиторів опиняється значно більше варіантів образно-тембрального й метроритмічного (те й інше актуалізоване сьогодні у композиторській мові) поєднання або протиставлення.

Ударні інструменти Китаю отримали суттєвого драматургічного й загальнохудожнього значення у традиційній китайській (Пекінській) опері, де взаємодіють в унікальному синтезі багато видів мистецтв (крім музики, поезії, декламації та танцю, у китайському театрі значне місце займають пантоміма, військові єдиноборства, циркові мистецтва, яскраві костюми та грим). Таке поєднання різнопланових засобів виразовості породило неабияку видовищність, що стало характерною особливістю китайського театру.

Китайські композитори активно використовують традиційні ударні Китаю у своїх сучасних творах (нагадаємо, у ХХ столітті ударні інструменти взагалі опинилися у фокусі творчих інтересів композиторів світу). В концерті для сони з оркестром «Зов Фенікса» композитор Цінь Веньчень використовує традиційні ударні, зокрема, для імітації звуків хлиста та вітру китайське традиційне музичне мислення. «Тут завжди є місце філософським роздумам про простоту, діалектику, роботу підсвідомості та інтуїції, що відрізняється від західної наукової та метафізичної думки» [4, с. 21]. Під впливом європейських тенденцій китайські композитори почали активно досліджувати можливість створення нових звукових форм-образів та їх художню виразність, як, наприклад, у «Паперовому» та «Водному» концертах Тан Дуна, «Речитативі для китайського гонгу» Го Веньціна та ін.

Що стосується виконавської специфіки гри на традиційних ударних інструментах, вона у цілому відповідає принципам гри на академічних ударних. Зокрема, виконавці враховують та використовують праксеологічні принципи рухів (рук і корпусу), тобто їх виконавської ефективності [2, с. 116]. Серед них, у першу чергу, називаються «економічність, продуктивність, простота, маніпуляційна справність, автоматизація, якими має характеризуватися ефективна дія» [там само]. Для ударників це набуває особливого сенсу, адже вони часто можуть переходити на інші ударні інструменти під час виконання одного твору. І тоді економічність виконавських рухів («уникнення зайвих витрат, розуміючи їх як недоліки, негативні риси» [3, с. 128] постає актуальним виконавським завданням (при першості художньо-звукових завдань, звичайно). Подібні принципи, зокрема, стосовно позиційно-зсувних навичок або миттєвих переключень дозволяють запобігти небажаним технічним недолікам, поєднати виконавські рухи в єдине ціле та зосередитися на образному боці виконання.

Загалом, художня виразність унікальних тембрів китайських традиційних духових та ударних інструментів має неминучу цінність. Вона незамінна при створенні тих чи інших образів, властивих національній культурі. Вони є не лише основними інструментами супроводу традиційних релігійних обрядів та народних ритуалів, а й широко використовуються у різних сучасних китайських церемоніях із сакральним значенням. Крім того, вони відіграють важливу роль у формуванні певних образів – символів китайської мистецької культури.

Висновки. На своєму тисячолітньому шляху розвитку китайські ударні інструменти, крім сигнальних та побутових, набули релігійно-духовної функції, яка стала однією з центральних характеристик ударно-інструментального виконавства країни. Традиційна і нова, академізована (або демократична, популярна) сценічні практики багато в чому і сьогодні зберігають таке наділення ударних інструментів сакральним символізмом, ритуальним статусом, філософською значущістю та піднесеною образністю. Тому китайські ударні інструменти стали незамінними в різноманітних сучасних державних та релігійних церемоніях,

заходах, а також у концертних творах професійних китайських композиторів.

Але в умовах сьогодення, при чуйному збереженні національно-історичних традицій та відродженні форм побутування традиційних ударних інструментів, композитори Китаю прагнуть звукового та образно-функціонального оновлення, створення нових звучних образів шляхом синтезування національних традицій зі сталими й новітніми у європейській композиторській практиці формами і виразовими засобами, зокрема, інструментального концерту для солюючого інструменту з оркестром чи ансамблем.

Важливого значення набувають при цьому особливості притаманні китайській культурі виражені регіональні властивості, регіональний фольклорний (неофольклорний) колорит, який вдало поєднується з експериментальними напрямками музичної творчості європейського зразка. Найважливішою характеристикою сучасних творів для або за активною участю ударних виступає програмний принцип, що є даниною поваги тисячолітнім традиціям.

Під впливом європейських тенденцій китайські композитори (Тан Дун, Го Веньцзін та ін.) почали активно досліджувати можливість створення нових звукових образів. Митці синтезують китайські та західні інструменти разом, щоб створити новий оркестр; застосовують сучасні техніки композиції, щоб зрештою створити серію нових звукових ефектів. Значним моментом є і те, що в цих камерних творах традиційні китайські інструменти більше не виступають як провідні або просто декоративні інструменти, а грають у оркестрових групах, чергуючись із європейськими інструментами.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Лю Сяосі. Музика китайських композиторів для дуетів традиційних інструментів з фортепіано: жанрово-стильові та виконавські аспекти : дис. ... докт. філософії : 025 / НМАУ імені П.І. Чайковського. Київ, 2025. 184 с.
2. Рало Г.О. Формування технічних навичок учнів-початківців у процесі навчання гри на звуковисотних клавішних ударних інструментах : дис. ... докт. філософії : 014 / ПНПУ імені К.Д. Ушинського. Одеса, 2025. 226 с.
3. Kotarbiński T. Traktat o dobrej robocie. Wydawnictwo uniwersytetu Lodzkiego, 2019. 416 s.

4. 江珑珑.对秦文琛唢呐协奏曲《唤凤》的作曲技法探查. 沈阳市沈阳音乐学院, 2014. 33 页. [Лунлун Цзян. Аналіз техніки композиції концерту для сони «Поклик фенікса» Цінь Венчєня. Шєньян : Шєньянська консерваторія. 2014. 33 с.]
5. 王慧.北京奥运会开 闭幕式文艺表演研究. 福建师范大学, 2010. [Хуєй Ван. Дослідження художніх вистав церемоній відкриття та закриття Олімпійських ігор у Пєкіні. Фучжо у: Фуцзяньський педагогічний університет. 2010. 77 с.]

REFERENCES

1. Liu Xiaosi. (2025). Music of Chinese composers for duets of traditional instruments with piano: genre-style and Viconian aspects. Candidate's thesis. Kiev : NMAU named after P.I. Tchaikovsky. [in in Ukraine].
2. Ralo G.O. (2025). Formation of technical skills of novice students in the process of learning to play high-pitch keyboard percussion instruments. Candidate's thesis. Odessa : PNPU named after K.D. Ushinsky. [in Ukraine]
3. Kotarbiński T. (2019). A Treatise on Good Work. University of Lodz Publishing House. [in Poland]
4. Longlong Jiang. (2014). Analysis of the composition technique of the concerto for Sona “Call of the Phoenix” by Qin Wenchen. Shenyang: Shenyang Conservatory of Music. [in China]
5. Hui Wang. (2010). Research on the artistic performances of the opening and closing ceremonies of the Beijing Olympic Games. Fuzhou : Fujian Normal University. [in China]

Дата першого надходження статті до видання: 15.09.2025
Дата прийняття статті до друку після рецензування: 20.10.2025
Дата публікації (оприлюднення) статті: 14.11.2025

УДК 78.7.034

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2025-45-35>**Чжен Сюй Хао**

ORCID: 0009-0001-3004-8713

аспірант кафедри спеціального фортепіано

Одеської національної музичної академії імені А. Н. Нежданової

zxh51658@gmail.com

ДО ПИТАННЯ ПРО РИТМІЧНИЙ КОД Б. БАРТОКА ЧЕРЕЗ ПРИЗМУ ЙОГО ПЕРШОГО ФОРТЕПІАННОГО КОНЦЕРТУ

*Метою дослідження є виявлення принципів формування «ритмічного коду» Бартока в Першому фортепіанному концерті, встановивши, як стійкі ритмічні моделі, метрична варіативність та інтервальна організація взаємодіють між собою і спільно забезпечують структурну цілісність твору. **Методологічна основа дослідження:** у процесі дослідження було використано структурно-аналітичний метод вивчення висотних, ритмічних і метричних процесів у партитурі концерту; мотивно-ритмічний аналіз для виявлення стійких ритмічних моделей та способів їх трансформації; порівняльно-стилістичний підхід для співвіднесення ритмічної системи концерту з іншими творами Бартока та зразками східноєвропейського фольклору. **Наукова новизна дослідження** полягає у спробі розглянути «ритмічний код» Б. Бартока як динамічну систему, що формується у взаємодії висотної організації та метроритмічних трансформацій. На матеріалі Першого фортепіанного концерту уточняється функціональна роль стійких ритмічних моделей, які забезпечують стабільність формоутворення. Зроблено спробу реконструювати специфічну для Б. Бартока модель ритмічного розвитку, засновану на синтезі його етномузичних спостережень, принципів додаткового ритму та модерністських композиційних технік. **Висновки.** У результаті аналізу ритміко-інтервальної організації Першого фортепіанного концерту Бели Бартока виявлено, що ритм виконує провідну структуроутворюючу функцію, стабілізуючи тематичний розвиток попри інтервальні трансформації. Ритмічна модель визначена як інваріант формотворення. Охарактеризовано специфічну взаємодію ритму й мелодії, коли метричні зсуви та акцентні зміни постають прямим наслідком висотної логіки. Установлено, що ритмічний та інтервальний рівні утворюють єдину динамічну систему. Особливу увагу приділено анапесту, щодо якого з'ясовано, що він поєднує ритмічну, мелодичну й композиційну функції та виступає ключовим елементом бартоківського ритмічного коду. Також виявлено, що поєднання метричної гнучкості, хроматизму й характерних інтервалів формує специфічну модель формотворення, у якій ритм і висота звуку*

діють як взаємозалежні параметри. Узагальнено, що Перший фортепіанний концерт Бартока репрезентує одну з найоригінальніших систем музичного мислення ХХ століття, де ритм і висота функціонують як рівноправні носії форми.

Ключові слова: фортепіанна творчість Б. Бартока; ритмічний код, метрична варіативність, інтервальна організація, анапест, формотворення, тематичний розвиток, етномузичні спостереження, модерністські композиційні техніки.

Zheng Xuhao, Postgraduate Student at the Department of Piano Performance of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

On the rhythmic code of B. Bartók through the lens of his first piano concerto

Purpose of the study: to identify the principles of the formation of Béla Bartók's "rhythmic code" in his First Piano Concerto, establishing how stable rhythmic patterns, metric variability, and intervallic organization interact and collectively ensure the structural integrity of the work.

Methodological basis: the study employs a structural-analytical method for examining pitch, rhythmic, and metric processes in the concerto score; motive-rhythmic analysis to identify stable rhythmic patterns and methods of their transformation; and a comparative-stylistic approach to relate the concerto's rhythmic system to other Bartók works and examples of Eastern European folk music. **Scientific novelty:** the research attempts to consider Bartók's "rhythmic code" as a dynamic system formed through the interaction of pitch organization and metrorhythmic transformations. Using the First Piano Concerto as a case study, the functional role of stable rhythmic patterns is clarified, showing how they stabilize formal construction. The study reconstructs Bartók's specific model of rhythmic development, based on the synthesis of his ethnomusicological observations, principles of additive rhythm, and modernist compositional techniques. **Conclusions:** the analysis of the rhythmic-intervallic organization of Bartók's First Piano Concerto reveals that rhythm functions as the primary structural parameter, stabilizing thematic development despite intervallic transformations. The rhythmic model is identified as a formal invariant. The study characterizes the specific interaction between rhythm and melody, in which metric shifts and accentual changes arise as a direct consequence of pitch logic. It is established that the rhythmic and intervallic levels constitute a single dynamic system. Special attention is given to the anapest, which combines rhythmic, melodic, and compositional functions, serving as a key element of Bartók's rhythmic code. Furthermore, it is shown that the combination of metric flexibility, chromaticism, and characteristic intervals forms a distinctive model of formal construction in which rhythm and pitch act as interdependent parameters. Overall, Bartók's First Piano Concerto represents one of the most original systems of musical thought of the twentieth century, where rhythm and pitch operate as equally significant carriers of form.

Key words: Béla Bartók's piano works. rhythmic code. metric variability. intervallic organization, anapest, form-formation, thematic development, ethnomusicological observations, modernist compositional techniques.

Актуальність проблеми зумовлена тим, що ритмічна структура Б. Бартока залишається однією з ключових і водночас найменш повно описаних проблем сучасної музикознавчої науки. Незважаючи на значний корпус аналітичної літератури, механізми взаємодії ритму та інтервальної організації, їхня ієрархія та функціональні ролі у формоутворенні його творів досі не отримали вичерпного теоретичного пояснення

Перший фортепіанний концерт є особливо показовим матеріалом, оскільки саме в ньому ритм стає провідним конструктивним параметром, що визначає драматургію, тематичну генерацію та архітектоніку форми. В умовах зростаючого дослідницького інтересу до технік безперервного варіювання, кореляції метроритмічних і висотних процесів, а також до реконцептуалізації традиційного жанру концерту звернення до цього твору дозволяє уточнити природу «ритмічного коду» Б. Бартока як системного явища.

Мета дослідження: виявити принципи формування «ритмічного коду» Бели Бартока в Першому фортепіанному концерті, встановивши, як стійкі ритмічні моделі, метрична варіативність та інтервальна організація взаємодіють між собою і спільно забезпечують структурну цілісність твору.

Наукова новизна дослідження полягає у спробі розглянути «ритмічний код» Б. Бартока як динамічну систему, що формується у взаємодії висотної організації та метроритмічних трансформацій. На матеріалі Першого фортепіанного концерту уточнюється функціональна роль стійких ритмічних моделей, які забезпечують стабільність формоутворення. Зроблено спробу реконструювати специфічну для Б. Бартока модель ритмічного розвитку, засновану на синтезі його етномузичних спостережень, принципів додаткового ритму та модерністських композиційних технік.

Виклад основного матеріалу. Музична спадщина Бели Бартока протягом десятиліть перебувала у полоні стійких стереотипів. Його твори часто характеризували як надмірно важкі для сприйняття, насичені різкими контрастами, дисонансами, ударною енергією та, на думку деяких критиків, навіть навмис-

ною непривабливістю. На тлі традиційно мелодійної, тонально організованої музики або вишуканої тембрової палітри французьких імпресіоністів, твори Б. Бартока багатьом сучасникам здавалися чужорідними, неліричними і надто концентрованими за виразними засобами [9, с. 80–102]

Не дивно, що значна частина публіки початку ХХ століття зустрічала його музику насторожено, а часом і з неприязню. Показово уїдливе зауваження критика, який стверджував, що людина, «досить необережна, щоб придбати нотне видання Бартока», виявить там лише «хаотичне нагромадження звуків, ніби композитор у важких чоботях ходить клавіатурою». Далі було саркастичне твердження, що деякі сторінки «переважніше виконувати ліктями, а інші всією долонею», оскільки «ні пальці виконавця, ні слух слухача» начебто в цих творах «не мають жодного застосування». Подібного роду заяви чималою мірою формували і деформували образ композитора в суспільній свідомості [32].

Навіть у міру того, як міжнародна репутація Бели Бартока зміцнювалася, і він все частіше сприймався як велика постать європейського модернізму і першокласний дослідник народної музики Східної Європи, його твори продовжували залишатися на периферії концертного життя. Більше того, багато виконавців мимоволі посилювали міф про «дикість» та «агресивність» його стилю, обираючи манеру інтерпретації, що підкреслює зовнішню експресію на шкоду внутрішній логіці та прозорості фактури. Знаменита карикатура, опублікована в одному з нью-йоркських видань під час першого гастрольного туру композитора у США в 1928 році, виявилася своєрідною емблемою цих помилок [2, с. 95–116].

На малюнку Бела Барток зображений за роялем, що спокійно сидить, тоді як інструмент, немов механізм, що ожив, викидає з себе какофонічну бурю. Цей гротеск став візуальним відображенням того, як американська публіка, і не тільки вона, сприймала його музику в той період: як надто модерністське, «нестримно галасливе» і, звичайно, зовсім не розраховане на непідготовленого слухача [24].

Однак подібне трактування музичної мови Б. Бартока глибоко несправедливе. Б. Барток належить до найбільш неправильно зрозумілих композиторів ХХ століття. Людина стримана, аналітична за складом, вона зовсім не прагнула епатувати публіку або руйнувати традицію заради руйнування. Головна справа його життя, це систематичне вивчення, запис та збереження автентичного фольклору Угорщини, Румунії, Словаччини, Сербії та інших регіонів Карпатського басейну, які на початку століття стрімко втрачають свої культурні особливості під тиском модернізації [4].

Саме тут, у первозданній сільській музиці, у непарних розмірах, модальних обертах, діатоніко-хроматичних сплетеннях, особливих інтонаціях та архаїчних ритмах лежать коріння багатьох авторських інновацій Бели Бартока [34]. Життєрадісна пульсація його *Allegro*, своєрідна «шорсткість» гармоній, ударна моторика та гострохарактерні інтервальні формули, все це не є результатом прагнення до шоку, а прямим продовженням досвіду багаторічних етнографічних експедицій [6; 8].

Заломлюючись через композиторську ерудицію Бели Бартока, що ввібрала в себе поліфонічне мислення Йоганна Себастьяна Баха, оркестрову майстерність Ріхарда Штрауса та іронічну гостроту ритму, характерну для Ігора Стравінського, ці фольклорні елементи перетворюються ні на кого не схожу музичну мову. Еволюція фортепіанного стилю Бели Бартока є унікальним процесом, у якому індивідуальні художні принципи поступово складаються на перетині європейської академічної спадщини, новаторських гармонійних рішень та глибокої інтеграції народної музики [3, с. 644–680].

Аналіз його творів для фортепіано дозволяє простежити, як змінювалися його уявлення про мелодику, ритм, фактуру та звукові можливості інструменту, починаючи від раннього романтичного періоду до інтелектуально збудованої зрілої системи 1920–1930-х років двадцятого століття [29].

Першим етапом у становленні стилю Бели Бартока стало освоєння та переробка європейської романтичної традиції. Ранні цикли «Чотири п'єси» (1903), «Для дітей» (1908–1909), а також окремі твори, такі як «Алегро Барбаро» (1911), «7 ескі-

зів» (1907–1908) демонструють вплив, Йоганнеса Брамса та Ференца Ліста, частково, Фридерика Шопена. У цих творах переважають щільна гармонійна вертикаль, широкі арпеджовані пасажі, активне використання октав та акордової техніки, характерної для віртуозного листа фортепіанного XIX століття. Однак уже тут помітне прагнення мотивованої концентрації: навіть у контексті романтичної надмірності Бела Барток схильний до виведення великої кількості матеріалу з невеликих інтонаційних ядер [14, с. 135–172].

Особливо значним чинником становлення його стилю стало знайомство з справжньою селянською музикою. Приблизно з 1903–1905 року Бела Барток починає систематично займатися етнографічними експедиціями, записуючи пісні угорських, словацьких і румунських співаків. Цей досвід став переломним: композитор усвідомив їхні структурні засади, тобто модальність, пентатоніку, нерівномірну ритміку, формульність інтонацій. Через війну стиль ранніх фортепіанних творів перестає вкладатися традиційну романтичну парадигму і починає тяжіти до більш ясної, структурно вивіреної організації [10, с. 9–24].

Справжній поворот у стилі Б. Бартока пов'язаний із циклом «Багателі» (1908) та комплементарною серією «Десять легких п'єс». Ці твори є свого роду маніфест нового мислення композитора. Тут зникає романтична розпливчастість та орнаментальна насиченість: музичний матеріал гранично концентрований, фактура прозора, гармонійні новації подаються у стислій формі. Головні риси цього етапу полягають у стислій, лаконічній побудові форми: кожна п'єса організована навколо одного домінантного структурного принципу або інтонаційного жесту. Модальний і пентатонічний фундамент не зводиться до стилізації, а постає як глибока переробка фольклорного матеріалу [33, 525–529]. Характерним є часте застосування паралельних голосоведінь, споріднених із народним двоголоссям. Ритм осмислюється по-новому, з'являється нерівномірність, адитивна логіка та чергування різнорозмірних тактів. Можна говорити, що саме багателі є першим стійким формулюванням мови Бели

Бартока: мелодика знаходить незграбність і чіткість, гармонія ущільнюється, а фактура позбавляється надмірної віртуозності [5, с. 155–158].

У ці роки виникає і лінія «педагогічних» циклів, найпомітніший у тому числі «Для дітей» (1908–1909). Хоча цикл створювався як навчальний матеріал, його естетична роль значно ширша: цикл демонструє, як народна мелодія може бути інтегрована у професійну композиторську техніку, залишаючись при цьому автентичною. Бела Барток ретельно зберігає форму, строфічну структуру та ладову специфіку фольклору, а супровід перетворює на тонке гармонійне тло, що розкриває внутрішню логіку народної музики [28, с. 17–45].

Наступний етап творчості Б. Бартока пов'язаний із поглибленням гармонійних експериментів та розширенням фактурних можливостей фортепіано. П'єси цього періоду («Елегії», «Бурлескі»), а також імпровізації на тему угорських селянських пісень, Ор.20) демонструють прагнення композитора до синтезу фольклорної інтонації та сучасного гармонійного мислення [21, с. 59–79].

Основні особливості зрілого етапу творчості Бели Бартока, це є посилення хроматики, що часом доходить до атональних сфер; активне використання розширених акордів та нерегулярного співзвуччя; контрастність фактури, де різкі акцентні формули є сусідами з розрідженими, майже камерними епізодами, експресіоністський характер мелодики, побудованої на рваних інтонаціях та гострих інтервалах [27, с. 115–129].

Одним із ключових принципів стає ритмічна свобода. Барток починає будувати фрази відповідно до внутрішньої логіки мелодійних акцентів, а чи не формальним метричним схемам. Це призводить до появи змінних розмірів, асиметричних тактів, ритмічної адитивності та синкопованих структур. Музика стає більш пластичною, але одночасно, більш напруженою, оскільки ритм перестає бути рамкою і перетворюється на рушійну силу форми [1, с. 29–36].

1920-ті роки відкривають найзріліший і найвідоміший період фортепіанної творчості Бели Бартока. Центральні твори є

«Соната для фортепіано» (1926), цикл «На відкритому повітрі» з п'яти фортепіанних п'єс для соло, написаний Белою Бартоком у 1926 році, «Дев'ять маленьких п'єс» та «Концерт для фортепіано №1» [19].

На цей час оформляються ключові ознаки зрілого стилю Бели Бартока. Він звертається не до прямого наслідування барокового контрапункту, а до створення власної системи імітаційних технік, звернень та двоголосних структур, в яких кожна лінія має ритмічну та інтонаційну самостійність. Фортепіано у його трактуванні стає передусім лінійним інструментом, здатним вести кілька незалежних голосів. Одночасно стверджується характерна манера *martellato*, що є ударна, різка, акордова техніка, яка потребує участі всієї руки і навіть плеча. Ця манера стає одним із стилістичних «підписів» Бели Бартока і тісно пов'язана з його сприйняттям фортепіано як інструменту перкусійної природи. Акордові остинато і щільні фактурні блоки доповнюють цей образ, формуючи відомий звуковий почерк композитора [11, с. 354–392].

Цикл «На відкритому повітрі» запроваджує нову типологію звукових образів: шарудіння, трелі, мерехтливі мотиви, імітацію природних звукових ландшафтів. Так звана «нічна музика», це одне з найоригінальніших відкритій композитора: поєднання тонких, майже точкових мотивів із нерухомими фоновими шарами.

Бела Барток вибудовує форму «зсередини», виходячи з логіки мелодійних та ритмічних трансформацій. Він не ставить форму заздалегідь, вона народжується внаслідок взаємодії ліній, ритмів та фактурних рівнів [15, с. 18–29].

Від ранніх п'єс, ще позначених впливом пізнього романтизму, через лаконічні багателі та експресіоністські експерименти, і аж до зрілих творів 1920–1930-х років техніка, фактура та звуковий образ фортепіано у Б. Бартока зазнають постійної еволюції, проте зберігають спільну домінуючу, це прагнення до максимальної структурної ясності [30, с. 4–9].

Еволюція фортепіанного стилю Бели Бартока, це шлях від романтичних впливів та пошуків нового матеріалу до самотвірної, цілісної системи, в якій поєднуються фольклор, модерністські гармонійні принципи та оригінальна ритмічна концепція.

У кожному періоді його творчості фортепіано є засобом перевірки та уточнення художніх ідей [7, с. 320-330].

Перший фортепіанний концерт Бели Бартока постає одним із найбільш концептуально напружених та ритмічно енергійних творів композитора, у якому надзвичайно складна фортепіанна фактура співвідноситься з густою, майже перкусійною організацією оркестрового звучання. У цьому творі ритм і звуковисотна структура взаємодіють як взаємопроникні елементи єдиної музичної логіки, де метрична мінливість, мотивне дроблення та асиметричні формули утворюють складну систему взаємовідносин.

Початковий розділ першої частини (такти 1–37) функціонує як своєрідний акустичний пролог, де окреслюється первинна модель звуковисотної організації. У низькому реєстрі фортепіано, литавр, тромбон і валторн повторюються та витримуються окремі звуки (В, А, а також В \flat і D \sharp), які подаються в комбінаціях тривалостей. Саме ці тривалі, ударно повторювані опорні тони формують первинний імпульс, що стане структурною опорою подальшого руху та одночасно прогнозує вертикальні комплекси наступних епізодів [17].

У вступі з'являється і характерний мотив валторні, це комбінація двох чвертей, восьмої, четвертої та восьмої, своєрідний ритмічний «код», який Бела Барток піддає багаторазовому варіюванню на рівні як ритмічного контурування, так і мелодійного профілю. Надалі цей мотив починає служити важливою структурною точкою, зокрема в розробкових розділах, де перші чотири ноти утворюють чітку ритмічну опору тематичного розгортання.

Перша тема, що входить до 38-го такту, вибудовується навколо повторюваного звуку А у подвійних октавах фортепіано. Упродовж чотирнадцяти восьмих, на тлі постійної зміни метра ($2/4 \rightarrow 3/4 \rightarrow 5/8$), розгортається тематичний жест, який утверджує стильову установку частини: поєднання регулярного пульсу з непередбачуваними метричними зміщеннями. Особливо показовим є такт 41, де низхідний рух у розмірі $5/8$ раптово переривається висхідною хроматичною формулою в шістнадцятих, що створює ритмічну амбівалентність. Саме ця

амбівалентність пізніше стане базовою для ширших ритмічних структур частини [12, с. 279–287].

Подальша еволюція першої теми (такти 53–64) демонструє зростаючу кореляцію близьких інтервалів із короткими тривалостями. У 55-му такті (3/4) мотиви анапеста і дактиля, що рухаються по сусідніх звуках, розділені повторюваними восьмими, висотні коливання в шістнадцятих охоплюють інтервали малої терції щодо опорного D. Цей мотив трансформується у подальших тактах, набуваючи властивостей стрето, коли голоси духових накладаються один на одного, посилюючи ефект прискорення або, навпаки, ритмічного «спотикання». Поступове зменшення метричних одиниць (3/4 → 5/8 → 2/4) синхронізується зі скороченням мотиву, звуженням його інтервального діапазону та залишковим зникненням опорного тону D.

Такт 66 позначає входження у перехідний розділ, де Бела Барток послуговується фрагментами гами у паралельних терціях, посиленням повторюваним тоном у фортепіано. Сталість восьмого пульсу в поєднанні з метричною нестабільністю (часті відхилення від 2/4 у тактах 66–77) формує ефект розширення фрази, коли мелодичні додатки породжують додаткові частки у такті. Ці вставки змінюють напрямок руху та висотний контекст, а кожне розширення супроводжується підвищенням загальної тональної напруги, що дозволяє трактувати ритм і мелодію як єдиний механізм зростання драматичної енергії [18, с. 237–255].

Анапестичний мотив, який переходить від фортепіано до дерев'яних духових, стає стрижневим елементом кульмінаційних процесів. Він посилює імпульс, підводячи до фортисимо-ударів мартеллато у тактах 159–162, де ритмічне ущільнення поєднується з висхідним мелодійним рухом та зростанням динамічної маси. Ритмічна прогресія (включно з використанням тріолей восьмих) створює відчуття прискорення, яке готується переходом через такт 5/8 та реалізується в наступних метричних трансформаціях.

Важливо також підкреслити тематичну інтеграцію, яку забезпечує ритмічний мотив із вступної валторнової теми. Його можна простежити у першій темі, у перехідних ділянках, а також у роз-

гортанні іншої теми, що містить чотиризвуковий мотив, ритмічно споріднений із вступним матеріалом. Таким чином, Барток формує складну мережу перетинів, де мелодичні варіанти та ритмічні архетипи утворюють єдиний семантичний простір [22].

Дослідження метричних структур показує, що зміни розміру у першій частині в більшості випадків не визначені наперед, а є наслідком внутрішніх мелодичних або мотивних імпульсів. Бела Барток часто застосовує додаткові долі, які виникають внаслідок мелодійного розширення або ритмічних вставок, що створює ефект природного дихання фрази, а не механічного зміщення метра. Саме такі явища забезпечують гнучкість ритмічної архітектури та роблять стрето однією з провідних форм організації руху.

Мотив анапеста, який Бела Барток застосовує і в інших творах (зокрема у «Двох румунських танцях» та «Маленькій сюїті»), виявляється універсальним засобом створення динамічного імпульсу. Його інтервальна структура, прив'язана до сусідніх щаблів, природно поєднується з короткими тривалостями та часто функціонує у контексті канонічних накладень чи поліритмії [13, с. 497–505].

Завершуючи аналіз експозиції, підкреслюємо, що комплекс ритмічних і висотних взаємодій визначає загальну драматургію руху. Ритмічна щільність, постійно присутня незграбність мелодійних ліній та чергування хроматичних та діатонічних структур створюють напругу, яка поступово призводить до кульмінації. При цьому ритм залишається фактором, який організовує та спрямовує розвиток, тоді як висотні процеси забезпечують енергетичну експресію. Таким чином, Бела Барток досягає унікального балансу між імпульсивністю ритму та складністю інтервалізму, формуючи одну із ключових концептуальних моделей свого стилю.

На підтвердження цього перша частина Першого фортепіанного концерту демонструє виняткову інтеграцію ритму й висоту звуку: мелодичний розвиток безпосередньо впливає на метричну організацію, а ритмічні моделі виступають не зовнішнім оформленням, а внутрішнім результатом мелодичних процесів. Саме ця гнучкість, рухомість та органічність підкреслюють,

що для Б. Бартока ритм є не просто годинниковою рамкою, а справжнім інструментом драматургічного формотворення [16].

Друга частина концерту, *Andante*, є одним з найбільш оригінальних прикладів бартоківської «нічної музики», де композитор досягає ефектів граничної прозорості та таємничості за рахунок надзвичайно рідкісного, майже аскетичного інструментального складу. Більшість розділу фактично будується як дует фортепіано та ударних, лише епізодично підтримуваний окремими дерев'яними духовими інструментами. У цьому контексті особливо значуще спостереження дослідників про те, що *Andante* наочно демонструє нову спорідненість інструментів, оскільки фортепіано спочатку супроводжують тільки литаври, барабани і тарілки, створюючи атмосферу тихого нічного сигналу. Таке поєднання підкреслює монохромне забарвлення тембру, в якому кожен звуковий жест набуває майже графічної чіткості.

Відмова від традиційної симфонічної щільності на користь камерній редукції проявляється також у тому, що, як зазначається у дослідженнях, «цілком відсутні в повільній частині, струнні використовуються в інших частинах переважно як акордова маса, а мелодійні лінії в основному виконуються духовими [20, с. 143–176]. Це спостереження розкриває одну з центральних ідей бартоківського задуму: композитор послідовно перерозподіляє функції оркестру, вибудовуючи темброві шари в такий спосіб, що струнна група втрачає звичну мелодійну домінанту, поступаючись її дерев'яним духовим, ударним і, передусім, фортепіано [31].

Саме така темброва редукція та перерозподіл ролей забезпечує другій частині її незвичайну концентрацію, створюючи умови для інтимної, майже ритуальної взаємодії фортепіано з ударними. В результаті *Andante* перетворюється на звуковий простір, де мінімалізм звучання поєднується з високою структурною напруженістю, а рідкісні інтонації духових лише підкреслюють значення кожного ритмічного та висотного жесту. Оркестр тут майже відступає, стаючи своєрідним акустичним тлом. Лише рідкісні вступи дерев'яних духових інструментів, кларнета, флейти, фагота, додають тонкі штрихи до загальної

фактури, посилюючи ефект раптових спалахів, що створюють відчуття крихкості та нестійкості простору. Таке поєднання перетворює другу частину на інтонаційно та фактурно новаторський епізод, де симфонічний розмах поступається місцем точкової, майже камерної виразності [23, с. 5–68].

Фінальна частина концерту *Allegro molto*, навпаки, розгортається у яскраво контрастній манері. Це типовий для зрілого Бели Бартока «народний» фінал, заснований на бурхливій, стрімкій моториці, синкопах та різкій зміні акцентуації. Музика тут звучить весело, буйно, майже неприборканою, поєднуючи елементи угорського та балканського фольклору з характерною бартоківською незграбністю та енергією [25, с. 360–380]. Оркестр залучається до загального вихрового руху, створюючи враження святкового танцю, в якому дикий, первозданий ритм і віртуозна фортепіанна фактура утворюють потужну, живу єдність [27, с. 44–49].

Таким чином, Перший фортепіанний концерт Бели Бартока постає як твір, у якому органічно поєднуються драматургічна глибина, контрастна динаміка та унікальна ритмічна мова композитора. Від експозиції, де ритм та висота звуку утворюють тісно взаємопов'язану систему, до фіналу, насиченого бурхливою народною енергією, кожна частина демонструє безперервний розвиток тематичного матеріалу через складну гру метричних та інтервальних трансформацій. Концерт є яскравим прикладом того, як Бела Барток створює власний музичний код, в якому ритм є одночасно опора, формотворчий фактор і виразний засіб, а взаємодія фортепіано та оркестру втілює синтез інтелектуальної строгості та живої емоційної експресії, характерний для зрілого стилю композитора.

Висновки. Аналіз ритміко-інтервальної організації Першого фортепіанного концерту Бели Бартока дає змогу зробити кілька ключових висновків. По-перше, ритм у цьому творі виступає фундаментальним структуроутворюючим параметром, який зберігає стійкість музичної думки навіть за радикальних трансформацій висоти, хроматичної компресії, інверсії чи інтервальної перебудови мотивів. Ритмічна модель функціонує як «інваріант», забезпечуючи безперервність тематичного розвитку за умов високої інтервальної рухливості.

По-друге, Бела Барток демонструє органічну інтеграцію ритму та мелодійної лінії, за якої метричні зміни виникають не як зовнішні ефекти, а як прямий наслідок висотної логіки. Адитивні розміри, усунення акцентних точок, перерозподіл тактових кордонів, усе це зумовлено внутрішнім рухом мелодії і стає елементом її формотворчої природи.

По-третє, особливу роль грає мотив ритмічного анапеста, що має універсальну функціональність. Він одночасно виконує мелодійне, ритмічне та композиційне завдання: стабілізує фразу, підкреслює інтервальні жести, організує динаміку тематичного розвитку. Завдяки цьому анапест можна розглядати як прояву характерного «ритмічного коду» Бели Бартока.

По-четверте, сукупність метричної гнучкості, активного хроматизму, інтервалів малої секунди та малої терції, а також імпульсивності тематичного процесу формує специфічну модель бартоківського формоутворення, в якій ритм та висота звуку перебувають у стані постійної взаємозалежності. Чи не ритм обслуговує мелодію і не мелодія диктує ритм, обидва ці параметри існують як єдина, взаємопов'язана система.

Отже, Перший концерт Бели Бартока підтверджує, що з його стилю характерна глибоко інтегрована ритміко-інтервальна структура, визначальна як локальна організація мотивів та логіка великих форм. Це дозволяє розглядати бартоківський підхід як одну з найбільш оригінальних моделей музичного мислення ХХ століття, в якій ритм та висота звуку стають рівноправними носіями формотворчого процесу.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Adorno Th. *Philosophy of New Music*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2006. 102 p.
2. Adorno Th. *The Aging of the New Music*. Berkeley: University of California Press, 1988. P. 95–116.
3. Adorno Theodor. *Difficulties. Essays on Music*. Berkeley : University of California Press, 2002. P. 644–680.
4. Badiou A. *The Century*. Cambridge : Polity Press, 2007. 232 p.
5. Bartók, Béla. *Comparative Music Folklore*. Lincoln : University of Nebraska Press, 1993. P. 155–158.
6. Bartók Béla. *The Hungarian Folk Song*. Budapest : Zeneműkiadó Vállalat, 1966. 350 p.

7. Bartók Béla. The Relation of Folk Song to the Development of the Art Music of Our Time. Lincoln: University of Nebraska Press, 1993. P. 320–330.
8. Bartók Béla. What is Folk Music? Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1966. 672 p.
9. Bartók Béla. Hungarian Peasant Music. Lincoln: University of Nebraska Press, 1993. P. 80–102.
10. Bartók Béla. Why and How Do We Collect Folk Music? Lincoln: University of Nebraska Press, 1993. P. 9–24.
11. Bartók Béla. Harvard Lectures. Lincoln: University of Nebraska Press, 1993. P. 354–392.
12. Bartók Béla. Introduction to Béla Bartók Masterpieces for the Piano.
13. Lincoln: University of Nebraska Press, 1993. 432 p.
14. Bartók Béla. Serbo-Croatian Folk Songs. New York: Columbia University Press, 1951. 631 p.
15. Bartók Béla. Béla Bartók Letters. New York : St Martin's Press, 1971. 466 p.
16. Bartók Béla. The Private Man. Portland : Amadeus Press, 1994. P. 18–29.
17. Bennett J. N. Explosions of Diversity: Béla Bartók's Evolutionary Model of Folk Music. PhD diss., University of Wisconsin–Madison, 2015. 405 p.
18. Bücher K. Arbeit und Rhythmus. Leipzig : S. Hirzel, 1896. 143 p.
19. Cone E. T. On Derivation: Syntax and Rhetoric. Music Analysis, 1987. Vol. 6/3. P. 237–255.
20. Fassett A. Béla Bartók's American Years. Cambridge : Riverside Press, 1958. 367 p.
21. Gollin E. Multi-Aggregate Cycles and Multi-Aggregate Serial Techniques in the Music of Béla Bartók. Music Theory Spectrum, 2007. Vol. 29/2. P. 143–176.
21. Gollin E. On Bartók's Comparative Musicology as a Resource for Bartókian Analysis. The Journal of Applied Musical Thought: Integral, 2008. Vol. 3. P. 59–79.
22. Gould S. J. The Structure of Evolutionary Theory. Cambridge : Harvard University Press, 2002. 576 p.
23. Hanninen D. Species Concepts in Biology and Perspectives on Association in Music Analysis. Perspectives of New Music, 2009. Vol. 47/1. P. 5–68.
24. Hauptmann M. Die Natur der Harmonik und der Metrik. Leipzig : Breitkopf & Hartel, 1853. 394 p.
25. Kárpáti J. Perfect and Mistuned Structures in Bartók's Music. Studia Musicologica, 1995. Vol. 36/3. P. 365–380.
26. Kovács S. The Bartók System of Hungarian Folk Music. Budapest : Akadémiai Kiadó, 1993. 93 p.
27. Lendvai E. Bartók's Style. Budapest : Akkord, 1999. 230 p.
28. Lendvai E. The Workshop of Bartók and Kodály. Budapest : Editio Musica, 1983. 282 p.

29. Lewin D. *Generalized Musical Intervals and Transformations*. New Haven : Yale University Press, 1987. 231 p.

30. Roeder J. *Constructing Transformational Signification: Gesture and Agency in Bartók's Scherzo, Op. 14, No. 2*. *Music Theory Online*, 2009. Vol. 15/1, measures 1–32. P.19.

31. Sipos J. *In the Wake of Bartók in Anatolia*. Budapest : European Folklore Institute, 2000. 231 p.

32. Stevens H. *The Life and Music of Béla Bartók*. Oxford : Clarendon Press, 1993. 382 p.

33. Szabolcsi Bence. *Mensch und Natur in Bartóks Geisteswelt*. *Studia Musicologica Academiae: Scientiarum Hungaricae*, 1963. Vol. 5. P. 525–539.

34. Vargyas L. *Folk Music of the Hungarians*. Budapest : Akadémiai Kiadó, 2005. 842 p.

REFERENCES

1. Adorno Th. (2006). *Philosophy of New Music*. Minneapolis [in English].

2. Adorno Th. (1988). *The Aging of the New Music*. Berkeley [in English].

3. Adorno Theodor. (2002). *Difficulties. Essays on Music*. Berkeley: [in English].

4. Badiou A. (2007). *The Century*. Cambridge [in English].

5. Bartók Béla. (1993). *Comparative Music Folklore*. Lincoln [in English].

6. Bartók Béla. (1966). *The Hungarian Folk Song*. Budapest Bartók Béla. *The Hungarian Folk Song*. Budapest [in English].

7. Bartók Béla. (1993). *The Relation of Folk Song to the Development of the Art Music of Our Time*. Lincoln [in English].

8. Bartók Béla. (1966). *What is Folk Music?* Budapest [in English].

9. Bartók Béla. (1993). *Hungarian Peasant Music*. Lincoln [in English].

10. Bartók Béla. (1993). *Why and How Do We Collect Folk Music?* Lincoln [in English].

11. Bartók Béla. (1993). *Harvard Lectures*. Lincoln [in English].

12. Bartók Béla. (1993). *Introduction to Béla Bartók Masterpieces for the Piano*. Lincoln [in English].

13. Bartók Béla. (1951). *Serbo-Croatian Folk Songs*. New York : [in English].

14. Bartók Béla. (1971). *Béla Bartók Letters*. New York [in English].

15. Bartók Béla. (1994). *The Private Man*. Portland [in English].

16. Bennett J. N. (2015). *Explosions of Diversity: Béla Bartók's Evolutionary Model of Folk Music*. PhD diss., University of Wisconsin–Madison [in English].

17. Bücher K. (1896). *Arbeit und Rhythmus*. Leipzig [in German].

18. Cone E. T. (1987). *On Derivation: Syntax and Rhetoric*. *Music Analysis*. Vol. 6/3. (pp. 237–255) [in English].

19. Fassett A. (1958). *Béla Bartók's American Years*. Cambridge [in English].
20. Gollin E. (2007). Multi-Aggregate Cycles and Multi-Aggregate Serial Techniques in the Music of Béla Bartók. *Music Theory Spectrum*. Vol. 29/2. P. 143–176. [in English].
21. Gollin E. (2008). On Bartók's Comparative Musicology as a Resource for Bartókian Analysis. *The Journal of Applied Musical Thought: Integral*. Vol. 3. P. 59–79. [in English].
22. Gould S. J. (2002). *The Structure of Evolutionary Theory*. Cambridge [in English].
23. Hanninen D. (2009). Species Concepts in Biology and Perspectives on Association in Music Analysis. *Perspectives of New Music*. Vol. 47/1. P. 5–68. [in English].
24. Hauptmann M. (1853). *Die Natur der Harmonik und der Metrik*. Leipzig [in German].
25. Kárpáti J. (1995). Perfect and Mistuned Structures in Bartók's Music. *Studia Musicologica*. Vol. 36/3. P. 365–380. [in English].
26. Kovács S. (1993). *The Bartók System of Hungarian Folk Music*. Budapest [in English].
27. Lendvai E. (1999). *Bartók's Style*. Budapest [in English].
28. Lendvai E. (1983). *The Workshop of Bartók and Kodály*. Budapest [in English].
29. Lewin D. (1987). *Generalized Musical Intervals and Transformations*. New Haven [in English].
30. Roeder J. (2009). Constructing Transformational Signification: Gesture and Agency in Bartók's Scherzo, Op. 14, No. 2. *Music Theory Online*. Vol. 15/1. measures 1–32. P.1. [in English].
31. Sipos J. (2000). *In the Wake of Bartók in Anatolia*. Budapest [in English].
32. Stevens H. (1993). *The Life and Music of Béla Bartók*. Oxford [in English].
33. Szabolcsi Bence. (1963). Mensch und Natur in Bartóks Geisteswelt. *Studia Musicologica Academiae: Scientiarum Hungaricae*. Vol. 5. P. 525–539. [in Latin].
34. Vargyas L. (2005). *Folk Music of the Hungarians*. Budapest [in English].

Дата першого надходження статті до видання: 19.09.2025

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 22.10.2025

Дата публікації (оприлюднення) статті: 14.11.2025

ДО УВАГИ АВТОРІВ

Загальні положення

Редакційна колегія наукового вісника Одеської національної музичної академії «Музичне мистецтво і культура» (далі – вісника) у своїй роботі керується нормами законодавства України у сфері освіти, наукової діяльності та інтелектуальної власності.

До опублікування у науковому віснику «Музичне мистецтво і культура» Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової приймаються наукові і науково-методичні статті, які є результатом оригінальних досліджень у відповідних галузях знань, раніше ніде не друкувались і відповідають принципам академічної доброчесності (Закон про Вищу освіту, остання редакція № 2233-VIII від 07.12.2017, ВВР, 2018, № 2, ст. 8, ВВР, 2017, № 38-39, ст. 380)¹.

Статті приймаються українською та англійською мовами.

Обов'язковими етапами роботи редакційної колегії з опрацювання статей перед публікацією є:

– перевірка на предмет дотримання вимог до редакційного оформлення згідно з державними стандартами України (ДСТУ 3008-95 «Документація. Звіти у сфері науки і техніки. Структура і правила оформлення»; оформлення списку використаних джерел, відповідно до ДСТУ 8302:2015; ДСТУ 3582-97 «Скорочення слів в українській мові у бібліографічному описі. Загальні вимоги та правила»;

– здійснення редколегією внутрішнього та зовнішнього рецензування статей (пп. 2.10, 2.11 Наказу МОН України від 15 січня 2018 року № 32 «Про затвердження Порядку формування Переліку наукових фахових видань України»);

– перевірка статей на плагіат (Статті 1, 5 Закону України «Про наукову і науково-технічну діяльність»; Стаття 50 Закону України «Про авторське право і суміжні права»; п. 16 «Порядку присудження наукових ступенів і присвоєння вченого звання старшого наукового співробітника»).

Етапи підготовки до друку

Передаючи статтю до редакції, автор гарантує наявність у нього авторських прав на рукопис і дає згоду на публікацію тексту та метаданих статті (включаючи прізвище та

¹ <http://zakon.rada.gov.ua>

ініціали автора, місце його роботи, електронну адресу для кореспонденції) у друкованій та електронній версіях журналу.

1. Статті подаються до наукової частини ОНМА імені А.В. Нежданової за e-mail адресою: editor@music-art-and-culture.com та на веб-сайт збірки <http://music-art-and-culture.com>

2. Статті аспірантів та здобувачів (осіб, які не мають наукового ступеня) **обов'язково супроводжуються рецензією** із зазначенням наукової новизни та актуальності публікації, підписаною доктором чи кандидатом наук (фахівцем за профілем). Підпис рецензента має бути засвідченим печаткою у кадровому підрозділі.

3. Стаття, у якій виявлено запозичення з матеріалів інших авторів без посилання на джерело, не повертається на доопрацювання та не публікується, а її автор може подати до редколегії інший матеріал.

У разі повторного виявлення запозичень, редакція залишає за собою право не брати у подальшому до друку матеріали даного автора.

4. Правила цитування:

- всі цитати мають закінчуватися посиланнями на джерела;
- посилання на підручники є небажаним;
- вторинне цитування не бажане;
- якщо в огляді літератури або далі по тексту йде посилання на прізвище вченого – його публікація має бути в загальному списку літератури після статті.

5. За наявності трьох і більше граматичних помилок на сторінці, текст до публікації не приймається.

6. Редколегія організовує внутрішнє (обов'язкове) та зовнішнє (за необхідності) рецензування статей.

Редколегія залишає за собою право зняти матеріал з публікації, якщо тема, науковий рівень та оформлення статті не відповідають вимогам ДАК МОН України щодо наукових статей.

Структура статті

1. Індекс УДК.

2. **Відомості про автора українською та англійською мовами**, що містять такі дані (без скорочень та абревіатур): прізвище, ім'я, по батькові, науковий ступінь, вчене звання, посада із зазначенням структурного підрозділу та назви установи за основним місцем роботи автора, **ORCID (обов'язково)**. Наприклад: *Іванов Іван Іванович, ORCID 0000-0000-0000-0000, доктор мистецтвознавства, про-*

фесор, професор кафедри історії музики та музичної етнографії Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової.

3. **Контактна інформація:** номер телефону, електронна пошта.

4. **Назва статті** українською та англійською мовами.

5. **Анотації та ключові слова** наводяться двома мовами (українською, англійською)

а) анотація українською мовою містить «характеристику основної теми, проблеми, мети статті та її результати». Середній обсяг анотації – **не більше 300 слів (не більше 2300 друкованих знаків з пробілами)**.

б) анотація англійською мовою є перекладом україномовного варіанту, **не більше 300 слів (не більше 2300 друкованих знаків з пробілами)**.

в) анотація наводиться **одним абзацом**, з вирівнюванням по ширині; анотація надається згідно з вимогами наукометричних баз як **структурований реферат**, і повинна містити такі виділені елементи: **мета роботи, методологія, наукова новизна, висновки**.

«Після кожної анотації наводять ключові слова відповідною мовою. Ключовим словом називається слово або стійке словосполучення із тексту анотації, яке з точки зору інформаційного пошуку несе смислове навантаження. Сукупність ключових слів (загальною кількістю не меншою трьох і не більшою десяти) повинна відбивати поза контекстом основний зміст наукової праці.

Ключові слова подають у називному відмінку, друкують в рядок, через кому.

Наприклад:

Н. В. Хмель, здобувач кафедри теорії музики та композиції Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

Метод герменевтичного підходу при трансформації органних хоральних прелюдій Й. С. Баха для бандури

Мета дослідження – виявити темброво-фактурні особливості трансформації та інтерпретації творів композиторів епохи Бароко в перекладенні для струнно-щипкового українського народного інструменту бандури. **Методологія дослідження** – полягає у застосуванні компаративного методу в музиці, методу системного аналізу для дослідження потенціалу розширення засобів трансформації музики минулих сторіч, історичного методу для лінійного розгляду проблеми перекладення творів епохи Бароко, методу узагальнення для формулювання висновків. Зазначений методологічний під-

хід дозволяє розкрити та проаналізувати основні принципи перекладення інструментальних творів доби Бароко для бандури. **Наукова новизна** – полягає у розширенні методів перекладення та обґрунтуванні основних засобів трансформації органних хоральних прелюдій Й. С. Баха при перекладенні для бандури. **Висновки.** На основі музично-виконавського аналізу органних хоральних прелюдій Й. С. Баха в перекладенні для бандури С. Овчарової можна зробити висновок, що трансформація творів епохи Бароко для українського народного інструменту – бандури можлива, що доводить багатогранна звукова темброкolorистика та фактурні можливості інструменту. Отже, інтерпретація музичних шедеврів минулих сторічч на сучасній модифікованій бандурі підтверджує процес її академізації та значно збагачує як навчальний, так і концертний репертуар представників бандурного мистецтва.

Ключові слова: темброво-фактурні особливості, трансформація, перекладення, епоха Бароко, інтерпретація, герменевтика, органні хоральні прелюдії.

6. Вимоги до основного тексту:

– постановка проблеми у загальному вигляді та її зв'язок із важливими науковими чи практичними завданнями;

– аналіз останніх досліджень і публікацій, в яких започатковано розв'язання даної проблеми і на які спирається автор, виділення невирішених раніше частин загальної проблеми, котрим присвячується означена стаття;

– формулювання цілей статті (постановка завдання);

– виклад основного матеріалу дослідження з повним обґрунтуванням отриманих наукових результатів;

– висновки з цього дослідження і перспективи подальших розвідок у даному напрямку.

7. Структурні елементи статті необхідно виділити з абзацу напівжирним шрифтом, а саме так: **Актуальність теми дослідження. Мета дослідження. Виклад основного матеріалу. Наукова новизна. Висновки.**

Наведені будь-які статистичні дані мають бути підкріплені посиланням на джерела.

8. **Список використаних джерел** оформлюється згідно з вимогами ДСТУ 8302:2015. Джерела наводяться мовою оригіналу в алфавітному порядку.

В списку має бути не менше 7–8 посилань на джерела, бажана наявність іноземних джерел; рекомендовано посилання на іноземні журнали з високим індексом впливовості або базову монографію в даній галузі.

9. **References** (література латиницею) наводиться повністю окремим блоком, повторюючи список літератури, наданий національною мовою, незалежно від того, є в ньому іноземні джерела чи немає. Якщо в списку є посилання на іноземні публікації, вони повністю повторюються у списку, наведеному у латиниці.

Список References оформлюється згідно стандарту APA (American Psychological Association (APA) Style). Рекомендовано користуватись системами автоматичної транс-літерації:

для транслітерації українського тексту латиницею слід застосовувати Постанову Кабінету Міністрів України від 27 січня 2010 р. № 55 (<http://translit.kh.ua/#passport>);

для транслітерації російського тексту латиницею – систему Департаменту США (http://shub123.ucoz.ru/Sistema_transliterazii.html).

Оформити цитування відповідно до стилю APA можна на сайті онлайнного автоматичного формування посилань:

Citation Machine (<http://www.citationmachine.net/apa/cite-a-book>)

<http://www.bibme.org/apa/book-citation/manual>

Технічне оформлення

1. Обсяг – 12–18 сторінок.
2. Текстовий процесор Microsoft Word.
3. Шрифт Times New Roman (Times New Roman Cyrillic), 14 кегль.
4. Поля: не менше 2 см.
5. Полуторний міжрядковий інтервал.
6. Посилання: [8, с. 25], де 8 – порядковий номер джерела у списку, с. 25 – номер сторінки. Посилання на кілька джерел: [8, с. 25; 4, с. 67].
7. Лапки: «...»; подвійні лапки для оформлення цитати в цитаті: «“...”».
8. Ілюстрації подаються за крайньою необхідністю окремими файлами. Формат jpeg з роздільною здатністю не менше 300 dpi без стиснення.
Зразок підпису під ілюстрацією: *В. Стерлігов. Крива проблема №1. 1970. Полотно, олія. 83Ч105. Державний музей історії. Санкт-Петербург.*
9. Таблиці і формули виконуються згідно з вимогами ДСТУ 3008-95.
10. Примітки оформлюються як виноска. Засоби Microsoft Word не використовуються. Знак виноска виконують надряд-

ковою арабською цифрою безпосередньо після того слова, числа, символу, речення, до якого дають пояснення. Примітки розміщуються після основного тексту перед списком використаних джерел.

Приклад: У тексті:

Мета статті – простежити взаємозв'язок між філософською категорією Ніщо¹ та концепцією...

Після основного тексту перед списком використаних джерел:

Примітки:

¹ Написання Ніщо з великої літери використовується у тих випадках, коли мається на увазі відповідна філософська категорія, при акцентуванні її значущості та за бажанням самого автора. У наведених цитатах написання подано з урахуванням авторського правопису.

Матеріали, що не відповідають даним вимогам, **до розгляду прийматися не будуть.**

Рукописи та електронні носії авторам не повертаються.

Редколегія.

НОТАТКИ

Українською та англійською мовами

Реєстрація суб'єкта у сфері друкованих медіа:
Рішення Національної ради України з питань телебачення і радіомовлення
№ 1550 від 09.05.2024 року. Ідентифікатор медіа – R30-04606.

Суб'єкт у сфері друкованих медіа – Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової (вул. Новосельського, буд. 63, м. Одеса, 65023, muse@odma.edu.ua, тел. (048) 726 78 76).

Мови розповсюдження: українська, англійська, польська, німецька, французька, іспанська.

Друкується за рішенням Вченої ради Одеської національної музичної академії імені А.В. Нежданової, протокол № 5 від 24 жовтня 2025 року.

На підставі Наказу Міністерства освіти і науки України № 886 від 02.07.2020 р. (додаток 4) збірник включено до Переліку наукових фахових видань України категорії «Б» у галузі мистецтвознавства (B5 «Музичне мистецтво»).

Формат 60×84/16. Гарнітура NewtonU.
Папір офсетний. Цифровий друк.
Ум. друк. арк. 29,64. Зам. № 0426/288
Підписано до друку 14.11.2025. Наклад 150 прим.

Видавництво і друкарня – Видавничий дім «Гельветика»
65101, м. Одеса, вул. Інглезі, 6/1
Телефон +38 (095) 934 48 28, +38 (097) 723 06 08
E-mail: mailbox@helvetica.ua
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи
ДК № 7623 від 22.06.2022 р.