

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 42*



Видавничий дім  
«Гельветика»  
2024

УДК 78.01 (060.55)  
ББК 85.310.004я54  
М 895  
doi: <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2024-42>

**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. Растргіна** – 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, 2024

## ЗМІСТ

### ІСТОРІЯ ТА ТЕОРІЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА І КУЛЬТУРИ

*Ірина Олександрівна Шатова*

Постать С. Д. Орфеева: хорова домінанта творчої діяльності ...5

*Тетяна Олександрівна Федчун,*

*Наталія Дмитрівна Фортученко*

Естетичні засади концертмейстерського мистецтва  
в європейському музично-історичному контексті.....21

*Iryna Ihorivna Kuryliak, Anastasiia Petrivna Chubinska,*

*Vitalii Mykolaiovych Bilan*

Implementation of multimedia technologies in music education...36

*Катерина Олександрівна Овчарук*

Актуальні принципи та музично-семантичні напрямки  
розвитку сучасної української православної хорової музики...56

*Тетяна Вікторівна Самая, Світлана Степанівна Муравіцька*

Синтез вітчизняних вокально-естрадных жанрів  
1920–1940-х років.....72

### ЗАГАЛЬНОТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ МУЗИКОЗНАВСТВА

*Тетяна Анатоліївна Міщенко*

Феномен темпорального музичного мислення:  
до постановки питання.....85

*Анна Вячеславівна Сотнікова*

Семантика ансамблевої тембральності тріо-складів  
у творчості французьких композиторів.....98

*Чжан Цзицзянь*

Принцип полілогу та полістилістична своєрідність  
фортепіанної мови у творчості Г. Канчелі .....118

*Лю Цзюй*

Стильові засади еволюції фортепіанного мистецтва Китаю  
у ХХ – на початку ХХІ століття.....134

***Ван Цзиань***

Особливості трансформаційних процесів в жанрі «Диптих»  
в українській музиці (на прикладі творів К. Цепколенко  
і М. Скорика).....148

**ПРОБЛЕМИ СУЧАСНОЇ МУЗИЧНОЇ ПЕДАГОГІКИ  
ТА ВИКОНАВСТВА**

***Володимир Іванович Бондарчук***

Історія написання та огляд редакцій концертів  
для валторни Вольфганга Амадея Моцарта.....170

***Павло Вікторович Доронін***

Еволюція флейтового виконавства у музиці  
першої половини ХХ століття: від пасторальної семантики  
до експериментального тембру.....185

## ІСТОРІЯ ТА ТЕОРІЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА І КУЛЬТУРИ

УДК 78.05

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2024-42-1>

*Ірина Олександрівна Шатова*

*ORCID: 0000-0003-4646-4575*

*кандидат мистецтвознавства,*

*доцент кафедри хорового диригування*

*Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової*

*ir.al.shatova@gmail.com*

### ПОСТАТЬ С. Д. ОРФЕЄВА: ХОРОВА ДОМІНАНТА ТВОРЧОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

*Мета роботи* полягає у визначенні жанрових пріоритетів у хоровому творчому доробку С. Д. Орфеева; виявленні принципів взаємодії зовнішніх і внутрішніх передумов формування індивідуального стилю композитора, самотності авторського трактування певних жанрів хорової музики у їх зв'язках із різними традиціями хорового мистецтва – фольклорною, літургічною. **Методологія дослідження.** У статті використано історико-біографічний, культурологічний, аналітичний, хорознавчий підходи, які створюють єдину методологічну основу дослідження хорової музики С. Д. Орфеева. **Наукова новизна** роботи полягає у спробі визначення жанрово-стильової самотності хорової музики С. Д. Орфеева крізь призму жанрово-виконавських аспектів його хорових обробок українських народних пісень та індивідуально-композиторської специфіці втілення літургічних традицій. Творчість Серафима Дмитровича Орфеева розглядається у двох аспектах: з одного боку – з позицій виявлення специфічних особливостей індивідуально-композиторського стилю митця, з іншого – у світлі професійно-виконавської проблематики, який зумовлює прагнення визначити шляхи практичного освоєння його хорового доробку. Вказується на принципову синтетичність діяльності С. Д. Орфеева як музичного історика, музичного теоретика, педагога та композитора, що визначають його роль як основоположника широкої музично-освітньої традиції, включаючи

композиторський досвід, що зберігається та розвивається й сьогодні. **Висновки.** Встановлено, що хорова творчість С. Д. Орфєєва у всіх його напрямках — фольклорна традиція, церковно-співоча традиція, академічна хорова традиція — вказує на особливо органічну композиторсько-виконавську цілісність, яка зумовлена, значною мірою, і багаторічною професійно-творчою співдружністю з видатним майстром хорового мистецтва, засновником Одеської хорової школи К. К. Пігровим.

**Ключові слова:** творча постать, музично-освітні традиції, Одеська хорова школа, виконавські традиції, жанрово-виконавські аспекти хорової творчості.

*Shatova Iryna Oleksandrivna, Candidate of Art, Associate Professor at the Department of Choral Conducting of the Odesa National A. V. Nezhdanov Academy of Music*

### **The Figure of S. Orfeyev: the choral sphere of his creative work**

**The purpose of the article** is to define the genre priorities in the choral legacy of S. D. Orfeyev; to identify the principles of interaction between external and internal prerequisites for the formation of the composer's individual style, and the uniqueness of the author's interpretation of certain choral music genres in their connection with various traditions of choral art — folklore, liturgical. **Research methodology.** The article employs historical-biographical, culturological, analytical, and choral studies approaches, which together form a unified methodological basis for the study of S. D. Orfeyev's choral music. **The scientific novelty.** The novelty of this work lies in the attempt to determine the genre-stylistic originality of S. D. Orfeyev's choral music through the lens of genre-performance aspects of his choral arrangements of Ukrainian folk songs and the individual-compositional specificity of his embodiment of liturgical traditions. The creative work of Serafym Dmytrovych Orfeyev is considered from two perspectives: on the one side — in terms of identifying the specific features of the composer's individual style, and on the other — in light of professional performance-related issues, which imply a desire to outline ways of practical engagement with his choral legacy. The article emphasizes the fundamentally synthetic nature of S. D. Orfeyev's activity as a music historian, music theorist, educator, and composer, which defines his role as a founder of a broad musical-educational tradition that continues to preserve and develop his compositional experience to this day. **Conclusions.** It has been established that the choral creativity of S. Orfeyev in all its directions — folklore tradition, church singing tradition, academic choral tradition — indicates a special organic compositional and performing integrity, which was defined, among other factors, by the many years of professional and creative collaboration with the outstanding master of choral art, founder of the Odesa Choral School, K. Pigrov.

**Key words:** creative figure, musical and educational traditions, Odesa Choral School, performance traditions, genre-performance aspects of choral music.

**Актуальність теми дослідження.** Дослідження присвячене творчості видатного представника одеської композиторської школи і знакової постаті в історії музично-професійних традицій Одеси – Серафима Дмитровича Орфеева (1904–1974) – композитора, музикознавця, педагога, музично-громадського діяча, ректора Одеської консерваторії (з 1951 по 1962 рр.), професора.

Сучасні художньо-історичні процеси в українській культурі зумовлюють підвищений інтерес до вивчення унікальних явищ національного музичного мистецтва, а також до поглибленого науково-творчого осмислення діяльності видатних митців, чия спадщина є справжнім національним надбанням. Життєвий та творчий шлях кожної видатної мистецької постаті вимагає створення її цілісного творчо-діяльнісного портрету, адже доля таких особистостей невіддільна від долі мистецтва, культури, художньої школи.

Такою особистістю був і залишається назавжди Серафим Дмитрович Орфеев, чия творча діяльність – важливе явище у професійному житті Одеської консерваторії та загалом в українському музичному просторі. С. Д. Орфеев у своїй діяльності охопив усі можливі параметри та напрямки професійної музично-творчої та музично-освітньої роботи: композитор, музикознавець-теоретик, організатор науково-методичного та навчального процесів у майбутній музичній академії. Саме дані рівні творчої діяльності Серафима Дмитровича визначають його роль як основоположника широкої музично-освітньої традиції, включаючи композиторську спадщину, що зберігається та розвивається й до сьогодні.

С. Д. Орфееву належить низка досліджень теоретико-естетичного та історичного характеру. Він досліджував питання класичної гармонії та історію української радянської музики, виховав цілу плеяду виконавців, композиторів і музикознавців. Музикознавчі праці С. Орфеева, зокрема «Одновисотні тризвуки і тональності» (1970), «Одноименність тональностей як основа хроматичного ладу» (1969), «М. Леонтович та українська народна пісня» (1981) стали цінним внеском в українське музикознавство. Він перший звернувся до вивчення минулого одеської консерваторії, написав «Історію Одеської консерваторії» (1963), яка зберігається у бібліотеці ОНМА імені А. В. Нежданової (див. інформацію: [5; 6; 8]).

Разом з тим, С. Д. Орфеев вніс суттєво нові риси у діяльність хорових колективів консерваторії та міста, а також – храмову

співочу практику, композиторська творчість якого «живилася його участю в церковно-богослужбовій практиці написання музики сугобо храмового призначення» [1, с. 263]. Звернення до двох суттєвих проявів виконавського хорового мистецтва, а саме: композиторського – в особі С. Д. Орфеева, та виконавського – в образі Одеської хорової школи та її виконавських традицій, виявляють живий зв'язок між виконавською школою та традицією у взаємодії із сучасними тенденціями хорової виконавської практики.

У спогадах та свідченнях провідних викладачів Одеської музичної академії в різні періоди її існування (Л. Гойхман, Д. Андросової, В. Луговенко, О. Маркової, С. Осадчої, О. Ровенка, Р. Розенберг, Т. Сидоренко-Малюкової, В. Сухомлинова та ін.) міститься інформація щодо різних сфер творчої реалізації Серафима Дмитровича, що дозволяє створити цілісний та рельєфний портрет видатної мистецької особистості, розміщений у контексті історичного часу, провідних художніх тенденцій та культурних артефактів<sup>1</sup>. Такий історіографічний підхід дозволяє глибше осмислювати музичну науково-творчу діяльність С. Д. Орфеева як творче ціле в єдності його композиторської, музикознавчої, науково-організаційної сторін, а також акцентуючи його роль ректора в історії одеської консерваторії та значення його наукових позицій та методів. Мистецька особистість С. Д. Орфеева та його багатогранна творча діяльність представляють значний науково-теоретичний інтерес і можуть стати об'єктом самостійного мистецтвознавчого дослідження<sup>2</sup>.

**Мета дослідження** полягає у визначенні жанрових пріоритетів у хоровому творчому доробку С. Д. Орфеева; виявленні принципів взаємодії зовнішніх і внутрішніх передумов форму-

<sup>1</sup> На сайті бібліотеці ОНМА імені А. В. Нежданової представлено виставку «Вчений музикознавець, діяч музичної культури. 120 років від дня народження С. Д. Орфеева». Режим доступу: <https://odma.edu.ua/biblioteka/vystavky/vystavky->

<sup>2</sup> У 2004 році в рамках міжнародного музикологічного семінару «Трансформація музичної освіти: культура і сучасність» відбулася міжнародна конференція, присвячена пам'яті Серафима Дмитровича Орфеева – до 100-річчя з дня народження. У роботі конференції та в концертах взяли участь професорсько-викладацький склад, студенти та аспіранти ОДМА імені А. В. Нежданової, а також виконавці та музикознавці з інших міст та країн.

вання індивідуального стилю композитора, самобутності авторського трактування певних жанрів хорової музики у їх зв'язках із різними традиціями хорового мистецтва – фольклорною, літургичною.

**Наукова новизна** роботи полягає у спробі визначення жанрово-стильової самобутності хорової музики С. Д. Орфєєва крізь призму жанрово-виконавських аспектів його хорових обробок українських народних пісень та індивідуально-композиторській специфіці втілення літургійних традицій. Творчість Серафима Дмитровича Орфєєва розглядається у двох аспектах: з одного боку – з позицій виявлення специфічних особливостей індивідуально-композиторського стилю митця, з іншого – у світлі професійно-виконавської проблематики, який зумовлює прагнення визначити шляхи практичного освоєння його хорового доробку. Вказується на принципову синтетичність діяльності С. Д. Орфєєва як музичного історика, музичного теоретика, педагога та композитора, яка зумовлена розмаїттям творчих її проявлень.

**Виклад основного матеріалу.** Життєвий і творчий шлях Серафима Дмитровича представляється симптоматичним для його історичного часу, виявляє колосальну силу особистісної енергії та постійної самоосвіти. Народився Серафим Дмитрович 15 травня 1904 р. у сім'ї сільського священника, отримав початкову музичну освіту в церковно-парафіяльній школі, духовній семінарії... У 1932 р. закінчив Одеський музично-драматичний інститут за класом композиції та музикознавства. Свій творчий шлях Серафим Дмитрович розпочав під керівництвом професора П. Молчанова. Навчався також на теоретичному, потім на композиторському відділах у М. Вілінського, одного з перших випускників класу В. Малішевського. На кафедрі композиції викладали тоді професора М. Вілінський, В. Золоторьов, О. Павленко, С. Кондрат'єв. «Великі здібності студента настільки привернули увагу його вчителя М. Вілінського, що упродовж багатьох років їх творчі долі були нерозривно пов'язані. С. Орфєєв стає асистентом свого педагога, а згодом – членом правління Одеської організації Спілки композиторів України, яку у другій половині тридцятих років очолював М. Вілінський» – пише

О. Ровенко [6, с. 12]. С. Д. Орфеев – учасник Другої Світової війни, його нагороджено орденом «Знак Пошани», медалями. В роки війни Серафим Дмитрович командував артилерійським взводом, був тяжко поранений.

Серафим Дмитрович викладав сольфеджію, спеціальну гармонію, поліфонію, композицію (його ученицею була Т. Сидоренко-Малюкова), спеціальність. С. Орфеев створив класи за спеціальністю на музикознавчому відділенні консерваторії, музикознавчу спеціалізацію у школі імені П. Столярського. З класу С. Орфеева вийшли провідні музикознавці України, у тому числі: Р. Болховський, Г. Вірановський, Л. Гойхман, І. Мазур, О. Маркова, І. Митрохін, Р. Розенберг, О. Ровенко, О. Сокол та ін. [5, с. 39–40; с. 144].

Протягом 12 років (1951–1962) С. Д. Орфеев був ректором Одеської консерваторії, а також очолював Правління Одеської композиторської організації Співки композиторів України (1952–1954). Він став ректором Одеської консерваторії у 1951 році після від'їзду К. Ф. Данькевича до Києва. Це були повоєнні роки – студенти сумлінно та жадібно займалися, пам'ятаючи недавню страшну ціну, заплачену за мирне навчання. Зайняв посаду ректора, С. Д. Орфеев склав нібито сполучну ланку між великими авторитетами минулого та актуальною сучасністю... За спогадами, усе це створювало навколо особистості ректора певний ореол збірності властивостей різних поколінь. Завдяки своєму авторитету він сумів чітко налагодити роботу всіх підрозділів, підтримувати сувору дисципліну і водночас, мав почуття гумору, брав участь разом з іншими викладачами і студентами в «капусниках», що стало традицією одеської консерваторії [5, с. 39–40].

Період керівництва Одеською консерваторією С. Д. Орфеевим – це слава та міжнародне визнання Одеської хорової школи. Хор Одеської консерваторії отримав Золоту медаль та звання лауреата VI Всесвітнього фестивалю молоді та студентів у 1957 році (художній керівник – К. Пігров, диригент – Д. Загрещкий). Спеціально для Всесвітнього фестивалю Орфеевим було написано вальс «Ми – молоді!», який допоміг здобути заслужену перемогу.

Музично-творча діяльність С. Д. Орфєєва нерозривно пов'язана з засновником Одеської хорової школи К. К. Пігровим, та особливим чином переплелася з творчою долею студентського хору під керівництвом видатного майстра хорового мистецтва. «Церковно-духовна генеза» хору Одеської консерваторії/академії з опорою на «академічну церковність» хорового співу, встановлену К. К. Пігровим в умовах радянського навчального закладу Одеської консерваторії, «визначило народження певного унікального синтезу художніх якостей хорового виконавства у злитті специфічних рис культового та світського музикування, їх переплетення, що визначає стильову своєрідність і напрямок стильової еволюції Одеської хорової школи в цілому» [9, с. 184]. Поєднання цих відносно самостійних у нашій країні ліній виконавського професіоналізму (за радянських часів) здійснилося, в силу історичних обставин, в Одеській хоровій школі завдяки діяльності її засновника і видатного хорового майстра – професора К. Пігрова.

Хорова музика завжди займала важливе місце у творчості одеських композиторів. Це був час плідної творчої співдружності композиторів Одеси – К. Данькевича, С. Орфєєва, Т. Сидоренко-Малюкової, Д. Загрецького, Ю. Владимірова, О. Красотова – і хору Одеської консерваторії [3, с. 258]. Нерідко твори композиторів-випускників консерваторії проходили апробацію в цьому хорі, який був свого роду творчою лабораторією для одеських композиторів. Особливу увагу, інтерес до новацій К. Пігров проявляв у репертуарному тяжині до творів сучасників. Представники Одеського відділення Спілки композиторів України знаходили в ньому завжди зацікавленого інтерпретатора нових творів. Творчість багатьох з них стимулювалася можливостями виконання їхніх творів хоровим колективом консерваторії. Хормейстерами цього хору (у той час) були учні К. Пігрова: Д. Загрецький, В. Шип, Г. Ліознов, В. Луговенко. Показово, що плідна творча співдружність композиторів Одеси і хору Одеської консерваторії/академії відбувається постійно протягом всього часу їх творчого існування. В даний час в репертуарі хору яскраво представлені твори сучасних одеських композиторів: Ю. Гомельської, К. Цепколенко, С. Шустова, О. Польового ... [9, с. 165-166].

У хоровій творчості одеських композиторів особливе місце займають обробки українських народних пісень С. Д. Орфеева. У репертуарі студентського хору були: «Ой, у полі жито», «Гей, Волошин», «Ой давно я в батька була», «Колискова». Саме в хоровому жанрі виявився його талант обробки народних пісень для хору без супроводу, безпосередньо призначених для виконання хором консерваторії під керівництвом К. Пігрова, а пізніше Д. Загребського. Орфеев також був одним із творців репертуару для молдавської капели «Дойна», створеної та керованої К. Пігровим. Відомо також, що С. Орфеевим було розпочато підручник з хорового письма. І не дивно, а цілком природно, «що у своїй композиторській діяльності, у загальному музичній орієнтації його приваблювали саме хорові жанри» [4, с. 6].

За словами В. М. Луговенко «обробки народних пісень С. Д. Орфеева звучать проникливо, безпосередньо, слухаючи їх, мимоволі ріднишся з образом, його переживаннями. Це свідчить про те, що композитор добре знає вокально-технічні можливості хору і вільно ними користується» [4, с. 7]. Хорові обробки С. Д. Орфеева демонструють глибоке відчуття багатства образно-емоційної палітри української музично-мистецької спадщини, природи народного багатоголосся. Разом з тим, можна сказати, що обробки скромні, «етнографічні», оскільки вони видозмінюють і перетворюють фольклорний матеріал, не порушуючи його природної органічності та самобутності. Слід підкреслити «свідоме обмеження гармонійних засобів», звернення до діатонічних ладів, переважно до фригійського ладу та натурального мінору [4, с. 8–9].

Привертає увагу індивідуальний підхід до кожного народно-пісенного зразка, в якому передається інтонаційно-образна специфіка фольклорного першоджерела. Так, у хоровому інструментуванні його обробок можна побачити зміну функціонального значення партій по ходу твору, доручення основного співу різним партіям, коли тематична лінія переходить із однієї партії до іншої («Ой, у полі жито», «Гей, Волошин, сіно косить»). Подібна перемінність музично-драматургічних функцій хорових партій при єдиній, в основному, гармонійній фактурі є найбільш

індивідуальною рисою хорового інструментування С. Д. Орфеева. Такий прийом дозволяє більшу поліфонізацію фактури, більшу мелодійну наповненість хорових партій. Композитор користується «двоголосним чотириголоссям», тобто подвоєннями сопранової партії тенорами та альтовою – басами («Ой давно, давно», «Гей Волошин сіно косить, «Ой у полі жито»). Широко використовується підголоскова поліфонія, імітаційність застосовується вільно. Хорові обробки С. Орфеева українських народних пісень розкривають індивідуально-особистісну природу обдарування композитора, як хорового майстра. Вони становлять значний внесок в хорову культуру за своїми художньо-виконавськими достоїнствами, допомагають глибшому проникненню у художню сутність української народної пісні.

У хорові обробки композитор вкладає як власні творчі задуми, уявлення про образно-емоційну природу народної пісні, так і переосмислене тривалий творчий досвід інтерпретації народнопісенного фольклору. Можна сказати, що від М. Леонтовича С. Орфеев перейняв один із найголовніших принципів обробки народної пісні – тонке відчуття народнопісенної інтонації, яке у будь-якому типі обробки залишається центральним елементом та підкреслюється фактурними, гармонійними, регістрово-тембровими прийомами.

Про захоплення С. Орфеевим творчістю М. Леонтовича згадує О. Ровенко: «Ще в студентські роки композитор почав особливо пильно вивчати творчість М. Леонтовича, на музику якого М. Вілінський завжди вказував як на приклад чистоти голосоведення. Цим досвідчений педагог не лише визначив шлях розвитку теоретичних знань і композиторської майстерності С. Орфеева, а й сприяв формуванню його творчої індивідуальності. <...> Захопившись творчістю М. Леонтовича, С. Орфеев продовжував вивчати доробок видатного майстра протягом усього свого життя. Однак, надзвичайно вимогливий до себе, він лише в останній час наважився викласти свої спостереження більш як за 40 років композиторської, науково-педагогічної та громадської діяльності [6, с. 12]. Лише після смерті С. Орфеева (1974) О. Ровенко підготував видання рукописів «М. Леонто-

вич і українська народна пісня». Книгу було видано у 1981 р. Очевидно, що інтерес до творчості М. Леонтовича у С. Орфеева визначений власними композиторськими тяжіннями до жанру обробки народних пісень.

Разом з тим, такий особливий інтерес С. Орфеева до творчості М. Леонтовича був викликаний тісною співпрацею з К. Пігровим – керівником студентського хору Одеської консерваторії. За справедливим твердженням Є. Бондар, ще «від часів формування студентського хору консерваторії в 1922/23 навчальному році, від юридичного факту заснування кафедри хорового диригування 1936 року К. Пігров декларував таку позицію, що на малих формах творів М. Леонтовича хор вчиться опановувати вокально-ансамблеві труднощі, що надалі допомагає в роботі над великими творами; вчиться мисленню, зокрема і перспективному мисленню; вчиться відчувати глибинність смислів, що закладені в народну пісню» [2, с. 265].

«М. Леонтович і українська народна пісня» – це книга, яка звучить! Так визначив головну ідею С. Орфеева О. Ровенко у передмові до дослідження [7, с. 3]. Більшість зазначених в роботі творів складає яскраву сторінку репертуарної історії хору Одеської консерваторії: «Козака несуть», «Мала мати одну дочку», «Ой з-за гори кам'яної», «Пряля». Саме тому музикознавець відзначає, що наведені нотні приклади «є найголовнішою частиною цієї книги, бо всі викладені в ній положення повинні бути почуті читачем, а не побачені. Тому нотні приклади слід неодмінно прослуховувати внутрішнім слухом» [7, с. 3]. Такий підхід С. Орфеева викликаний багаторічним особистим інтонаційно-слуховим досвідом у процесі спостереження «живого» звучання хору на заняттях-репетиціях та концертах хору Одеської консерваторії.

Творча доля С. Д. Орфеева особливим чином переплелася також і з церковно-співочою практикою К. К. Пігрова. Як відомо, К. К. Пігров довгі роки був головним регентом Одеського Кафедрального собору (з 30-х років до 1949 року був незмінним керівником Архієрейського хору Кафедрального собору Одеси) і став засновником одеського храмового співу

30–80-х років XX століття. Костянтин Костянтинович замовляв С. Д. Орфееву обробки церковних розспівів для хору: Степенні антифони восьми гласів на Утрені знаменного розспіву, «Милість миру» Київського розспіву для Літургії Василя Великого. Орфеев розумів особливу значимість гласових піснеспівів, зокрема степенних антифонів. Пігров, як досвідчений регент бачив, що виконання степенних антифонів сучасними церковними хорами «затруднено» відсутністю нотного матеріалу. Він ініціює обробки із заданими стильовими параметрами саме Орфееву, характер майстерності якого відповідають цим параметрам. Тим ціннішим стає внесок Орфеева, здійснений його обробками степенних антифонів у систему богослужіння. Піснеспіви С. Орфеева до сьогодні присутні у церковно-богослужбовій співочій практиці Одеси [9, с. 85–86].

С. Д. Орфеев з самого дитинства був пов'язаний з церковно-співочою практикою. Як зазначає Д. Андросова, «природно, для С. Д. Орфеева, сина священика й спадкоємця сімейної традиції Богослужбового шляху, було непорушним правило писання церковної музики» [1, с. 263]. Дивовижно навіть церковне коріння його імені Серафим та прізвища Орфеев від Орфей – легендарний поет-мученик.

Відомо, що Серафим Дмитрович був великим знавцем стародавніх рукописів, зокрема, знаменного розспіву і дуже дбайливо ставився до старовинних наспівів у своїх творах. Його обробки стародавніх розспівів представляють значною мірою уявлення про лінію розвитку в обіходному напрямку репертуару одеського Архієрейського хору, яка підтверджує загальну тенденцію співочої практики хору до збереження стилістики обіходного співу, який є стрижнем храмової традиції. Звертає увагу факт, що в авторських рукописах С. Орфеева немає агогічних вказівок для виконавців, проте є безліч позначок регента. Це говорить про особливе взаєморозуміння та довіру Орфеева-композитора та Пігрова-регента. У Степенних антифонах восьми гласів на Утрені є навіть вказівка Орфеева на кількість голосів, які співають у кожному гласі антифонів. В основному – це 8 сопрано, 4 альти, 5 тенорів, 6 басів, мабуть це виконувала група хору

(«кістяк»), чи швидше за все – це мінімальний состав, на який орієнтувався композитор [9, с. 85–86].

В цілому, для стилю гармонізації Орфеевим Степенних антифонів восьми гласів на Утрені характерна орієнтація на розспівність, прагнення до мелодизації хорової фактури, до м'яких мелодійних обрисів, що генетично походить від хорового стилю М. Леонтовича, та водночас – строгість, лаконічність, бережливе ставлення до стародавнього знаменного розспіву. У цих антифонах спостерігається певне поєднання прийомів роботи над мелодикою знаменного розспіву з прийомами роботи над багатоголоссям народної протяжної пісні, використовуючи народно-підголоскові поліфонічні прийоми. Орфеев не сковує мелодію знаменного розспіву квадратною метрикою, не вписує розмір, а використовує ділення, що підпорядковане тільки розміру тексту. Про вплив «улюбленого Орфеевим Леонтовича» пише Д. Андросова, констатуючи у «фактурі Орфеева ознаки опори на поліфонію Леонтовича», введення риторичних фігур *anabasis* і особливо *catabasis*, «кантовий-партесний стильовий характер презентації фактури» [1].

Аналізуючи стиль гармонійного письма Орфеева, відмітимо застосування ладової перемінності, як засобу відображення та підкреслення модальності ладової організації знаменної мелодики. Модуляції «згладжені» прохідним рухом у декількох голосах, ненормативні подвоєння у хоровій фактурі зустрічаються як результат мелодійного співпадіння голосу, що рухається та статичного басу. У своїй гармонізації композитор користується загальними правилами консонантного стилю – дисонанси зустрічаються як прохідні, або у вигляді затримань (каданси). У всіх голосах (крім басу) спостерігається строга діатонічність, у басі ж допускаються хроматичні ходи, які спостерігаються переважно в кадансах. Характерно, що к хроматизму Орфеев звертається лише у басовій групі, підкреслюючи в необхідних місцях його гармонічну функцію, а всі інші голоси строго діатонічні. Що стосується типу багатоголосся в цілому, то можна відмітити збереження постійного чотириголосся, з особливою самостійністю басової партії, яка набуває більшої свободи і

рухливості, лінійності, а гармонійну функцію бас виконує в основному в кадансах. Тенор також відрізняється мелодизованістю, але з використанням рис кантової фактури, в основному його партія є секстовим дублем основного співу, що проходить у партії сопрано. Найменш рухливий і механічно функціональний голос – альт, який доповнює акорд до чотириголосся, але все ж таки не позбавлений мелодизованості, наслідком чого стають часті ненормативні подвоєння.

Слід відзначити особливе значення використання Орфеевим хорового унісону у головних смислових точках, тим самим наближаючи свої обробки до звучання стародавніх піснеспівів. Так, у третьому та восьмому гласах антифони починаються хоровим октавним унісоном на динаміці *pp*, надаючи звучання архаїчний, суворий, молитовний характер. Також цей прийом хорового унісона використовується в епізодах, де необхідно підкреслити текст молитви – у другому гласі на словах «помилуй нас», у третьому – «Святому Духу», у п'ятому – «Святим Духом», у восьмому – «надеяся на Тя, Господи» і «Свет от Света Бог велик».

За висновками Д. Андросової, очевидно є «гармонійність співвідношень типологічного – індивідуалізованого в Орфеева-композитора, відзначеного високою освіченістю, успадкованою від родини й перших професорів Одеської консерваторії, професіоналізмом і регентськими навичками, нарешті, повнотою й ширістю Православної Віри» [1, с. 266].

Аналіз особливостей музичного мислення Орфеева як хорового композитора, як автора обробок народних пісень і канонічних розспівів, доводить, що осмислення композитором інтонаційних, формотворчих і драматургічних закономірностей нерозривно пов'язані з його творчим досвідом, які проектуються на інтерпретаційні концепції, реалізовані в роботі з хором К. К. Пігрова. «У слуховому сприйнятті їм усе завжди звирялося як би за ідеальною моделлю хорового співу, та її втілення у звучанні Пігровського хору», – пише В. М. Луговенко [3, с. 9]. Індивідуальність композиторського мислення Серафима Дмитровича, як хорового майстра, демонструє глибоке розумінні

вокально-технічних закономірностей хору, логічність та продуманість музично-виразних прийомів<sup>3</sup>. Очевидно, це пояснюється співацькою практикою Орфеева у церковному хорі під час навчання у церковно-парафіяльній школі та духовній семінарії, де він глибоко вивчав хорову інструментовку, познав зсередини усі складові хорового співу.

**Висновки.** Хорова творчість С. Д. Орфеева у всіх його вимірах – фольклорна традиція, церковно-співоча традиція, академічна хорова традиція – вказує на особливу органічну композиторсько-виконавську цілісність, яка визначилася, в тому числі, і багаторічною професійно-творчою співдружністю з видатним майстром хорового мистецтва, засновником Одеської хорової школи Костянтином Костянтиновичем Пігровим.

Цілісне уявлення про універсальну постать С. Д. Орфеева зумовлює науково-творче осмислення діяльності видатного майстра національного музичного мистецтва, йдучи від розгляду особливостей його біографії та особистісних рис характеру, його особистих творчих інтересів, орієнтирів та професійних контактів, що сприяли формуванню його композиторської індивідуальності, творчих досягнень Одеської консерваторії під час ректорства С. Д. Орфеева – до аналізу основних позицій його музично-теоретичних праць та музично-педагогічної діяльності, а також визначення жанрових пріоритетів його композиторського доробку. Точкою відліку для подальших наукових розвідок повинне виступати положення про універсалізм творчої особистості С. Д. Орфеева, що визначає розмаїття творчих її проявлень. Саме таке розуміння творчої фігури С. Д. Орфеева доводить особливе значення особистісного характерологічного чинника та зумовлює увесь подальший процес створення універсальної, енциклопедичної за інформативним обсягом характеристики творчого внеску майстра до національної спадщини музичного мистецтва.

---

<sup>3</sup> Показові спостереження ми знаходимо у спогадах про С. Д. Орфеева, що навіть на лекціях він грав музичні приклади на фортепіано «по-хоровому», з особливим туше, виділяючи мелодійний рельєф звуковедення кожного голосу, підкреслюючи суто слухову реакцію на створений фонічний ефект.

### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Андросова Д. (2019) Гармонізації професором Одеської державної консерваторії С. Орфеевим степенних і прокименів для богослужіння. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. Київ, 2019. № 2. С. 262–266. URL: <https://journals.uran.ua/visnyknakkkim/article/view/>
2. Бондар Є. М. Твори Миколи Леонтовича у виконавських традиціях Одеської хорової школи. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Музичне мистецтво*. Київ: КНУКІМ, 2021. 4(2), с. 262-272. URL: <http://nbuv.gov.ua/UJRN/>
3. Луговенко В. М. Головний регент Одеського Кафедрального собору. *Одеська хорова школа: методичні засади, творчі портрети, не випадкові діалоги*: збірник методичних матеріалів, нарисів, статей. Одеса : Астропринт, 2021. С. 256-262.
4. Луговенко В. М. С. Д. Орфеев – композитор, вчений, педагог. Бібліотека ОНМА імені А. В. Нежданової, 2007. Одеса. 19 с. (рукоп.).
5. Одеській державній музичній академії імені А. В. Нежданової – 90 [Упор. Сокол О. В., Розенберг Р. М., Самойленко О. І. та ін.]. Одеса : Друк, 2003. 224 с., іл.
6. Ровенко О. І. Його остання наукова праця. *Музика* № 2, 1979. С. 12-13.
7. Ровенко О. І. Про книгу С. Д. Орфеева «М. Леонтович і українська народна пісня». С. Орфеев. М. Леонтович і українська народна пісня / [вступ. стаття]. Київ : Музична Україна, 1981. С. 3-6.
8. Хіль О. М. Орфеев Серафим Дмитрович. Енциклопедія Сучасної України [Електронний ресурс] / Редкол. : І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк [та ін.] ; НАН України, НТШ. К. : Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2022. URL: <https://esu.com.ua/article-75951>
9. Шатова І. О. Історичні та стильові основи одеської хорової традиції : монографія. Одеса : Астропринт, 2021. 204 с.

### REFERENCES

1. Androsova D. (2019) Harmonizations of stepjenns and prokimens for the Religious Service by Professor S. Orfejev of the Odesa State Conservatoire. *Herald of the National Academy of Culture and Arts Management*, 2, 262–266. [in Ukrainian]. Retrieved from: <https://journals.uran.ua/visnyknakkkim/article/view/>
2. Bondar E. M. (2021) Works of Mykola Leontovych in the performing traditions of the Odesa choral school. *KNUKiM Bulletin, Series: Art History*, 4(2), 262-272. [in Ukrainian]. Retrieved from: <http://nbuv.gov.ua/UJRN/>
3. Lugovenko V. M. (2021) Chief Regent of the Odesa Cathedral. *Odesa Choral School: methodical principles, creative portraits, non-random dialogues*: a collection of methodical materials, essays, and articles. P. 256–262. Odesa [in Ukrainian].
4. Lugovenko V. M. (2007) S. D. Orfeyev – composer, scientist, teacher. Library of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music. Odesa [in Ukrainian].

5. The Odesa State A. V. Nezhdanova Conservatory – 90 [comp. O. Sokol, R. Rozenberg, O. Samoilenko]. Odesa: Druk [in Ukrainian].
6. Rovenko O. I. (1979) His latest scientific work. *Music* № 2. P. 12-13. [in Ukrainian].
7. Rovenko O. I. (1981) About the book of S. D. Orfeyev «Leontovych and Ukrainian Folk Song / introd. article. Kyiv: Musical Ukraine, P. 3-6. [in Ukrainian].
8. Khil O. M. (2022) Orfeyev Serafym Dmitrovich. Encyclopedia of Modern Ukraine / Electronic resource [in Ukrainian]. Retrieved from: <https://esu.com.ua/article-75951>
9. Shatova I. O. (2021). Historical and stylistic foundations of the Odesa choral tradition. Odesa: Astroprint [in Ukrainian].

УДК 78.03+ 786.2.087.4

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2024-42-2>

**Тетяна Олександрівна Федчун**

ORCID: 0000-0002-7082-8618

кандидат мистецтвознавства,

доцент кафедри концертмейстерства

Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

[tati.fedch@gmail.com](mailto:tati.fedch@gmail.com)

**Наталія Дмитрівна Фортученко**

ORCID: 0009-0006-8048-8887

викладач, концертмейстер

Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

[nfktus@gmail.com](mailto:nfktus@gmail.com)

## ЕСТЕТИЧНІ ЗАСАДИ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСЬКОГО МИСТЕЦТВА В ЄВРОПЕЙСЬКОМУ МУЗИЧНО- ІСТОРИЧНОМУ КОНТЕКСТІ

*Метою даного дослідження є виявлення та систематизація специфічних характеристик професійної діяльності піаніста-концертмейстера, формулювання критеріїв його виконавського мислення, а також аналіз комплексу художньо-естетичних настанов і виразальних засобів, що визначають його творчий образ. **Методологічну основу роботи становить звернення до сукупності сучасних теоретико-виконавських підходів, які дають змогу охарактеризувати багатопланову природу концертмейстерської практики. У дослідженні використано герменевтичний, порівняльно-історичний, аналітичний та емпіричний методи, кожен з яких виконує функцію смислового й аналітичного доповнення у розкритті цілісної картини досліджуваного явища. Наукова новизна дослідження полягає в тому, що концертмейстерське мистецтво піаніста вперше осмислюється як цілісна естетична система, що має внутрішню логіку розвитку й тісно пов'язана з динамікою історико-культурних процесів. Крім того, акцент зроблено на виявленні еволюції цього виду виконавства як форми ансамблевої взаємодії, у межах якої функціональні та художні параметри перебувають у стані стійкого синтезу.***

***Висновки.** Концертмейстерське мистецтво піаніста постає як багаторівневе, поліфункціональне й цілісне явище, осмислюване на перетині історико-культурних, естетичних та виконавсько-практичних контекстів. Його дослідження потребує урахування не лише*

методологічних засад, а й динаміки історичних трансформацій, які зумовлюють конкретні прояви цієї діяльності в різні історичні епохи. Концертмейстерство варто розуміти як складну художньо-комунікативну систему, що функціонує в умовах безперервної взаємодії з соціо-культурними змінами, і саме це забезпечує її здатність адаптуватися, варіюватися та еволюціонувати. Остаточна трансформація прийняття концертмейстерського мистецтва відбулася у ХХ столітті, коли його роль остаточно вийшла за межі допоміжної практики та була визнана повноцінною художньою діяльністю. Підвищені вимоги до технічного рівня виконавця, обсяг концертного репертуару, активна участь у конкурсній практиці, сценічних і гастрольних виступах, необхідність психологічної стійкості й високої професійної гнучкості — усе це стало невід'ємними характеристиками фаху, що висуває піаніста-концертмейстера на найвищий щабель виконавського мистецтва.

**Ключові слова:** концертмейстерське мистецтво, концертмейстер, концертмейстерська діяльність піаніста, виконавське мислення, принципи ансамблевої взаємодії, ансамблеве музикоування.

*Fedchun Tatiana Oleksandrivna, Ph.D. in the History of Art, Associate Professor at the Department of the Concertmastering of the Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music; Fortuchenko Nataliia Dmytrivna, Lecturer, Concertmaster of the Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music*

#### ***Aesthetic foundations of collaborative piano art in the European musico-historical context***

**The aim of this study** is to identify and systematize the specific characteristics of the professional activity of the collaborative pianist, to formulate criteria of their performative thinking, and to analyze the complex of artistic and aesthetic guidelines and expressive means that define their creative identity. **The methodological basis** of the research is grounded in a range of contemporary theoretical and performance-oriented approaches that allow for a comprehensive understanding of the multifaceted nature of collaborative piano practice. The study employs hermeneutic, comparative-historical, analytical, and empirical methods, each serving to complement and enrich the semantic and analytical exposition of the phenomenon under investigation. **The scientific novelty** of the research lies in the fact that the art of the collaborative pianist is conceptualized for the first time as an integral aesthetic system, possessing an internal logic of development and closely interwoven with the dynamics of historical and cultural processes. Special emphasis is placed on tracing the evolution of this form of performance as a type of ensemble interaction, in which functional and artistic parameters exist in a stable state of synthesis.

**Conclusions.** The art of the collaborative pianist emerges as a multilayered, polyfunctional, and holistic phenomenon situated at the intersection of historical-cultural, aesthetic, and performative-practical contexts. Its study requires attention not only to methodological principles but also to the dynamics of historical transformations, which shape the specific manifestations of this activity across various historical epochs. Collaborative piano should

*be understood as a complex artistic and communicative system that operates within a framework of continuous interaction with sociocultural change—an interaction that ensures its adaptability, variability, and capacity for evolution.*

*The final transformation in the perception of collaborative piano art occurred in the 20th century, when its role decisively moved beyond the bounds of auxiliary practice and was recognized as a full-fledged form of artistic activity. Heightened demands on the technical proficiency of the performer, the breadth of concert repertoire, active engagement in competition practices, stage and touring performances, along with the necessity for psychological resilience and high professional flexibility — all of these have become defining characteristics of the profession, placing the collaborative pianist at the highest tier of the performing arts.*

**Key words:** *collaborative piano art, collaborative pianist, pianist's collaborative activity, performative thinking, principles of ensemble interaction, ensemble performance.*

**Актуальність дослідження.** Концертмейстерська діяльність піаніста становить особливий тип виконавської творчості, що має власну художньо-практичну специфіку та широкий спектр професійних завдань. Цей напрям, який упродовж століть привертав увагу видатних композиторів – таких як Ф. Шуберт, Р. Шуман, Ф. Шопен, Ф. Ліст, Р. Штраус, Б. Бріттен, та інших, – досі не отримав належного висвітлення в межах фундаментального музикознавства. Складається парадоксальна ситуація: попри очевидну художню значущість концертмейстерського мистецтва як самостійної форми виконавського висловлювання, воно залишається недостатньо теоретично осмисленим і слабо репрезентованим у науковій літературі.

Існуючі дисертаційні дослідження, монографічні роботи, а також статті прикладного й методичного характеру переважно зосереджені на практичних аспектах професії, не формуючи цілісної концепції концертмейстерської діяльності як феномена культури й прояву професійного художнього мислення. Це зумовлює потребу в комплексному дослідженні, здатному не лише узагальнити наявні спостереження, але й виробити систему концептуальних координат, у межах яких концертмейстерське мистецтво може бути розглянуте як особлива форма творчого буття піаніста в сучасній музичній культурі.

**Метою даного дослідження** є виявлення та систематизація специфічних характеристик професійної діяльності пі-

ніста-концертмейстера, формулювання критеріїв його виконавського мислення, а також аналіз комплексу художньо-естетичних настанов і виражальних засобів, що визначають його творчий образ.

**Методологічну основу роботи** становить звернення до сукупності сучасних теоретико-виконавських підходів, які дають змогу охарактеризувати багатопланову природу концертмейстерської практики. У дослідженні використано герменевтичний, порівняльно-історичний, аналітичний та емпіричний методи, кожен з яких виконує функцію смислового й аналітичного доповнення у розкритті цілісної картини досліджуваного явища.

**Наукова новизна дослідження** полягає в тому, що концертмейстерське мистецтво піаніста вперше осмислюється як цілісна естетична система, що має внутрішню логіку розвитку й тісно пов'язана з динамікою історико-культурних процесів. Крім того, акцент зроблено на виявленні еволюції цього виду виконавства як форми ансамблевої взаємодії, у межах якої функціональні та художні параметри перебувають у стані стійкого синтезу.

**Виклад основного матеріалу.** Концертмейстерська практика ґрунтується на принципі органічної інтеграції різнорівневих компонентів музичного тексту. Її основою є ідея ансамблевої співтворчості – не механічного акомпанування, а глибокої співпраці між піаністом і солістом, спрямованої на досягнення виразної цілісності. Концертмейстер реалізує особливу форму ансамблевого мислення, в межах якого на всіх етапах виконавської підготовки та реалізації відбувається узгодження структурних й інтонаційних рівнів музичного матеріалу. Це породжує феномен ансамблевості як специфічної форми виконавської взаємодії, що має власну художню якість і функцію організації музичної тканини.

Роль ансамблевого начала в системі музичного мислення неодноразово підкреслювалася ще в античній філософії. Так, Аристотель вказував на категоріальний статус ансамблю, співвідносячи його з ідеєю «вищої гармонії», тобто такої форми художньої єдності, в якій досягається гранична узгодженість індивідуаль-

ного та загального. У цьому контексті ансамблеве музикування постає як особлива форма естетичного буття музики, що підноситься до рівня символічного вияву духовної сутності людини.

Сучасне зростання інтересу до ансамблевих форм виконання та посилення їхнього статусу в суспільному й культурному просторі слід розглядати як симптом глибинних змін у структурі музичної свідомості, що відображають соціокультурні та онтологічні зрушення в системі художніх цінностей. Зростання кількості камерних колективів, розвиток нових форм ансамблевої педагогіки, розширення репертуарного кола – усе це свідчить про те, що ансамблевість перестає бути лише приватним виявом виконавства й трансформується в одну з ключових форм його актуалізації в сучасному культурному полі.

Разом із тим, попри очевидну потребу і стрімкий розвиток ансамблевого виконавства в музичній практиці, саме поняття «ансамблева культура» досі не дістало належного теоретичного осмислення в естетиці та музикознавстві. У більшості випадків дослідження обмежуються або конкретно-емпіричним рівнем (зокрема в галузі педагогіки або практики ансамблевої гри), або зосереджуються на історико-теоретичному аналізі окремих творів. Відсутність системного підходу до осмислення ансамблю як естетичної категорії стримує розвиток теорії концертмейстерства як окремої виконавської дисципліни.

Принцип єдності в розмаїтті становить сутнісну основу ансамблевого виконавства як феномена музичного мислення. Під розмаїттям у даному випадку мається на увазі, по-перше, чисельно-структурна й морфологічна варіативність ансамблю, що формується внаслідок взаємодії різноманітних інструментальних та/або вокальних тембрів, які мають індивідуалізовані регістрово-акустичні властивості; по-друге – багаторівнева палітра індивідуальностей, темпераментів, художніх стратегій і технічних можливостей, які кожен учасник ансамблю привносить до спільного виконання; по-третє – характер комунікативних зв'язків і ступінь психологічного взаєморозуміння між виконавцями. Усі ці параметри, будучи самі по собі розрізненими й неоднорідними, лише потенційно містять у собі ансамблеву якість.

Вона реалізується лише за умови їхньої структурної узгодженості в єдине художнє ціле.

Цілісність ансамблевого виконавства виявляється на багатьох рівнях – від акустико-інтонаційного й тембрового до просторово-часового, ритмічного, функціонально-ієрархічного, комунікативно-психологічного й інтерпретаційно-художнього. Ансамбль у цьому сенсі – це не просто сума окремих елементів, а нова смислова й художня форма, що якісно перевершує механічне поєднання складових. У ньому реалізується те, що можна окреслити як континуум ансамблевої єдності – нерозривне зчеплення множини компонентів у цілісне звуково-естетичне поле.

Формоутворювальними категоріями ансамблевої естетики виступають міра, пропорція та симетрія, за допомогою яких встановлюється узгодженість між частковим і цілим, між автономністю індивідуальної партії та структурною необхідністю. Це передбачає наявність ієрархічних або рівноправних взаємодій між виконавськими лініями – залежно від художньої концепції твору. Різниця між власне ансамблевим форматом і моделлю «соліст – концертмейстер (супровід)» полягає не стільки в кількості учасників, скільки в типі взаємозв'язків та рівні залученості концертмейстера в інтерпретаційний процес. Із цього випливає філософсько-естетичне спрямування концертмейстерської діяльності, яку слід осмислювати як особливу форму реалізації ансамблевого начала в художньо-виконавській практиці.

Невід'ємним естетичним виміром концертмейстерського мистецтва є синтез індивідуально-особистісного та колективного начал. Кожен учасник ансамблю постає як суб'єкт естетичного сприйняття, наділений унікальною інтонаційною та ментальною структурою, зумовленою власним художнім досвідом. Проте в процесі спільного музикування формується особлива форма діалогічної взаємодії, яка створює умови для виникнення ансамблевої художньої свідомості. Її можна розглядати як специфічний «ансамблевий соціум», у межах якого розгортається музично-естетичне мислення діалогічного типу.

Особливість ансамблевого слуху полягає в його поліфонічній організації: увага виконавця спрямована не лише на власну

партію, а й на звуковий простір у його цілісній звуко-смысловій структурі. Така увага безперервно трансформує почуте, поєднуючи фіксацію звукових подій з їхнім переосмисленням і синтезом. У результаті формується внутрішній «звуковий космос» інтерпретатора, зорієнтований на осягнення глибинних сенсів виконуваного твору. У концертмейстерській практиці це сприяє розвитку естетичного музично-діалогічного мислення, у якому поєднуються аналітична рефлексія, художнє передчуття та інтонаційна чутливість.

Ключовим аспектом ансамблевої інтерпретації є гнозис – пізнавальний шлях, що охоплює рух від композиторського задуму до його втілення в колективній виконавській дії, а далі – до сприйняття та переосмислення в свідомості реципієнта. Ця ідея яскраво розкривається у висловлюванні китайського філософа Мен-цзи, який зазначає: «Що приємніше – насолоджуватися музикою наодинці чи разом з іншими? Краще разом з іншими. А ще краще – з багатьма» [2, с. 209].

Філософсько-естетичний вимір концертмейстерської діяльності має подвійну спрямованість – особистісну та соціально-комунікативну. Він опосередковує як конкретно-інформаційні, так і глибоко емоційні складники спільної творчості, де художній зміст розкривається через взаємозв'язок особистої залученості виконавців і колективного прагнення до єдиного мистецького результату. Таке взаємодіяння створює найсприятливіші умови для інтерпретації композиторського задуму та його цілісного сприйняття слухачською аудиторією.

Концертмейстерська культура охоплює велику кількість категоріальних параметрів, які вислизують від традиційного музикознавчого аналізу. Будучи мистецтвом переважно акустичним і часовим, вона протиставляється зображальним видам, де домінує просторовий аспект. Саме завдяки своїй мобільності, динамічності й слуховій природі концертмейстерське мистецтво виявляється особливо чутливим до естетичних зрушень доби, відображаючи й моделюючи внутрішній стан епохи.

Осмилення концертмейстерської практики як форми онтологічного пізнання дозволяє побачити в ній не лише особистіс-

но-естетичні, а й соціальні механізми взаємодії. Через призму ансамблю втілюються такі цінності, як взаєморозуміння, співтворчість, подолання міжособистісних бар'єрів, досягнення згоди та духовної налаштованості [4]. В умовах сучасного світу, що переживає масштабні політичні, економічні й соціокультурні кризи, концертмейстерська культура постає як актуальна естетична протидія втраті духовності, відчуженню й внутрішній роз'єднаності. Саме в просторі спільного музикування ХХІ століття найбільш гостро виявляється потреба в художньому спротиві байдужості й жорстокості, а сам акт ансамблевого виконання перетворюється на форму культурного свідчення про можливість діалогу, співучасті та гуманістичного зв'язку між людьми.

Виявлення естетичної природи концертмейстерського мистецтва становить одну з ключових проблем сучасної філософії музики та музикознавства. Ансамблеве виконавство, особливо у своїй вокально-інструментальній формі, володіє потужним інтегративним потенціалом: воно поєднує інтелектуальне, духовне й емоційне начала, реалізуючи їх у просторі живого мистецького спілкування. У цьому взаємозв'язку піаніст-концертмейстер нерідко постає не просто як учасник, а як фактичний координатор і носій художнього задуму, який визначає інтерпретаційні та організаційні параметри ансамблю. Ця провідна роль виявляється очевидною при аналізі численних практичних ситуацій спільного виконання, що буде підтверджено у подальшому викладі.

Осмислення історичних і соціокультурних передумов становлення професії концертмейстера потребує концептуального уточнення термінологічного апарату та впорядкування поняттєвого простору. У музикознавчому обігу використовується широкий спектр термінів, які відображають різні аспекти цієї професійної діяльності: «акомпаніатор», «акомпанемент», «артист ансамблю», «капельмейстер», «клавірист», «концертмейстер», «концертмейстер-ілюстратор», «піаніст-ілюстратор», тощо. Проте чіткої систематизації цих дефініцій і ясного розмежування їхніх смислових і функціональних відмінностей у музикознав-

стві досі не існує, що зумовлено як історичною традицією, так і відсутністю єдиних критеріїв диференціації.

Проблема термінологічної множинності особливо гостро виявляється під час порівняння вітчизняної та зарубіжної музичної практики. Так, в англо– та німецькомовному контексті функціонують терміни *Kapellmeister*, *Hilfskapellmeister*, *Begleiter*, *collaborator*, *coach*, причому останні два охоплюють не лише сферу музичної взаємодії, а й елементи адміністративної та організаційної діяльності. В американському музичному середовищі поширені такі позначення, як *Meister Lied*, *accompanatore*, *accompagner*, *vocal coach*, *collaborator*, найчастіше ж використовується узагальнюючий термін *pianist*. У Польщі вживається слово *instruktor*, яке в українському контексті не несе достатньої семантичної точності стосовно концертмейстерської діяльності. Ця термінологічна фрагментарність характерна як для зарубіжної, так і для вітчизняної практики, де, незважаючи на розмаїття синонімічних позначень, бракує концептуального переосмислення змістової специфіки кожного терміну та усвідомлення їхньої еволюції в історичній перспективі.

Історико-етимологічне дослідження терміну «концертмейстер» дозволяє простежити його становлення як професійного означення, укоріненого в традиції ансамблевого музикування. Первісно *Konzertmeister* у німецькій оркестровій та оперній традиції означав музиканта, який очолював оркестр або групу інструментів у його складі. Згодом, із розвитком вокально-фортепіанного виконавства, цей термін став позначати піаніста, котрий, беручи на себе функцію інтерпретатора й координатора, за фортепіано «заміщує» композитора, здійснюючи інтерпретаційне керівництво під час роботи з солістом або ансамблем.

Варто зазначити, що поняття *концертмейстер* пов'язане з латинським *consortio* – «спільність», «співпраця», що в пізньосередньовічній музичній практиці трансформувалося у визначення музиканта, який виконує провідну партію в ансамблі. У цій традиції провідною вважалася партія, що завдяки своєму тематичному, мелодичному або ритмічному домінуванню сприймалася як центр музичної дії.

Ця ідея отримала втілення вже в поліфонічній вокальній культурі Середньовіччя та епохи Відродження, де можна виокремити три взаємодоповнювальні підходи до визначення провідного начала в музичній тканині. Перший пов'язаний з розумінням композиторської позиції, відповідно до якої провідною вважалася партія тенора (*tenor* – від *teneo*, тобто «тримати», «направляти»), яка забезпечувала опору всієї поліфонічної структури й виконувала функцію мелодичної та ладової стабільності. Саме тенору зазвичай доручалося проведення хоральної основи, яка становила інтонаційний центр композиції. Другий аспект розкривається з позиції динамічної експресії, де провідна роль надавалася верхньому голосу – дисканту або сопрано, що мав найвищу виразну інтенсивність і відповідав за кульмінаційні вершини. І третій розкривається завдяки розумінню й тлумаченню гармонічної вертикалі, у якій, починаючи з пізнього Відродження і особливо в бароковій фактурі, функцію структурного фундаменту перебирає на себе бас, який визначає гармонічну опору та ієрархію тональних зв'язків. Усі три зазначені аспекти взаємодії знаходять відображення і в концертмейстерській практиці, у якій піаніст виконує одночасно кілька функцій: гармонічного фундаменту, мелодичного співучасника й інтерпретатора темброво-ритмічної пластики.

Отже, осмислення історичної еволюції поняття «концертмейстер» дозволяє стверджувати, що дана професія виникла не як допоміжна чи другорядна, а як повноцінна й художньо значуща форма колективного музикування, у якій поєднуються функції акомпанементу, інтерпретації, координації та співтворчості.

Формування провідної лінії в західноєвропейській інструментальній музиці кінця XVI – початку XVII століття було тісно пов'язане з процесами секуляризації культури та стрімким розвитком світського музичного мислення. У цей період провідну позицію в ансамблі дедалі частіше починає займати мелодична партія, розташована переважно у верхньому регістрі, що зумовлює пріоритет в ансамблевій взаємодії інструментів із яскраво вираженою теситурною та тембровою експресією. Скрипка, поряд із такими духовими інструментами, як флейта, гобой,

кларнет, труба, корнет і валторна, поступово закріплюється в ролі основного носія мелодичного начала, а виконавці на цих інструментах, завдяки своїм виражальним можливостям, починають сприйматися як лідери ансамблю.

Особливо значущою постає роль скрипаля в контексті великого ансамблю або оркестру. Це зумовлено як підвищеною виразною гнучкістю струнно-смичкових інструментів, так і бурхливим розквітом скрипкової школи в XVII–XIX століттях. Унаслідок цього скрипаль, володіючи технічною мобільністю та тембровою насиченістю, починає виконувати функції не лише провідного виконавця, а й неформального координатора ансамблевої взаємодії.

Концертмейстерство як спеціалізована форма фортепіанного виконавства остаточно оформлюється лише в другій половині XIX століття, що було зумовлено стрімким розвитком камерної вокальної та інструментальної музики, яка вимагала від піаніста особливих навичок. Основним завданням концертмейстера в цей час стає не лише відтворення фактури, а й гнучка участь у репетиційному та концертному процесі: підтримка соліста у складних місцях, корекція виконавських рішень, забезпечення темпової та інтонаційної єдності. Інституціалізація професії стала можливою завдяки відкриттю численних концертних залів, музичних театрів та навчальних закладів, що сприяло оформленню концертмейстерської діяльності як окремої професійної практики.

На цьому етапі до концертмейстера висуваються особливі вимоги: уміння грати з аркуша хоріві й оркестрові партитури, вільне читання в різних ключах, здатність до транспонування та роботи з різними інструментальними й вокальними складами. Формується образ універсального музиканта, який поєднує високу технічну компетентність із розвиненим художнім мисленням.

Історичним попередником концертмейстера в його сучасному розумінні є *maestro al cembalo* – клавесиніст, який діяв у музичному театрі з кінця XVI до початку XIX століття. Його основною функцією було супровід вокалістів і участь у розучу-

ванні партитур. У сучасній практиці ця дефініція зберігає своє значення переважно в межах барокового ансамблевого виконавства, де під нею розуміють клавесиніста, відповідального за реалізацію гармонічного каркаса та координацію ансамблю.

Іншою важливою термінологічною одиницею є корепетитор (від лат. *cum* – «разом» і *repeto* – «повторюю»), що спочатку позначав клавіриста, а згодом – піаніста, завданням якого було попереднє розучування вокальних партій із солістами та хором. Ця функція сформувалася в музичних театрах XVII–XIX століть і збереглася донині, особливо в німецькомовних країнах, де досі практикується розмежування між *Solo-Korrepitior* (піаніст, що працює з солістами) та *Chor-Korrepitior* (працює з хором).

Уже у XVII–XVIII століттях, на тлі інтенсивного розвитку оперного жанру, формується усвідомлення необхідності підготовки універсальних музикантів, здатних поєднувати володіння інструментом із глибоким розумінням вокальної природи музичного матеріалу. У цьому контексті сучасна європейська та американська виконавська практика вводить термін *vocal coach* – фахівця, що поєднує педагогічну й інтерпретаційну допомогу вокалісту. А з середини XX століття набуває поширення ширша дефініція *coach*, яка охоплює підготовку концертних програм, репетиційну діяльність та консультативну підтримку.

Однією з найбільш концептуально виважених і художньо адекватних термінологічних форм останніх десятиліть є визначення *collaborative pianist*, що найточніше можна перекласти як «піаніст-партнер». У межах цієї професії поєднуються функції репетитора, інтерпретатора, концертного виконавця та координатора ансамблю. Паралельно в італійській музичній традиції утверджується схоже поняття *maestro collaboratore*, яке позначає музиканта, залученого як до роботи з нотним текстом, так і до формування інтерпретаційних рішень.

Термін *collaborative pianist* був теоретично обґрунтований і популяризований відомим ірландським композитором, диригентом, піаністом і концертмейстером Гарті Гамільтоном (1879–1941), який у своїй статті «The Art of the Collaborative Pianist» [5] наголошував, що мистецтво акомпанування впро-

довж тривалого часу залишалося недооціненим саме через невдалу й концептуально неточну термінологію – «акомпаніатор». На його думку, поняття *партнер* значно точніше відображає суть взаємодії, що передбачає рівноправну творчу участь у музичному процесі.

Музично-романтична естетика XIX століття означила принциповий злам у розумінні виконавської творчості, висунувши на перший план постать артиста як носія індивідуального стилю, внутрішньої свободи й духовної експресивності. Визначальними стають унікальність художнього висловлення, особистісна автономія, орієнтація на емоційно-психологічну мотивацію й монологічність виконавського жесту. У цьому контексті формується нова виконавська парадигма, що утверджує провідну роль соліста та веде до інституційного розмежування музичних професій і спеціалізацій.

Теоретичні трактати цього періоду зосереджуються переважно на технологічних аспектах виконавства. На тлі втрати практичного значення генерал-баса та пов'язаної з ним традиції *basso continuo* зникають праці, присвячені його техніці. Проте в обмеженому колі джерел, які торкаються проблем спільного музикування, можна виявити положення, що становлять інтерес у контексті формування концертмейстерської практики. Зокрема, акцент робиться на імпровізаційному компоненті, як це бачимо в трактаті Й. Н. Гуммеля *Ausführliche theoretisch-praktische Anweisung zum Piano-Forte-Spiel* (1828), а також у творі К. Черні *Систематичне керівництво з імпровізації на фортепіано* (1829) [1; 3].

Черні визначає імпровізацію як здатність виконавця в момент осяяння, викликаного натхненням або емоційним станом, негайно матеріалізувати звукові образи, формуючи з них завершену форму, співвідносну за виразною цілісністю з авторським твором. Експромтне створення музичної структури з довільного тематичного імпульсу – власного чи запозиченого – передбачає не лише інтуїтивну свободу, а й високий ступінь внутрішньої організованості. Проте за умов поступового розмежування функцій композитора та виконавця в XIX столітті імпровізаційна

практика поступово втрачає нормативний статус і сприймається з певною часткою скепсису.

Водночас еволюція інструментальної мови, індивідуалізація композиторського стилю, зростання камерно-вокального та оперного репертуару, розвиток камерно-інструментальної музики сприяли переосмисленню ролі піаніста, який супроводжує соліста. Концертмейстер перестає бути «акомпаніатором» у буквальному сенсі й починає відігравати ключову роль в інтерпретаційному процесі, що потребує високого рівня професійної кваліфікації.

**Висновки.** Концертмейстерське мистецтво піаніста постає як багаторівневе, поліфункціональне й цілісне явище, осмислюване на перетині історико-культурних, естетичних та виконавсько-практичних контекстів. Його дослідження потребує урахування не лише методологічних засад, а й динаміки історичних трансформацій, які зумовлюють конкретні прояви цієї діяльності в різні історичні епохи. Концертмейстерство варто розуміти як складну художньо-комунікативну систему, що функціонує в умовах безперервної взаємодії з соціокультурними змінами, і саме це забезпечує її здатність адаптуватися, варіюватися та еволюціонувати.

В умовах недостатньої розробленості фундаментальної теоретичної бази у даній сфері особливої ваги набувають мемуарні та прикладні джерела, що узагальнюють практичний досвід, але не завжди досягають рівня аналітичної глибини. Це підкреслює потребу в подальшому розвитку наукової рефлексії, спрямованої на концептуалізацію концертмейстерської діяльності як самостійного виконавського феномена.

Також звернено увагу на необхідність усунення з професійного лексику дефініції «акомпаніатор», обтяженої семантичним спадком допоміжної ієрархії, що не відповідає сучасному розумінню концертмейстерства як партнерської та творчо співавторської форми виконавства. Запропонована термінологічна система дала змогу точніше окреслити специфіку професії й виявити ключові аспекти її функціонування.

Остаточна трансформація сприйняття концертмейстерського мистецтва відбулася у XX столітті, коли його роль остаточно

вийшла за межі допоміжної практики та була визнана повноцінною художньою діяльністю. Підвищені вимоги до технічного рівня виконавця, обсяг концертного репертуару, активна участь у конкурсній практиці, сценічних і гастрольних виступах, необхідність психологічної стійкості й високої професійної гнучкості – усе це стало невід’ємними характеристиками фаху, що висуває піаніста-концертмейстера на найвищий щабель виконавського мистецтва.

### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Алексеев А. Из истории фортепианной педагогики: руководства по игре на клавишно-струнных инструментах (от эпохи Возрождения до середины XIX века): хрестоматия. Киев: Музична Україна, 1974. С. 82-137.
2. Музыкальная эстетика стран Востока. Л.: Музыка, 1967. 414 с.
3. Hummel J.-N. Ausführliche theoretisch-practische Anweisung zum Piano-Forte-Spiel, vom ersten Elementar-Unterrichte an bis zur vollkommenster Ausbildung. Wien, 1978. 494 s.
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. The art of the collaborative pianist. *Gramophone*. February 2019. URL: <https://www.gramophone.co.uk/feature/the-art-of-the-collaborative-pianist>

### REFERENCES

1. Alekseev, A. (1974) From the history of piano pedagogy: manuals for playing keyboard and string instruments (from the Renaissance to the middle of the 19th century): a textbook. Kyiv: Musical Ukraine. P. 82-137. [in Russian].
2. Musical aesthetics of the countries of the East. L.: Music, 1967. 414 p. [in Russian].
3. Hummel, J.-N. (1978) Ausführliche theoretisch-practische Anweisung zum Piano-Forte-Spiel, vom ersten Elementar-Unterrichte an bis zur vollkommenster Ausbildung. Wien, 1978. 494 s. [in German].
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, 2020. P. 20-36. [in English].
5. The art of the collaborative pianist. *Gramophone*. February 2019. URL: <https://www.gramophone.co.uk/feature/the-art-of-the-collaborative-pianist> [in English].

UDC 373.3.016.78

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2024-42-3>

***Iryna Ihorivna Kuryliak***

*ORCID: 0000-0001-5951-8208*

*Candidate of Arts, Associate Professor,  
Associate Professor at the Department of Choral  
and Opera Symphony Conducting  
Mykola Lysenko Lviv National Music Academy  
kuryliak.iryna@lnma.edu.ua*

***Anastasiia Petrivna Chubinska***

*ORCID: 0009-0001-9758-7498*

*3rd year Student of the Faculty of Musicology, Composition,  
Vocals and Conducting  
Mykola Lysenko Lviv National Music Academy  
champenamanna@gmail.com*

***Vitalii Mykolaiovych Bilan***

*ORCID: 0009-0005-0256-3637*

*1st year Master's Student at the Faculty of Musicology, Composition,  
Vocals and Conducting  
Mykola Lysenko Lviv National Music Academy  
labuh97@gmail.com*

## **IMPLEMENTATION OF MULTIMEDIA TECHNOLOGIES IN MUSIC EDUCATION**

*This study examines the evolving role of multimedia technologies in music education, focusing on their implementation, effectiveness, and prospects. The research synthesises findings from recent scholarly literature to comprehensively understand how multimedia technologies transform music education practices. The study's systematic analysis of current research reveals that multimedia technologies significantly enhance music education through three primary mechanisms: integrating diverse media forms, facilitating distance learning, and promoting student engagement. The investigation demonstrates that successful implementation depends on carefully considering methodological principles, teacher preparation, and technological infrastructure. Particularly noteworthy is the emergence of artificial intelligence and intelligent learning systems as promising tools for enhancing the effectiveness of music education. The study identifies several critical factors influencing successful implementation,*

including teacher competency, technological accessibility, and pedagogical appropriateness. The research also highlights challenges such as copyright protection and unauthorised content use while identifying opportunities for innovation, particularly in crisis response scenarios like the COVID-19 pandemic. The findings suggest that multimedia technologies' effectiveness in music education is maximised when implemented within a well-structured methodological framework considering both pedagogical objectives and technological capabilities. The study concludes by proposing recommendations for integrating multimedia technologies in music education, emphasising the importance of balancing technological innovation with established pedagogical principles. This research contributes to the growing knowledge about educational technology implementation and provides practical insights for educators and administrators seeking to enhance music education through multimedia technologies.

**Key words:** multimedia technologies, music education, educational innovation, pedagogical methodology, distance learning, artificial intelligence in education, technological integration, educational technology, digital pedagogy, music teaching methods.

**Куриляк Ірина Ігорівна**, кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри хорового та оперно-симфонічного диригування Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка; **Чубінська Анастасія Петрівна**, бакалавр факультету музикознавства, композиції, вокалу та диригування Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка; **Білан Віталій Миколайович**, магістр факультету музикознавства, композиції, вокалу та диригування Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка

#### **Впровадження мультимедійних технологій у музичну освіту**

У статті розглядається еволюція ролі мультимедійних технологій у музичній освіті з акцентом на їхньому впровадженні, ефективності та перспективах. У дослідженні синтезовано результати нещодавніх наукових досліджень з метою комплексного розуміння того, як мультимедійні технології трансформують практики музичної освіти. Системний аналіз сучасних досліджень показує, що мультимедійні технології значно покращують музичну освіту завдяки трьом основним механізмам: інтеграції різноманітних медіа-форм, полегшенню дистанційного навчання та сприянню залученню студентів. Дослідження демонструє, що успішне впровадження мультимедійних технологій залежить від ретельного врахування методологічних принципів, підготовки викладачів та технологічної інфраструктури. Особливої уваги заслуговує поява штучного інтелекту та інтелектуальних навчальних систем як перспективних інструментів для підвищення ефективності музичної освіти. У дослідженні визначено кілька критичних факторів, що впливають на успішне впровадження, зокрема компетентність викладачів, технологічна доступність та педагогічна доцільність. Дослідження також висвітлює такі виклики, як захист авторських прав та несанкціоноване використання контенту, а також

визначає можливості для інновацій, особливо у сценаріях реагування на кризові ситуації, такі як пандемія COVID-19. Результати дослідження свідчать про те, що ефективність мультимедійних технологій у музичній освіті є максимальною, коли вони впроваджуються в рамках добре структурованої методологічної бази, що враховує як педагогічні цілі, так і технологічні можливості. У висновках дослідження пропонуються рекомендації щодо інтеграції мультимедійних технологій у музичну освіту, підкреслюється важливість балансу між технологічними інноваціями та усталеними педагогічними принципами. Це дослідження робить внесок у поглиблення знань про впровадження освітніх технологій і надає практичні рекомендації для викладачів та адміністраторів, які прагнуть вдосконалити музичну освіту за допомогою мультимедійних технологій.

**Ключові слова:** мультимедійні технології, музична освіта, освітні інновації, педагогічна методологія, дистанційне навчання, штучний інтелект в освіті, технологічна інтеграція, освітні технології, цифрова педагогіка, методика викладання музики.

**Introduction.** The end of the XX century and the beginning of the XXI century are characterised by global societal changes, which the establishment of informatisation and computerisation processes causes. This period marks the end of the “computer revolution”. The result is that virtually all aspects of a modern individual's life depend to some extent on the skilful use of computer technology.

According to scientific materials, the process of computerisation is most evident in the field of education. The importance of computer information technologies in developing and improving the education system is beyond doubt today. At the same time, quality, efficiency and accessibility are the determining factors in choosing different methodological approaches to the use of multimedia.

As is well known, a student's vocal and performance training, awareness of specific knowledge, and the ability to master skills and abilities should be based on extensive practical activity. A whole range of skills, such as pop vocal skills, can be conditionally divided into subjectively useful and universal ones. This approach is becoming one of the most popular in modern pedagogy, as universal knowledge can be interpreted as a basis for acquiring subjectively valuable skills. Conversely, subjectively practical knowledge contributes to acquiring universal skills, such as multimedia technologies. In addition, it allows the use of various electronic devices and gadgets for

organising, processing and transmitting information of a musical and educational nature, as well as for their broader use in teaching pop singing.

The universality and subjective usefulness of knowledge, skills and abilities as two categories that demonstrate the qualitative level of vocal and performing training of adolescent children, being integrated into a single whole, become an indicator of the ability to use electronic means in music education and vocal and conducting activities with skill and confidence.

It should be noted that such use involves the formation of experience in searching, selecting, analysing, storing, systematising and transmitting information. When analysing skills and abilities in pop singing training, it is noteworthy that the need for methodological justification of the introduction of multimedia technologies is not just an urgent need but is conditioned by the logic and content of pop vocal training.

In the context of such a justification, we can talk about the relevance of forming such functional skills of the future pop vocalist as the ability to translate interactive (visual, audible) information into artistic and practical actions, the ability to choose the optimal electronic media (source) of information, the ability to compare and contrast different informative sources; the ability to work with various electronic media (sources) of information; the ability to use electronic databases for educational purposes and work with electronic libraries.

**The aim and novelty of the research.** This research aims to systematically analyse and synthesise current approaches to implementing multimedia technologies in music education, focusing on identifying effective methodological frameworks that integrate traditional pedagogical principles with innovative technological solutions.

The novelty of the research lies in the development of an integrated theoretical framework that combines multimedia technology implementation with specific music education requirements, identification of optimal combinations of multimedia tools for different educational contexts, the proposition of methodological guidelines for balancing technological innovation with pedagogical effectiveness,

analysis of emerging trends in artificial intelligence and intelligent learning systems specifically adapted for music education.

To overcome this problem, we believe the following **tasks** need to be addressed:

- to conduct a scientific analysis of students' special knowledge, skills and abilities, socio-cultural needs and interests, information and communication foundations of functional and institutional changes in the national music education system;
- optimise the improvement of information technology support for learning through electronic educational resources or distance learning technologies;
- to formulate organisational and pedagogical conditions for the effectiveness of information technology support of the learning process;
- to develop a categorical diagnostic apparatus that allows analysis of different systems of information technology support for the learning process.

In other words, to constructively solve the problem of information and technological support for music education, it is essential to create a modern pedagogical model of the learning process, including the conditions and forms of using electronic educational resources and their implementation in practice.

**Review of Publications.** The scholarly literature extensively discusses the role and implementation of multimedia technologies in music education. This review synthesises key findings and perspectives from recent research in this field.

Abdulrahman et al. (2020) define multimedia technology as integrating multiple media forms – text, image, audio, and video – designed to enhance understanding and memorisation through visualisation. They identify three key characteristics of multimedia technology: integration, diversity, and interaction.

Pavithra (2018) offers a more technical definition, describing multimedia as the controlled computer integration of various digital media forms, emphasising its practical application in recording, playback, and displaying instructional materials.

Several researchers highlight the advantages of multimedia technologies in music education:

*Distance Learning Context.* Mantiri (2014) emphasises the particular suitability of multimedia technologies for distance learning environments, noting their efficiency in data transfer and information acquisition.

Arystova (2017) and Fan (2021) demonstrate the significant impact of multimedia technologies on music art teaching outcomes. Biletska et al. (2021) associate multimedia use with enhanced cognitive and creative activity among students. Tagiltseva et al. (2017) identify specific multimedia tools as optimal for music classes, including electronic textbooks, presentations, and music recording programs.

Wang (2022) advocates for a new educational concept incorporating multimedia path analysis and multiple intelligence learning models. Zhihong (2019) emphasises how multimedia technology combinations improve learning efficiency and student consciousness. Ma (2021) suggests integrating artificial intelligence technology to enhance contemporary music teaching.

*Implementation and Methodological Aspects.* Koryakin (2018) stresses the importance of implementing methodological principles in multimedia. Norlis et al. (2018) position multimedia technologies as tools for making training sessions less theoretical and abstract.

Multiple studies emphasise the importance of teacher training in multimedia technologies. Pidvarko (2020) highlights the significance of teacher artistry and creativity in selecting and implementing multimedia technologies.

Several researchers examine specific contexts for multimedia implementation: Maatuk et al. (2021) demonstrate the effectiveness of e-learning and multimedia technologies during the COVID-19 pandemic, particularly in unstable socio-economic conditions. Wang (2021) frames multimedia technology implementation as a consequence of education reform, proposing intelligent learning integration. Umrykhina (2019) positions multimedia technology as a key direction in modernising Ukrainian education.

Recent research points to emerging trends as Dong (2022) proposes combining innovative music art function recognition technology with learning strategies based on multimedia systems. Song

& Wang (2013) emphasise the development of creative thinking through innovative methods.

This review demonstrates the broad consensus on the value of multimedia technologies in music education while highlighting ongoing developments in methodology and implementation. The literature suggests a continuing evolution toward more integrated and intelligent systems, particularly emphasising teacher preparation and student engagement.

**Methodological Framework.** The methodological framework is based on understanding pedagogical technology as a scientific concept and a phenomenon in music pedagogy. It encompasses several key components: definition of pedagogical technology, critical characteristics of modern pedagogical technologies, and main functions of pedagogical technology, and educational computer technology integration that creates a special learning environment through teacher-computer-student interaction.

In this case, mentioning “pedagogical technology” as a scientific concept and a phenomenon in music pedagogy is necessary. Pedagogical technology is developed to achieve educational goals and solve specific problems. Analysing modern approaches to understanding the content of pedagogical technologies, it is possible to define “pedagogical technology” as a strictly scientific design and accurate reproduction of pedagogical actions that guarantee success. Since the pedagogical process is based on a particular system of principles, pedagogical technology can be seen as a set of external and internal processes invested in consistently implementing these principles. It is an integral (procedural) part of the learning system associated with didactic processes, teaching tools and organisational forms of learning. This part of the learning system answers the traditional question “How to learn?” with one essential addition: “How to learn effectively?” [Horol et al., 2007; Kornev, 2008].

The scientific materials analysis makes it possible to state that "pedagogical technology is a systematic and consistent implementation in practice of a pre-designed learning process, as well as a system of ways and means of achieving the goals and conditions of managing this process... Among the main qualities of modern

pedagogical technologies are systematic, structured, complexity, integrity, scientific, conceptual, logical, algorithmic, continuity, variability, controllability, diagnostic, and reproducibility" [Horol et al., 2008, 27]. The main functions of pedagogical technology are design and prognostic, organisational and active, communicative, reflective, and developing.

Speaking of “pedagogical technology” in music education, we should consider the definition of such a concept as “educational computer technology”. This is a set of learning processes where the primary means of intensifying it is a computer. In computer-assisted learning, a unique environment is formed due to the interaction between the teacher, computer and student. The nature of this interaction is determined by the software product and the form of its inclusion in educational activities. That is why so much attention is paid to computer programs and their didactic properties.

Educational computer technologies, or multimedia, provide an opportunity to individualise the student's work regime as much as possible under his or her temperament, psychophysiological characteristics of the body, indicators of giftedness, and performance. Thus, the use of multimedia technologies in music education is, on the one hand, the result of the general computerisation of society. On the other hand, it has made it possible to significantly intensify teaching methods, particularly to integrate various areas of professional educational activity in an updated form.

Another almost identical concept is “music and computer technologies”. This term refers to a “new interdisciplinary field of professional activity” of a music teacher associated with the creation and use of music programs that require professional knowledge, skills and abilities in both music and information technology" [Kornev, 2008, 52]. Music and computer technologies are a set of special musical disciplines of a particular educational area (for example, musical acoustics, music informatics, digital audio technologies, etc.); a set of methods of professional training of musicians related to computer work used in the process of mastering various disciplines of the curriculum.

**Research Results.** It is well known that the development and formation of information and communication technologies have come

a long way from the first bulky computers that took up entire rooms to modern super-fast and mobile “gadgets”. Today, using a computer opens up new opportunities for a musician's creative work.

Scientific materials show that in practical music education activities, the following are widely used: “recording, editing and printing of scores; recording, editing and further performance of scores using computer sound cards or external synthesisers connected via the MIDI interface; digitisation of sounds, noises of different nature and their further processing in transformation using sequencer software; harmonisation and arrangement of the finished melody using selected musical styles and the possibility of their editing up to the invention of their own styles; creating melodies on an arbitrary basis by sequentially selecting musical sounds; controlling the sound of electronic instruments by introducing certain parameters before the start of performance; recording parts of acoustic instruments and voice accompaniment in digital format with their subsequent storage and processing in sound editing programs; software synthesis of new sounds using mathematical algorithms; studio recording of sound CDs” [Danylova, 2006, 50], etc. All of the above makes it possible to use computers quite successfully both in the field of professional creativity (by composers, sound engineers, arrangers) and in the field of music education, in particular, when teaching pop singing to adolescent children.

Many programmes have been created in music and education, and a wealth of practical experience has been gained in multimedia technologies. At the same time, the processes of scientific comprehension and development of technological foundations for the use of information technologies in music and education continue, and the spontaneous and empirical approach is gradually being overcome.

It should be noted that the natural framework for introducing multimedia technologies in music education is the probabilistic basis of creativity inherent in both the performing musician and the teacher and student. We should also note that the technical features of multimedia functioning are such that the social experience accumulated by mankind cannot be fully realised. Since learning is also the transfer of social experience, using such information devices in music education has some limitations.

Another natural limitation is the music education system itself. Like any other well-established system, it has a certain conservatism in its stability and steadiness. Many forms and teaching methods have developed long ago and have formed a logically sound, time-tested tradition that is consistently evolving. However, the inclusion of electronic devices and gadgets in the educational process, as a kind of intermediary between the teacher and students, generates new social relationships and naturally entails updating the principles and methods of teaching.

Multimedia technologies, intensifying the activities of both the teacher and the student, "take over" the implementation of educational functions. Moreover, such "delegated" tasks of the teacher are differentiated from the functions of the student. They are fundamentally different from each other. While the former are related to the teacher's activities and involve direct educational influence, the latter, aimed at carrying out educational activities, are not directly related to such influence. Thus, a division of educational functions is performed with the help of multimedia technologies.

Teaching functions can be divided into three types, generally corresponding to the stages of the didactic cycle: presentation of educational material, formation of skills, and control. The presentation of educational material is a direct declaration, provides information support for solving a problem situation, and demonstrates the model's functioning. When developing skills, it is necessary to use a simulator or didactic game, and when exercising control, testing, quizzes, performing a programme or a piece of music.

The educational functions that contribute to the formation of adolescent children's experience of creative activity can also be divided into three types: didactic material, creative activity tools and a research laboratory. Here, specification is possible, depending on the specific forms of educational activity. For example, a computer can be used for information retrieval (didactic type), as a creative activity tool – for solving practical problems of harmony and instrumentation of a piece of music or performance, creating music phonograms; finally, as a research laboratory – for statistical analysis of musical text, building models of musical activity and conducting experiments.

At the same time, it should be noted that there are functions that cannot be “delegated” to the computer under any circumstances, and its role in the learning process will remain auxiliary. The teacher performs communicative and managerial functions, carrying out the overall organisation, strategic management, and necessary adjustment of the student's cognitive activity. The teacher's tasks include finding effective ways to use the computer, choosing the appropriate level of complexity of learning tasks, distributing working time between different types and forms of work in the classroom, etc. The learner performs a cognitive function, assimilating the content of the educational material, making it personally meaningful and valuable.

Considering the possibility of using multimedia technologies in teaching pop singing to adolescent children, we note that information and communication support and the functioning of any educational activity are integral to the learning process. The use of electronic music and educational resources in teaching pop singing to adolescents enables the teacher to use various forms, methods and means of teaching, as well as digital educational resources (textbooks, texts from electronic dictionaries and encyclopaedias, various information from scientific and academic literature, audio and video fragments, VST tools (plug-in plug-ins), virtual methodological instructions, optimal vocal exercises, multimedia examples of reference sound that do not repeat traditional educational materials).

Multimedia technologies make it possible to conduct control and evaluation activities in the educational process using modern assessment methods (tests, virtual quizzes, multimedia competitions for the best performance of a musical piece, etc.)

The variety of approaches to teaching pop singing to adolescents in the context of multimedia technologies (a large number of music computer programs containing algorithms for the development and improvement of students' vocal and performance skills) involves various forms of educational content and teacher-student interaction and significantly complements the possibilities of traditional pop singing training.

The inexhaustibility of resources for forming new educational, creative environments in which various interactive learning meth-

ods can function optimally contributes to the self-organisation and self-development of adolescent children – future pop singers. At all stages of music education, there is access not only to ready-made electronic music and educational resources but also to samples that make it possible to create them by the topics and tasks of a particular educational process, which allows for the teaching and learning of pop singing to adolescents to be individual and variable.

Thus, using multimedia technologies to teach pop singing to adolescent children has a positive result. After all, the psychophysiological indicators of adolescence demonstrate the adolescent's inclination to something new, openness to learning the unknown, and the desire to “embrace the immense”. Age indicators have a direct impact on the effectiveness and productivity of learning with the use of electronic educational resources.

One of the most promising areas for developing the music education system is the widespread introduction of various teaching methods and ways of self-education based on multimedia technologies. A characteristic feature of the information educational environment, as a set of information, communication and software tools to ensure effective interaction of all participants in the educational process, is the ability to use structured teaching and learning materials and various educational multimedia complexes. In addition to the availability of educational material for the student, it is necessary to ensure the possibility of interaction with the teacher (for example, receiving consultations in online mode), as well as the possibility of obtaining or clarifying individual “focus” in the development of a particular educational material.

The technological component of the information educational environment combines many devices: servers, computers or peripherals (printers, scanners, etc.), and gadgets (tablets, smartphones, virtual reality glasses, etc.). These devices include electronic whiteboards, electronic textbooks, multimedia software, etc. In particular, a student's tablet or smartphone can be synchronised with any other interactive device in a single educational space and act as a textbook, interactive guide, reference book or knowledge test. In this case, a teacher's tablet or smartphone is a tool for creating an educational space, conducting classes, and assessing students.

The strategic nature of computer information and communication technologies in developing and improving the music education system is beyond doubt today. At the same time, it is impossible to talk about fundamental changes in this area, about a large-scale and comprehensive transformation of methodological approaches to general, vocational and additional education without considering the socio-cultural processes in society. The socio-cultural component has a very significant impact on the quality, efficiency, and accessibility of education, as well as on the development of the educational environment and the improvement of computer information and communication technologies. This approach is very important when teaching adolescents. It contributes to the development of the socio-cultural sphere, as well as to the development of musical art, in particular, pop vocals.

Analysing adolescents' sociocultural interests and artistic and aesthetic needs shows that most prefer pop vocal music and modern computer programs. These components are integrated into a specific behavioural complex formed by contemporary society. This interest of adolescents in pop vocal music can be an additional incentive to improve their vocal and performance skills, contribute to the formation of musical taste, develop their hearing, activate their creative independence, encourage initiative, and develop the need to communicate with music.

The key concepts include the concept of an electronic educational resource, which can be interpreted as a comprehensive learning tool that allows for individual and activity-based approaches to the process of targeted formation of professional knowledge, skills and abilities (competencies) in a subject area. Of all the components of the information and educational space, we are most interested in information and communication information that combines various information and electronic educational resources of a particular academic institution and ensures their use.

Let us consider the main types of electronic educational resources. In particular, it is essential for modern society that the younger generation, having received education, acquires the knowledge, skills and abilities that are in demand in an innovative economy. To meet the

requirements of a modern information society, education of a new quality is needed; a teacher-innovator is required who can respond promptly to the ongoing socio-cultural changes, modify his or her teaching activities by the social order and effectively solve pedagogical tasks by activating his or her own professional and personal competences and resources. Hence, there is a need to change approaches to the education system, from traditional models and technologies to new ones that align with the needs of the modern information society.

It should be noted that the methodology of using e-learning resources complements traditional teaching methods, opens up new opportunities in the study of a particular subject and increases the motivation of both the teacher and the student. The motivation of students to use e-learning resources is also manifested in their interests, which ensures attention to the content of education and ways of acquiring it.

The teacher should respect students' individual and personal, value-based requests, form readiness to “use electronic educational resources and encourage the implementation of certain educational actions aimed at forming relevant knowledge, skills and abilities in the information educational environment” [Danylova, 2006, 55]. It is also necessary to provide pedagogical assistance to students in using various information and communication technologies when the teacher can diagnose the abilities of each student in terms of a particular set of qualities necessary for successful activity in a specific field.

**Conclusions.** For a modern pop vocal teacher, working with various electronic educational resources and information and communication technologies should become integral to preparing for and conducting a lesson. Similar to the use of numerous technical teaching aids (microphones, amplifiers, consoles, mixers, speakers, various media), electronic educational resources can significantly expand both the technological and content base of pop vocal training.

According to scientific materials, this learning process allows students to absorb much more educational material than traditional learning. The main characteristics of using electronic educational resources in teaching pop singing are the possibility of differentia-

tion, individualisation of learning, and the development of student's cognitive and creative activity. Using new information technologies in teaching pop singing allows for systematising and applying methodological tools and techniques to expand the forms and methods of teaching, making the class exciting and inspiring.

Thus, it can be argued that the use of electronic educational resources in the process of teaching pop singing will have a positive result, in particular:

- expand the scope of the educational process;
- will contribute to its specific practical orientation;
- will increase the motivation of students – future pop singers;
- will create conditions for successful self-realisation of the individual;
- expand and deepen interdisciplinary connections;
- will contribute to the development of student's creative abilities and the formation of their vocal and performing independence;
- will improve the quality of knowledge in the field of pop vocals.

It should be noted that the best electronic educational resource is information presented in electronic and digital form, which includes various unique pop vocal data, subject content, or software required in the learning process. Electronic educational resources in pop vocals are divided into multimedia, software, illustrative, audio, video, test products, and electronic analogues of printed publications. All this diversity can be divided into information sources and information tools.

In teaching pop vocals, it is possible to use simple information sources (sound, images, text, video materials, audio models, etc.) and complex ones containing simple information sources linked to hyperlinks (for example, multimedia encyclopedias). Electronic music and educational resources for teaching pop vocals allow you to act actively with information sources (objects): create, modify, link, mix, broadcast, etc. They are a universal means of supporting the learning process in various forms and levels. It is also necessary to list the technical and technological aspects of using electronic music and educational resources in the work of a pop vocalist teacher:

1. Voice recording is an integral part of the work and a means of improving a student's performance and vocal skills: sequencer software can be used to record phonograms: Cakewalk Pro Audio and Cubase VST; virtual synthesisers: Reaktor, ReBirth, Gigastudio; sound editors: Sound Forge, Wave Lab, Cool Edit Pro, Samplitude, etc;

2. Using phonograms (minus and plus) allows you to work regardless of the presence or absence of an instrument in the classroom.

3. Possibility of the remote ensemble or solo improvement (Skype, Viber, Zoom, Meet, YouTube, etc.).

4. The use of audio and video materials and various graphic, text and sound editors in the learning process to enrich the learning process. Internet capabilities (Voice Tutor, etc.) can be used for students' independent work;

5. Some technical teaching aids include synthesiser, corded and radio microphones, mixing consoles, audio speakers, music centres, etc.

Almost all learning activities in teaching pop vocals to adolescent children are organised and supervised by the teacher, including work with electronic educational resources.

Democratisation in music education can be represented by specific teaching methods and techniques (links to websites and resources are provided; various multimedia teaching aids are introduced; students are given independent mastery of different information and communication technologies, etc.) All this expands educational opportunities, creates the effect of involving students in global contemporary processes in pop art, and, thus, stimulates interest in the learning process, forming an understanding of the need and importance of their pop vocal improvement.

All of the above aspects are focused on the innovative development of pop vocal education. Any changes related to the introduction of new information technologies, the formation and development of an information educational environment, and the use of electronic educational resources are due to the focus on the fundamentalisation and continuity of education and the maximum satisfaction of the academic needs of the individual. The means of achieving such goals should be high-tech and scientifically based forms and methods.

Thus, a modern pop vocalist teacher needs to navigate the rapidly changing information space, clearly classify information and differentiate it according to professional and personal needs, since due to the specifics of musical and pedagogical activity, he/she has to deal with different information: visual, audio, verbal, kinesthetic, etc. The integrated use of this information in all its diversity helps enrich the content of classes in teaching adolescent children pop vocals. It becomes diverse and exciting for everyone who studies in professional and additional music education conditions.

### **BIBLIOGRAPHY**

1. Arystova L.S. Modern approaches to the teaching of music in the European integration process. Proceedings, 157, 37–4, 2017. Available: <https://www.cuspu.edu.ua/images/download-files/naukovi-zapysky/157/9.pdf>
2. Biletska M., Pidvarko T. & Sopina Ya. The Role of Music and Informative Technologies in the Professional preparation of the Future Teacher of Musical Art. Current issues of the humanities, 40, 1, 209–213, 2021. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/40-1-32>
3. Данилова О., Манако В., Манако Д. Мультимедіа власноруч: текст, графіка, анімація, відео. К.: Шкільний світ. Галичина, 2006. 120 с.
4. Dong K. Multimedia Pop Music Teaching Model Integrating Semifinished Teaching Strategies. Advances in Multimedia, 1–13, 2022. DOI: 10.1155/2022/6200077
5. Fan M. Multimedia technologies in the professional training of music art specialists. Spiritual and intellectual education and training of young people in the XXI century, 308–311, 2021. Available: DOI: 10.34142//2708-4809
6. Гороль П., Коношевський Л., Вороліс М. Методика використання технічних засобів навчання: навчально-методичний посібник. К.: Освіта України, 2007. 256 с.
7. Корнев В. Використання інформаційно-телекомунікаційних технологій: зб. наук. праць. К.: ДНВП: Картографія, 2008. С. 50–53.
8. Abdulrahman M.D., Faruk, N., Oloyede, A.A. et al. Multimedia tools in the teaching and learning Processes: A systematic review. Published online, 2, 6 (11): e05312, 2020. Available doi: 10.1016/j.heliyon.2020.e05312
9. Koryakin O. Use Multimedia Technologies in the process of training of future bachelors of musical Art. Open Educational e-environment of modern University, 5, 133–139, 2018. Available: DOI: 10.28925/2414-0325.2018.5.133139
10. Ma X. Analysis on the Application of Multimedia-Assisted Music Teaching Based on AI Technology. Hindawi Advances in Multimedia, 1–12, 2021. DOI: <https://doi.org/10.1155/2021/5728595>

11. Maatuk A.M., Elberkawi E.K., Aljawarneh S., Rashaideh H. & Alharbi H. The COVID-19 pandemic and E-learning: challenges and opportunities from the perspective of students and instructors. *J Comput High Educ*, 3, 1–18, 2021. DOI: [10.1007/s12528-021-09274-2](https://doi.org/10.1007/s12528-021-09274-2)

12. Mantiri F. Multimedia and Technology in Learning. *Universal Journal of Educational Research*, 2 (9), 589–592, 2014. DOI: [10.13189/ujer.2014.020901](https://doi.org/10.13189/ujer.2014.020901)

13. Norlis O., Ramli R.Z. & Kapi A. Yu. Multimedia Education Tools for Effective Teaching and Learning. *Journal of Telecommunication, Electronic and Computer Engineering*, 1, 9, 2–8, 2018. Available: [https://www.researchgate.net/publication/322852457\\_Multimedia\\_Education\\_Tools\\_for\\_Effective\\_Teaching\\_and\\_Learning](https://www.researchgate.net/publication/322852457_Multimedia_Education_Tools_for_Effective_Teaching_and_Learning)

14. Pavithra A. Multimedia and its Applications. *International Journal for Research & Development in Technology*, 271 – 276, 2018. Available: [https://www.researchgate.net/publication/329417059\\_MULTIMEDIA\\_AND\\_ITS\\_APPLICATIONS](https://www.researchgate.net/publication/329417059_MULTIMEDIA_AND_ITS_APPLICATIONS)

15. Pidvarko T.O. The role of innovative technologies in the formation of artistic skills of future music teachers. *Pedagogical sciences*, 90, 142–146, 2020. DOI: <https://doi.org/10.32999/ksu2413-1865/2020-90-23>

16. Song N. & Wang J. Research on Art Teaching Methods Modern of Multimedia Technology Based on SPSS. *Proceedings of the 2nd International Conference on Green Communications and Networks*, 1, 751–756, 2013. Available: [https://link.springer.com/chapter/10.1007/978-3-642-35419-9\\_88](https://link.springer.com/chapter/10.1007/978-3-642-35419-9_88)

17. Tagiltseva N.G., Konovalova S.A., Kashina N.I., Valeeva E.M., Ovsyannikova O.A. & Mokrousov S.I. Information Technologies in Musical and Art Education of Children. *International Conference on Smart Education and Smart E-Learning*, 75, 112–119, 2017. DOI: [10.1007/978-3-319-59451-4\\_12](https://doi.org/10.1007/978-3-319-59451-4_12)

18. Umrykhina O. Modern Trends of Musical Art specialist's Professional training in the conditions of European Education. *Psychological and pedagogical problems of the modern school*, 2, 156–162, 2019. DOI: <https://doi.org/10.31499/2706-6258>

19. Wang D. Analysis of Multimedia Teaching Path of Popular Music Based on Multiple Intelligence Teaching Mode. *Hindawi Advances in Multimedia*, 1–10, 2022. DOI: <https://doi.org/10.1155/2022/7166569>

20. Wang D. Multimedia Teaching of College Musical Education Based on Deep Learning. *Mobile Information Systems*, 1–10, 2021. DOI: [10.1155/2021/5545470](https://doi.org/10.1155/2021/5545470)

21. Zhihong L. Exploration on the Application of Multimedia Technology in Vocal Music Teaching. *1st International Education Technology and Research Conference*, 628–631, 2019. Available: [https://webofproceedings.org/proceedings\\_series/ESSP/IETRC%202019/IETRC19133.pdf](https://webofproceedings.org/proceedings_series/ESSP/IETRC%202019/IETRC19133.pdf)

**REFERENCES**

1. Arystova L.S. Modern approaches to the teaching of music in the European integration process. *Proceedings*, 157, 37–4, 2017. Available: <https://www.cuspu.edu.ua/images/download-files/naukovizapysky/157/9.pdf>
2. Biletska M., Pidvarko T. & Sopina Ya. The Role of Music and Informative Technologies in the Professional Preparation of the Future Teacher of Musical Art. *Current issues of the humanities*, 40, 1, 209–213, 2021. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/40-1-32>
3. Danylova O., Manako V., Manako D. *Multymediia vlasnoruch: tekst, hrafika, animatsiia, video*. K.: Vyd. dim «Shkil. Svit»: Vyd. L. Halitsina, 2006. 120 s.
4. Dong K. Multimedia Pop Music Teaching Model Integrating Semifinished Teaching Strategies. *Advances in Multimedia*, 1–13, 2022. DOI: [10.1155/2022/6200077](https://doi.org/10.1155/2022/6200077)
5. Fan M. Multimedia technologies in the professional training of music art specialists. *Spiritual and intellectual education and training of young people in the XXI century*, 308–311, 2021. Available: DOI: [10.34142/2708-4809](https://doi.org/10.34142/2708-4809)
6. Horol P., Konoshevskiy L., Vorolis M. *Metodyka vykorystannia tekhnichnykh zasobiv navchannia: navchalno-metodychnyi posibnyk*. K.: «Osvita Ukrainy», 2007. 256 s.
7. Korniev V. *Vykorystannia informatsiino-telekomunikatsiinykh tekhnolohii: zb. nauk. prats*. K.: DNVP : «Kartohrafiia», 2008. S. 50–53 s.
8. Abdulrahman M.D., Faruk, N., Oloyede, A.A. et al. *Multimedia tools in the teaching and learning Processes: A systematic review*. Published online, 2, 6 (11): e05312, 2020. Available doi: [10.1016/j.heliyon.2020.e05312](https://doi.org/10.1016/j.heliyon.2020.e05312)
9. Koryakin O. Use Multimedia Technologies in the process of training of future bachelors of musical Art. *Open Educational e-environment of modern University*, 5, 133–139, 2018. Available: DOI: [10.28925/2414-0325.2018.5.133139](https://doi.org/10.28925/2414-0325.2018.5.133139)
10. Ma X. Analysis on the Application of Multimedia-Assisted Music Teaching Based on AI Technology. *Hindawi Advances in Multimedia*, 1–12, 2021. DOI: <https://doi.org/10.1155/2021/5728595>
11. Maatuk A.M., Elberkawi E.K., Aljawarneh S., Rashaideh H. & Alharbi H. The COVID-19 pandemic and E-learning: challenges and opportunities from the perspective of students and instructors. *J Comput High Educ*, 3, 1–18, 2021. DOI: [10.1007/s12528-021-09274-2](https://doi.org/10.1007/s12528-021-09274-2)
12. Mantiri F. *Multimedia and Technology in Learning*. *Universal Journal of Educational Research*, 2 (9), 589–592, 2014. DOI: [10.13189/ujer.2014.020901](https://doi.org/10.13189/ujer.2014.020901)
13. Norlis O., Ramli R.Z. & Kapi A. Yu. *Multimedia Education Tools for Effective Teaching and Learning*. *Journal of Telecommunication, Electronic and Computer Engineering*, 1, 9, 2–8, 2018. Available: [https://www.researchgate.net/publication/322852457\\_Multimedia\\_Education\\_Tools\\_for\\_Effective\\_Teaching\\_and\\_Learning](https://www.researchgate.net/publication/322852457_Multimedia_Education_Tools_for_Effective_Teaching_and_Learning)

14. Pavithra A. Multimedia and its Applications. *International Journal for Research & Development in Technology*, 271– 276, 2018. Available: [https://www.researchgate.net/publication/329417059\\_MULTIMEDIA\\_AND\\_ITS\\_APPLICATIONS](https://www.researchgate.net/publication/329417059_MULTIMEDIA_AND_ITS_APPLICATIONS)

15. Pidvarko T.O. The role of innovative technologies in the formation of artistic skills of future music teachers. *Pedagogical sciences*, 90, 142–146, 2020. DOI: <https://doi.org/10.32999/ksu2413-1865/2020-90-23>

16. Song N. & Wang J. Research on Art Teaching Methods Modern of Multimedia Technology Based on SPSS. *Proceedings of the 2nd International Conference on Green Communications and Networks*, 1, 751–756, 2013. Available: [https://link.springer.com/chapter/10.1007/978-3-642-35419-9\\_88](https://link.springer.com/chapter/10.1007/978-3-642-35419-9_88)

17. Tagiltseva N.G., Konovalova S.A., Kashina N.I., Valeeva E.M., Ovsyannikova O.A. & Mokrousov S.I. Information Technologies in Musical and Art Education of Children. *International Conference on Smart Education and Smart E– Learning*, 75, 112–119, 2017. DOI: [https://doi.org/10.1007/978-3-319-59451-4\\_12](https://doi.org/10.1007/978-3-319-59451-4_12)

18. Umrykhina O. Modern Trends of Musical Art specialist’s Professional training in the conditions of European Education. *Psychological and pedagogical problems of the modern school*, 2, 156–162, 2019. DOI: <https://doi.org/10.31499/2706-6258>

19. Wang D. Analysis of Multimedia Teaching Path of Popular Music Based on Multiple Intelligence Teaching Mode. *Hindawi Advances in Multimedia*, 1–10, 2022. DOI: <https://doi.org/10.1155/2022/7166569>

20. Wang D. Multimedia Teaching of College Musical Education Based on Deep Learning. *Mobile Information Systems*, 1–10, 2021. DOI: <https://doi.org/10.1155/2021/5545470>

21. Zhihong L. Exploration on the Application of Multimedia Technology in Vocal Music Teaching. *1st International Education Technology and Research Conference*, 628–631, 2019. Available: [https://webofproceedings.org/proceedings\\_series/ESSP/IETRC%202019/IETRC19133.pdf](https://webofproceedings.org/proceedings_series/ESSP/IETRC%202019/IETRC19133.pdf)

УДК 78.03+783.2

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2024-42-4>**Катерина Олександрівна Овчарук**

ORCID: 0000-0001-5819-9620

здобувачка кафедри історії музики та музичної етнографії  
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової  
[katiavovcharuk1025@gmail.com](mailto:katiavovcharuk1025@gmail.com)

## АКТУАЛЬНІ ПРИНЦИПИ ТА МУЗИЧНО-СЕМАНТИЧНІ НАПРЯМКИ РОЗВИТКУ СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ПРАВОСЛАВНОЇ ХОРОВОЇ МУЗИКИ

**Мета роботи.** Метою дослідження є виявлення сучасних тенденцій у розвитку української духовної хорової музики в контексті соціально-історичних змін, а також осмислення впливу богословських, культурних і виконавських чинників на формування нового етапу сакрального музичного мислення. Особливу увагу зосереджено на композиторській практиці сучасних українських авторів, відродженні традиційного церковного співу та пошуках автентичного зв'язку між духовним змістом і музичною формою. **Методологія роботи базується** на міждисциплінарному підході, що поєднує аналітичні засоби музикознавства, історико-культурний аналіз, богословське осмислення сакральної музики та порівняльне вивчення східнохристиянських співочих традицій. Використано методи стилістичного аналізу музичного тексту, герменевтичну інтерпретацію духовних форм, а також принципи культурної реконструкції національних співочих традицій. **Наукова новизна.** У роботі вперше в системному вигляді проаналізовано взаємозв'язок духовної самоідентифікації українського суспільства з сучасними процесами у сфері хорової духовної музики. Окреслено специфіку сакрального як естетико-духовної категорії в сучасному музичному дискурсі, введено у науковий обіг малодосліджені імена сучасних композиторів, які працюють у сфері богослужбової музики. Показано актуальність звернення до традиційного одноголосного розспіву як відповідь на духовні потреби сучасності.

**Висновки.** У результаті дослідження встановлено, що сучасна українська духовна музика переживає етап глибокого переосмислення, який виявляється у прагненні до відновлення традиційних форм сакрального співу, зокрема знаменного, ісонного та стовпового розспівів. Творчість сучасних композиторів демонструє поєднання національного мелодизму з індивідуальним композиторським мисленням, актуалізацію духовних цінностей та прагнення до глибшого богословського змісту. Показано, що в умовах соціальної кризи й морального випробування духовна музика

виступає не лише естетичним феноменом, а й засобом духовного опору, зміцнення та відродження особистості й народу.

**Ключові слова:** духовна музика, хорове мистецтво, знаменний розспів, сакральність, богослужбовий спів, нова сакральність, канон, композиторська творчість, українська церковна традиція, музична самоідентичність.

*Ovcharuk Kateryna Oleksandrivna, Applicant of the Department of Music History and Musical Ethnography of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music*

### **Contemporary principles and musical-semantic trends in the development of modern Ukrainian orthodox choral music**

**The aim of the study** is to identify current trends in the development of Ukrainian sacred choral music in the context of socio-historical changes, as well as to comprehend the influence of theological, cultural, and performance-related factors on the formation of a new stage in sacred musical thinking. Particular attention is focused on the compositional practice of contemporary Ukrainian authors, the revival of traditional church chant, and the search for an authentic connection between spiritual content and musical form.

**The methodology** of the study is based on an interdisciplinary approach that combines analytical tools of musicology, historical and cultural analysis, theological reflection on sacred music, and comparative study of Eastern Christian chant traditions. Methods used include stylistic analysis of musical texts, hermeneutic interpretation of spiritual forms, and the principles of cultural reconstruction of national chant traditions.

**The scientific novelty** of the research lies in the fact that, for the first time, a systematic analysis is conducted of the relationship between the spiritual self-identification of Ukrainian society and contemporary processes in the field of sacred choral music. The study outlines the specificity of the sacred as an aesthetic and spiritual category in contemporary musical discourse and introduces into academic circulation several little-studied names of modern composers working in the field of liturgical music. The relevance of turning to traditional monodic chant is demonstrated as a response to the spiritual needs of the present.

**Conclusions.** As a result of the research, it has been established that modern Ukrainian sacred music is undergoing a stage of profound rethinking, which is expressed in the aspiration to revive traditional forms of sacred chant, in particular the *znamenny*, *ison*-based, and *stolpovoy* styles. The work of contemporary composers demonstrates a combination of national melodic traditions with individualized compositional thinking, the actualization of spiritual values, and a striving for deeper theological content. It is shown that in conditions of social crisis and moral trial, sacred music acts not only as an aesthetic phenomenon but also as a means of spiritual resistance, healing, and the revival of both the individual and the nation.

**Key words:** sacred music, choral art, *znamenny* chant, sacrality, liturgical singing, new sacrality, canon, compositional creativity, Ukrainian church tradition, musical self-identification.

**Актуальність роботи.** Сучасність характеризується глибокими трансформаціями в усіх сферах людського буття – як на рівні глобальних геополітичних змін, так і в контексті внутрішнього духовного життя особистості. Багато хто вбачає в цих процесах безпрецедентну можливість переходу на новий рівень світосприйняття, звільнення від інтелектуальної інертності та набуття духовного зору. Інші ж зосереджуються передусім на політичних або економічних аспектах сучасності. Однак очевидним є те, що людство перебуває у стані глибокої перебудови, що знаменує собою вихід на якісно інший етап цивілізаційного розвитку. Особливо гостро ці трансформації відчуває Україна, яка сьогодні переживає трагічний період війни. Це випробування не може не відбиватися на кожному з нас, на нашому світовідчутті, на нашій емоційній чутливості та творчості. Колись, слухаючи лекції про музику і творчість композиторів часів Другої світової війни, глибоко вражала їхня здатність передавати жахіття, біль і внутрішні переживання засобами музичної мови. Деякі з них переживали глибоку депресію і тимчасову творчу кризу, інші ж, навпаки, знаходили в музиці спосіб боротьби з дійсністю. Багатьох митців спіткало вимушене переміщення, дехто опинився в умовах окупації. Історія, здається, повторюється знову.

Ми живемо в умовах психологічного хаосу, що ускладнюється додатковим інформаційним тиском, який породжує дезорієнтацію та потребу в постійному фільтруванні інформації й очищенні від навмисної маніпуляції та неправди. Саме тому надзвичайно важливо сьогодні звернутися до внутрішнього світу, осмислити власні життєві орієнтири та визначити ті смислові вектори, що формують цілісну особистість.

Схожа ситуація спостерігається і в сфері мистецтва загалом, зокрема в сучасних композиторських пошуках. Адже мистецтво, як і будь-яка інша форма людської діяльності, є складним розумовим процесом, що безпосередньо пов'язаний із психологічною структурою митця. З огляду на надзвичайну чутливість і динамічність психіки творчих особистостей, не дивно, що вони особливо гостро реагують на події навколишньої дійсності. У спробі віднайти автентичне вираження власного стану компо-

зиторин звертаються до нових технічних засобів, шукають індивідуальні жанрові рішення. Одні з них фіксують у своїх творах атмосферу руйнації, інші – прагнуть віднайти джерела світла й надії у мороці сучасності. Не є новим і те, що релігія, а особливо духовна музика, відіграє надзвичайно потужну роль у формуванні світоглядних засад особистості. Саме тому не дивує, що навіть у людей, які не мають спеціальної підготовки в царині духовної музики або релігійного досвіду, цей вид мистецтва викликає глибокий емоційний відгук, пробуджує внутрішнє зворушення та сприяє формуванню особливих душевних станів. Кожна людина, незалежно від світоглядних позицій, у той чи інший спосіб прагне до одухотвореності – до виявів вищого сенсу в навколишньому світі.

**Мета роботи.** Метою дослідження є виявлення сучасних тенденцій у розвитку української духовної хорової музики в контексті соціально-історичних змін, а також осмислення впливу богословських, культурних і виконавських чинників на формування нового етапу сакрального музичного мислення. Особливу увагу зосереджено на композиторській практиці сучасних українських авторів, відродженні традиційного церковного співу та пошуках автентичного зв'язку між духовним змістом і музичною формою. **Методологія роботи базується** на міждисциплінарному підході, що поєднує аналітичні засоби музикознавства, історико-культурний аналіз, богословське осмислення сакральної музики та порівняльне вивчення східнохристиянських співочих традицій. Використано методи стилістичного аналізу музичного тексту, герменевтичну інтерпретацію духовних форм, а також принципи культурної реконструкції національних співочих традицій. **Наукова новизна.** У роботі вперше в системному вигляді проаналізовано взаємозв'язок духовної самоідентифікації українського суспільства з сучасними процесами у сфері хорової духовної музики. Окреслено специфіку сакрального як естетико-духовної категорії в сучасному музичному дискурсі, введено у науковий обіг малодосліджені імена сучасних композиторів, які працюють у сфері богослужбової музики. Показано актуальність звернення до традиційного одноголосного розспіву як відповідь на духовні потреби сучасності.

**Виклад основного матеріалу.** Духовна музика в Україні охоплює надзвичайно багату національну спадщину, що включає значну кількість духовних концертів, гімнів, повних літургій та всеношних. Православна традиція духовної музики займає одне з ключових місць у формуванні та розвитку національної культури. Збереження цих традицій становить важливу умову подальшого поступу українського суспільства, сприяючи утвердженню його духовних орієнтирів. Духовна музика традиційно є носієм християнських цінностей і моральних засад, які набувають особливої актуальності в умовах сучасних кризових процесів.

Значні зміни спостерігаються у сфері репертуару, а також у загальній ситуації з хоровими колективами в храмах. Якщо раніше значна частина духовної практики спиралася на твори російських церковних композиторів і богословську літературу, то нині цей зв'язок фактично втрачено. Проте така ситуація, ймовірно, сприяє активнішому зверненню до національних джерел – української духовної музики минулого і сучасного. Посилена увага приділяється творам вітчизняних композиторів, що дозволяє актуалізувати автентичні елементи української духовної традиції.

Серйозною проблемою стала кадрова ситуація у хорових колективах: значна кількість співаків емігрувала або була мобілізована, що, відповідно, вплинуло на склад церковних хорів. Більшість регентів нині орієнтується на камерний або жіночий склад, що обмежує можливість виконання масштабних композицій. Якщо раніше спостерігався активний пошук нових, складних творів, а також звернення до спадщини Веделя, Бортнянського й ін., то сьогодні пріоритетом часто стає сам факт наявності мінімального складу хору. Це не стосується виключно професійних архієрейських колективів, однак навіть у великих містах відчувається гостра нестача кваліфікованих кадрів. У парафіяльних храмах ситуація ще складніша.

Що стосується сучасних композиторів, які працюють у сфері літургійної музики, то вони також перебувають у стані активного пошуку. У церковному середовищі постійно ведеться полеміка навколо канонічності музики, повернення до знаменного

співу та ісону, а також поширення болгарських, грецьких і давньоруських розспівів як основи нових композицій. Ці тенденції спрямовані на глибше залучення як співаків, так і вірян до стану молитовної зосередженості, що формує правильне інтонування й відповідний настрій богослужіння. Однак такий підхід вимагає високої освіченості, зацікавленості, духовної концентрації, що не завжди є можливим у нинішніх умовах. Адже коли саме життя та фізична цілісність людини перебувають під загрозою, активізується інстинкт виживання, що часто витісняє потребу в духовній рівновазі. Проте можливо, саме в такі моменти – коли людина максимально наближається до усвідомлення тлінності – перед нею постають справжні цінності, а її свідомість, ніби звільнена від зайвого, виявляє головне.

У цьому контексті постає питання: чи сучасні церковні композитори тяжіють сьогодні до емоційного, «людського» осмислення реальності, транслюючи власні переживання, чи, навпаки, в них пробуджується глибинна духовна інтенція, що дозволяє через музику ясніше виявити зв'язок між земним і трансцендентним.

У музикознавстві XX–XXI ст. сформувалися різні підходи до аналізу богослужбової музики, а також так званої паралітургійної – тобто такої, що наслідує форму та стиль літургійних жанрів, але не є частиною канонічного богослужіння [7]. У зв'язку з цим у музичній сфері набуває поширення поняття «нової сакральності». У теології ж категорії «сакральність» і «сакральне» традиційно використовуються для означення явищ, дій або предметів, які належать до релігійного (насамперед християнського) культу й наділені Божественною благодаттю, тобто дією Святого Духа. До таких явищ відносяться сім головних Таїнств Церкви – Причастя, Хрещення, Соборування, Шлюб та інші – а також речі, що використовуються під час богослужінь або молитовного життя.

Як зазначає відомий дослідник релігієзнавства І. Яблоков, «сакралізація означає залучення у сферу релігійного санкціонування форм суспільної та індивідуальної свідомості, діяльності, відносин, поведінки людей, інститутів, поширення впливу релігії на різні сфери суспільного й приватного життя» [8].

Використовуючи поняття «нова сакральність» стосовно богослужбової музики, слід зазначити, що її новизна полягає передусім у сучасному, оновленому підході до засобів музичної виразності, тоді як центром і незмінною основою залишається канонічне підґрунтя, що визначає її функціонування в межах сакрального простору літургії. Тобто, попри зміну стилістичних прийомів, духовна музика зберігає свою прив'язаність до традиційної обрядової структури, залишаючись частиною богослужбового акту.

Зазначимо, що поняття «сакральне» частково перетинається із категоріями «священного», «прихованого», «божественного», «надприродного», «вічного» й «високого», однак не є тотожним жодному з них. У цьому контексті дослідник вводить опозиційну пару понять – «сакральне» й «профанне». Перше асоціюється з вищим, божественним виміром духовної дійсності, друге ж – із буденністю, мирським життям, позбавленим трансцендентного виміру. Саме сакральне є фундаментом, на якому вибудовується духовна музика, канонічні тексти, а також релігійно орієнтовані сюжети та форми [5].

У статті О. Л. Зосім «Західноєвропейська богослужбова музика нового часу у вимірах “нової сакральності”» виділено кілька ключових позицій, які сприяють осмисленню цього поняття в музичному дискурсі:

- композитор постає як провідник, що репрезентує церковний канон; у центрі уваги – співвідношення між канонічним і індивідуальним початками в музиці;
- вказано на відмінності в трактуванні понять канону й сакральності у східній та західній християнських традиціях;
- зафіксовано автономність тексту і музики у композиціях сакрального змісту;
- сакральне трактується як форма індивідуального волевиявлення або особливий стильовий код автора [4].

Із огляду на це, доцільним видається розгляд окремих тенденцій у творчості сучасних композиторів, чиї твори активно використовуються в церковному середовищі, – зокрема, в аспекті розвитку богослужбової духовної музики.

Серед таких авторів – харківський композитор Майкл Азовських (Володимир Борисенко), чия музика останнім часом широко представлена у богослужбовій практиці. Цінним аспектом його творчості є орієнтація на різні хорові склади: окремі твори написані для великого змішаного хору, інші – для камерного ансамблю або жіночого хору, що дає змогу виконання навіть малими силами (квартетами). В музичному почерку композитора відчувається оновлення гармонічної мови: часте використання септакордів, виразних мелодичних зворотів, що створюють емоційну насиченість. Попри це, не всі твори досягають глибини аскетичного молитовного стану. Водночас у його доробку чимало композицій, що ґрунтуються на старовинних розспівах, зокрема знаменному, особливо в піснеспівах Великого посту та херувимських. Загалом, музика Азовського вирізняється доступністю сприйняття, мелодійною ясністю та емоційною людяністю, що, ймовірно, є близьким до потреб і можливостей сучасного церковного виконавця й слухача.

Іншою важливою фігурою в сучасному церковному середовищі є композиторка Анна Алексєєва (Анна Димовська) з Одеської області, яка нині мешкає в м. Балта. Її шлях до творчості розпочався з юнацьких років, коли вона співала в церковному хорі та познайомилася з класичними зразками духовної музики. Значний вплив на неї справили твори А. Веделя, Д. Бортнянського, О. Архангельського, О. Львова. Водночас особливе значення для формування композиторського мислення мала музика монахині Ірини Денисової, чия виконавська майстерність та глибока духовність надихнули Алексєєву на створення власних творів.

До перших її композицій (2008–2010 рр.) належать «Трисвяте», кондак Богородиці «Предстательство христиан непостыдное», тропар після 3-ї кафізми «Доколе, душе моя». У подальшому творчому доробку авторки з'явилися піснеспіви Всеношної, Божественної літургії, духовні концерти та окремі композиції, присвячені Господським і Богородичним святкам, вибраним святим, Великому посту та Пасхальному циклу.

Сама композиторка не ототожнює свою творчість з певним усталеним стильовим напрямом, проте в її доробку простежу-

ється загальна орієнтація на настроєву традицію церковного обиходу, поєднану із використанням сучасної гармонічної мови, доступної у виконавському плані. В арсеналі авторки також наявні обробки знаменного розспіву, зокрема Літургія e-moll створена під його безпосереднім впливом.

Серед останніх композицій композиторки особливу увагу привертає цикл «Заупокійна літургія», а також участь у створенні колективного твору під назвою «Українська літургія», написаного спільно з шістьма іншими композиторами, більшість із яких нині перебувають за кордоном (на їхнє прохання імена наразі не розголошуються). Ідея створення цього твору виникла як символічний акт протесту проти збройної агресії Російської Федерації та як Молитва за мир в Україні.

Стосовно перспектив розвитку сучасної церковної музики, композиторка окреслює кілька можливих напрямів:

- гармонізація традиційних розспівів – продуктивний вектор, що дозволяє виявити багатство варіантності одного й того ж мелодичного джерела, зумовленої індивідуальним авторським мисленням;
- імплементація мотивів українського фольклору в структуру церковного пісенспіву – наприклад, у херувимській пісні, написаній на початку війни, використано інтонаційний матеріал народної пісні «Ой у лузі червона калина»;
- пошук нових форм, оновлення та модернізація авторської музичної мови;
- створення ширшого корпусу творів на канонічні богослужбові тексти українською мовою.

Творчий доробок харківського композитора Володимира Файнера вирізняється стилістичною різноманітністю. У його репертуарі представлені пісенспіви Всенічної, повна Літургія, численні херувимські пісні, святкові, пасхальні, концертні твори, колядки тощо. За визнанням самого композитора, визначальним джерелом натхнення для нього була творчість західноєвропейських композиторів, зокрема поліфоністів епохи Відродження та бароко, а також Й. С. Баха [3]. Ця орієнтація простежується у загальній структурі композицій та стилі письма: в них поєдну-

ються елементи слов'янського мелодизму з європейською поліфонією.

Цілком природно, що така складна фактура, багатоголосся й поліфонічна організація вимагають високого рівня професійної підготовки, і тому ці твори, як правило, не виконуються звичайними парафіяльними хорами, а орієнтовані на професійні виконавські колективи. Як зазначає С. Ангеловська, «у циклі В. Файнера “Всенішня в поліфонічному стилі” простежується орієнтація як на традиції церковного співу західних поліфоністів Відродження, так і на стильові досягнення вітчизняних співочих традицій доби бароко та класицизму (канту й хорового концерту), а також народнописенну кантилену. Фрагментарне виявлення музично-виражальних ознак дозволяє точно ідентифікувати стильовий напрям у певні моменти звучання, що, у свою чергу, засвідчує значну роль еkleктизму в церковно-музичній творчості В. Файнера» [1]. Ймовірно, саме технічна складність і насиченість творів композитора призводить до того, що частина регентів не вважає їх придатними до літургійного виконання, розглядаючи їх радше як зразки духовно-концертного репертуару. Сам автор неодноразово вступав у полеміку зі священнослужителями щодо канонічності своєї музики та можливості її використання в межах богослужбової практики.

У творчості Олени Юнек яскраво виявляється її прихильність до вокальної експресії, емоційного багатства, тонкого осмислення поетичного слова. Її композиції відзначаються філософською глибиною, молитовною зосередженістю й відповідають загальним вимогам церковного канону. Водночас сама авторка визнає, що її твори переважно мають концертне призначення, хоча фактично вони широко використовуються під час богослужінь у багатьох парафіях.

У трактуванні церковного співу композиторка надає пріоритет знаменному розспіву, вбачаючи в ньому єдино правильну форму канонічного інтонування. Ця тенденція до аскетизму чітко простежується, зокрема, в її піснеспівах із Всенічної. Наприклад, у творі «Світе тихий» композиторка використовує стилістику знаменного розспіву, застосовуючи квартові рухи, стійкі квінти, що

створюють особливу іконічність ісонного звучання. Водночас вона органічно вплітає у фактуру ладо-гармонічні, тембральні та ритмічні засоби – зокрема оспівування, пунктирні ритми, тріолі, поєднані з остинато. Усі ці елементи засвідчують її самобутній погляд на церковний канон, який, не порушуючи основ богослужбової традиції, зберігає індивідуальний стильовий почерк.

Упродовж століть простежується характерна тенденція: чимало відомих українських композиторів і хормейстерів мали духовну освіту – закінчували семінарії, богословські академії, а іноді навіть приймали священничий або дияконський сан. Такий тип освіченості забезпечував глибоку єдність богословського мислення та музичного досвіду, що сприяло формуванню унікальної художньо-духовної мови української хорової традиції. Символічно, що й нині в сучасному церковному мистецтві з'являються послідовники цього підходу. Серед них – Олександр Тарасенко, який не лише є автором низки духовних творів, а й активно працює над відродженням українських церковних наспівів.

Нещодавно в Рівненському обласному краєзнавчому музеї відбулася виставка, присвячена рукописній церковній музиці Волині кінця XIX – середини XX століття. У ній взяли участь як хормейстери Рівненщини й науковці, так і сам Олександр Леонідович. Це справді знакова подія, адже подібні архівні знахідки поглиблюють уявлення про регіональні особливості церковного співу, зокрема про ті тенденції, які формувалися в межах української церковної традиції в минулих століттях. Збереження й актуалізація цих наспівів становить виняткову цінність як для сучасних виконавців, так і для композиторів, що орієнтуються на національну мелодику як джерело творчого натхнення.

Олександр Тарасенко є також автором кількох нотних збірників українською мовою, в основі яких лежать пісенспіви Києво-Печерської лаври, Супрасльського монастиря, київського, грецького, болгарського, знаменного розспівів, львівського ірмологіону, а також наспівів Волині й Острога. У збірниках також представлені авторські композиції сучасних українських композиторів. Окрему частину репертуару становлять 12 обро-

бок кантів і псалмів, створених на основі мелодій із Почаївського богогласника XVIII століття та з пісенника, виданого в Жовкві в 1930-х роках. Усі ці твори написані для мішаного хору або квартету, мають просту строфічну форму та пристосовані до виконання звичайними парафіяльними хоровими колективами.

У творчому доробку композитора також наявна незавершена Літургія та готується до друку «Октоїх». Окрім того, Тарасенко активно застосовує європейські гармонічні прийоми. Наприклад, у одній із колядок він поєднує латинський літургійний текст з українським перекладом, що є інноваційним жестом у контексті православної традиції. Однак, такі твори, з огляду на канонічні вимоги, не можуть бути використані безпосередньо в богослужінні.

Як дякон і регент, Олександр Тарасенко привертає увагу до потреби залучення мирян до церковного співу, наголошуючи на важливості вивчення обіходу як основи церковно-парафіяльного музичного життя.

Загалом, історичний процес церковної музики характеризується циклічністю. Витоки церковного співу – в монодії, в одноголосному інтонуванні. Впродовж історії церковне середовище коливалося між орієнтацією на аскетичну простоту та прагненням до концертного багатоголосся. Частина співців глибоко вивчала і вводила у практику знаменний, ісонний, стовповий спів, наспіви Києво-Печерської та Почаївської традицій. Інші ж орієнтувалися на сучасний репертуар, активно звертаючись до творчості новітніх композиторів [2]. Однак в умовах сьогодення спостерігається зворотний рух – до спрощення хорових форм. Це зумовлено як об'єктивними факторами (нестача співаків, брак фахової підготовки), так і суб'єктивними (потреба у духовному зосередженні, зміні життєвих пріоритетів в умовах війни).

Показовими у цьому контексті є приклади з історично сформованих центрів православ'я – таких як Греція та Єрусалим, де в богослужбовій практиці переважає одноголосся. Великі хори тут майже не використовуються, натомість у храмі часто співає один або два професійні хористи з глибоким знанням традиційного співу, уставу та інтонаційної системи.

В Україні процес повернення до аскетичної вокальної традиції також поступово розвивається, хоча наразі має переважно поодинокий характер. Одним із прикладів є діяльність Ігоря Сахна – відомого оперного співака, який поєднує сценічний досвід із глибоким зануренням у церковну традицію. Розпочавши з виконання партесної музики, Ігор Сахно згодом звернувся до вивчення візантійського, грузинського та українського розспіву. Вирішальною віхою для нього стало знайомство з обіходними збірниками XIX–XX століть, що спричинило поступовий перехід до стовпового розспіву. Як і в інших випадках запровадження традиційного інтонування, реакція була амбівалентною: з одного боку – нерозуміння й спротив через відмову від звичного багатоголосся, з іншого – усвідомлення глибини молитви та сакрального потенціалу одноголосного співу [6].

Згодом у Ігоря Сахна з'явилася можливість поїхати до Греції, де він поглибив свої знання візантійської співочої традиції, опановуючи спів за невменним письмом. Цей досвід, безперечно, є унікальним і надзвичайно важливим для розуміння істинної сутності православного співу. У цьому контексті видається вкрай актуальним питання про необхідність створення в Україні спеціалізованих освітніх програм із вивчення традиційного східного співу, а також залучення викладачів із Греції. Адже мова йде не просто про вивчення кількох розспівів чи мелодій – це глибока культурна традиція, що має власні інтонаційні закономірності, відмінні від європейської практики, унікальне розуміння тексту й музичного смислу, а також глибоко вкорінене духовне наповнення.

Цей шлях вимагає не лише технічної підготовки, але й значної внутрішньої духовної роботи. Як влучно зазначають прихильники цього напрямку, саме в такому співі можна «побачити правду» – духовну істину, що розкривається через звукову форму.

Не виключено, що ті події, які ми переживаємо нині, мають глибинну внутрішню закономірність. І, можливо, саме тепер – час повернення до джерел, до справжнього аскетичного богослужбового співу. Обставини сучасного буття, сповнені викликів, ніби самі по собі підштовхують до цього рішення. Але

постає ключове питання: чи готове до такого повороту саме суспільство, чи готові самі люди?

На жаль, ми водночас спостерігаємо інший бік сучасної реальності: храми, які зазнають закриття або руйнування; молодь, що дедалі частіше орієнтується на споживацьку систему цінностей; відвідування храмів, що перетворюється на символічну традицію, позбавлену глибшого духовного змісту. У церковному середовищі цю ситуацію інтерпретують у дусі євангельської притчі про сіяча, вбачаючи в сучасності сприятливий момент духовного очищення – відділення «зерна» від «полови». Проте, чи є це моральним занепадом чи, навпаки, передумовою до оновлення, зможе показати лише час.

**Висновки.** На початку XXI століття в Україні спостерігалось інтенсивне духовне пробудження: почали відкривати архівні матеріали про церковні репресії, здійснювати публікацію забороненої раніше духовної музики, активізувався рух до національного самоусвідомлення, повернення до автентичних традицій. Проте, враховуючи масштаби культурних втрат, спричинених репресивною політикою попередніх епох, цей процес не може бути легким. Багато пластів духовної спадщини було спотворено або забуто, і їхнє відновлення вимагає як ретельного дослідження, так і зусиль освітнього, виконавського та духовного характеру.

Сьогодні ми знову живемо в епоху глибоких змін, коли звичні постулати втрачають свою стабільність, а на перший план виходять ті смисли, що раніше здавалися другорядними. Ми є не лише свідками, а й учасниками процесу перебудови суспільства, тож саме на нас лежить відповідальність за формування нових – не лише музичних, а й морально-духовних – орієнтирів. І, можливо, саме в періоди зовнішнього й внутрішнього хаосу людина найближча до справжнього самопізнання.

Мистецтво, в тому числі церковне, в усі часи виступало провідником до духовного зцілення, виявляючи глибинні вектори розвитку особистості. Незалежно від складності історичних обставин, ми зберігаємо надію, що українське суспільство знайде в собі сили обрати шлях морального, культурного та духовного зростання. Яким буде культурне майбутнє, яким

постане церковне життя, якою буде духовна музика прийде-шого часу – остаточної відповіді на ці запитання дасть лише істо-рична перспектива.

### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Ангеловська С. Східний і західний вектори у формуванні ком-позиторського стилю Володимира Файнера. *Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство. Нац. акад. кер. кадрів культури і мистецтв; Одеська нац. муз. акад. ім. А. В. Нежданової*. Київ: Міленіум, 2017. Вип. II (9). С. 148–154.
2. Болгарський Д. Києво-Печерський розспів як церковно-співочий феномен української культури : дис. ... канд. мистецтвоз-навства : 17.00.01 / Д. А. Болгарський; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2002. 21 с.
3. Владимир Файнер. Музыкальная мастерская. URL: <http://www.fainer.in.ua>.
4. Зосім О. Західноєвропейська богослужбова музика нового часу у вимірах «нової сакральності». *Мистецтвознавчі записки*, 2015. Вип. 28. С. 99–108.
5. Зосім О. Сакральна музика у музикознавчому дискурсі: питання термінологічної дефініції. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури: зб. наук. праць*. Київ : Міленіум, 2015. Вип. XXXIV. С. 261–271.
6. Катаєв С. Сакральне у повсякденному житті. Соціальні техноло-гії: актуальні проблеми теорії та практики. Запоріжжя, 2011. Вип. 50. С. 331-337.
7. Осадча С. Канон як основа функціонування православної богослужбово-співацької традиції. *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник ОДМА імені АВ Нежданової*. Вип. 40. Одеса, 2024. С. 151-166.
8. Яблоков И. Религиоведение: Учебное пособие. М.: Гардарики, 2000. 314 с.

### REFERENCES

1. Angelovska, S. (2017) Eastern and Western Vectors in the Formation of Volodymyr Fainer's Composer's Style. *International Bulletin: Culturology. Philology. Musicology. National Acad. of Culture and Arts Personnel Management; Odesa National Acad. of Music named after A. V. Nezhdanova*. Kyiv: Millennium. Issue II (9). P. 148–154. [in Ukrainian]
2. Bolgarsky, D. (2002) Kyiv-Pecherskэ chant as a church-singing phenomenon of Ukrainian culture: dissertation ... candidate of arts studies: 17.00.01 / D. A. Bolgarsky; National Acad. of Music named after P. I. Tchaikovsky of Ukraine. Kyiv. 21 p. [in Ukrainian]
3. Vladimir Fainer. Musical Workshop. URL: <http://www.fainer.in.ua>. [in Ukrainian]

4. Zosim, O. (2015) Western European liturgical music of the modern era in the dimensions of “new sacredness”. *Art History Notes*. Issue 28. Pp. 99–108. [in Ukrainian]

5. Zosim, O. (2015) Sacred music in musicological discourse: issues of terminological definition. *Current problems of history, theory and practice of artistic culture: collection of scientific works*. Kyiv: Millennium. Issue XXXIV. Pp. 261–271. [in Ukrainian]

6. Kataev, S. (2011) Sacred in everyday life. *Social technologies: current problems of theory and practice*. Zaporizhzhia. Issue 50. Pp. 331-337. [in Ukrainian]

7. Osadcha, S. (2024) Canon as the basis of the functioning of the Orthodox liturgical and singing tradition. *Musical art and culture. Scientific bulletin of the ODMA named after AV Nezhdanova*. Issue 40. Odesa. P. 151-166. [in Ukrainian]

8. Yablokov, I. (2000) *Religious studies: textbook*. M.: Gardariki. 314 p. [in Russian]

УДК 784+792.7(1920/1940)

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2024-42-5>

**Тетяна Вікторівна Самая**

ORCID: 0000-0002-1429-2951

кандидат мистецтвознавства, доцент,

Заслужена артистка України, професор кафедри естрадного співу  
Київської муніципальної академії естрадного та церковного мистецтва  
[t.samaya@kmaest.edu.ua](mailto:t.samaya@kmaest.edu.ua)

**Світлана Степанівна Муравіцька**

ORCID: 0000-0002-9378-0186

доктор філософії з музичного мистецтва,

старший викладач кафедри естрадного співу

Київської муніципальної академії естрадного та церковного мистецтва  
[s.myravatska@kmaest.edu.ua](mailto:s.myravatska@kmaest.edu.ua)

## СИНТЕЗ ВІТЧИЗНЯНИХ ВОКАЛЬНО-ЕСТРАДНИХ ЖАНРІВ 1920–1940-Х РОКІВ

**Мета дослідження** – розглядається вплив синтезу на формування вокально-естрадних жанрів на українській естраді у 20–40-х роках ХХ століття. **Методологія дослідження** спирається на поєднанні історико-культурного, аналітичного та компаративного методів дослідження, з використанням матеріалів музикознавців та естрадознавців.

Історичний аналіз означеного синтезу у вокальній музиці базується на періодизації дослідників естради. Зокрема, період 1920–30-х рр. розглядається як етап мистецької та жанрової еволюції, де під впливом технічної революції, новітніх технічних засобів і форм культурного життя відбувалось вокально-естрадне оновлення.

Окреслено чотири музичні напрями – вулична мітингова пісня, агіттеатр «синьоблузників», кафешантанна естрада та ранній джаз, кожен з яких синтезуючись з академічною традицією, сприяв появі нових жанрів. Таким чином, вулична мітингова пісня була стимулом до професіоналізації музичної естради та формуванню її ідейно-просвітницької концепції. Разом з діяльністю «синьоблузників» сприяла виникненню жанру «масової пісні», яка у свою чергу у поєднанні з кафешантанною естрадою народила «театр пісні» з певними вокально-виконавськими принципами. Популяризація раннього джазу, який сам є синтезом європейської та африканської традицій, у вітчизняному музичному просторі створила «естрадно-джазовий стиль» переважно

пісенного характеру. Лише в «легкому жанрі» західно-українських регіонів відлунювалися модні ритми танцювального джазу США та Європи.

Наступні 1940-ті рр. визначили перспективи подальшого розвитку національного своєрідного виду музичного мистецтва. Поєднання прийомів народного традиційного виконавства із деякими елементами західної масової музичної культури зумовило виникнення соціально-патріотичного репертуару та кіноестради. Посилений вплив музичної естради на творчість композиторів академічного напрямку, експерименти у естетиці та звукоформуванні сприяли оновленню виконавських традицій та підготували продуктивність музикантів наступного покоління 1950–1960-х років, пісенний здобуток якого називають «скарбницею національної пісенної естради».

**Висновки.** Таким чином, формування вокально-естрадних жанрів 1920–1940-х років проходило в умовах нової культурної політики в контексті ідейно-просвітницької концепції. Відповідно до праць дослідників естради, на момент першого періоду означених хронологічних меж, зокрема 20-х років ХХ століття, на вітчизняній естраді утворилось чотири напрями: вулична мітингова пісня, агіттеатр «синьоблузників», кафешантанна естрада та ранній джаз. Соціокультурні умови та естрадна синтетичність зумовили появі таких вокально-естрадних жанрів, як «масова пісня», «театр пісні», «естрадно-джазовий стиль» та кіноестрада.

**Ключові слова:** історіографія, естрадний вокал, традиція, синтез, вокально-естрадні жанри, джаз.

*Samaya Tetyana Victorivna, Candidate of Arts, Associate Professor, Honored Artist of Ukraine, Professor at the Department of Variety Singing of the Kyiv Municipal Academy of Variety and Circus Arts; Mursvitska Svetlana Stepanivna, Doctor of Philosophy in Musical Arts, Senior Lecturer at the Department of Variety Singing of the Kyiv Municipal Academy of Variety and Circus Arts*

***The Synthesis of Domestic Vocal and Variety Genres in the 1920s–1940s***

**Research objective.** This article explores the role of synthesis in shaping vocal and variety genres on the Ukrainian variety stage during the 1920s–1940s. **The methodology** of the study employs historical, cultural, analytical, and comparative research methods, drawing on the works of musicologists and variety scholars.

The historical analysis of this synthesis in vocal music follows the periodization established by variety researchers. Specifically, the 1920s–1930s are examined as a phase of artistic and genre evolution, during which technological advancements and new cultural dynamics influenced the renewal of vocal and variety music.

The study identifies four key musical trends — street rally songs, the agitational theater of the Blue Jesters, café-chantant variety music, and early jazz. Each of these, when combined with academic traditions, contributed to the emergence of new genres. The street rally song facilitated the professionalization of variety music and shaped its ideological and educational foundations. Alongside the work of the Blue Jesters, it led to the development

*of the mass song genre, which, in turn, merged with café-chantant music to form the theater of song, characterized by distinct vocal and performance principles. Meanwhile, the rise of early jazz – an inherently synthetic genre blending European and African traditions – gave birth to a variety-jazz style within the Ukrainian musical landscape, predominantly in song form. In Western Ukraine, the influence of fashionable dance jazz rhythms from the U.S. and Europe was most pronounced within the light genre.*

*By the 1940s, these developments laid the foundation for a distinctly national and original form of musical artistry. The integration of folk performance techniques with elements of Western mass musical culture resulted in the rise of a socio-patriotic repertoire and film variety music. The growing influence of variety music on academic composers, as well as experimental approaches to aesthetics and sound design, revitalized performance traditions and paved the way for the artistic achievements of the 1950s–1960s—an era often regarded as the treasury of the national song variety.*

**Conclusions.** *Thus, the formation of vocal and variety genres of the 1920s–1940s took place in the conditions of a new cultural policy in the context of an ideological and educational concept. According to the works of variety researchers, at the time of the first period of the indicated chronological boundaries, in particular the 1920s of the twentieth century, four directions were formed on the domestic variety: street rally song, agitation theater of the "blue jesters", café-chant stage and early jazz.*

*Socio-cultural conditions and variety syntheticity led to the emergence of such vocal and variety genres as «mass song genre», «theater of song», «variety-jazz style» and film variety music.*

**Key words:** *historiography, variety vocals, tradition, synthesis, variety vocal genres, jazz.*

**Актуальність проблеми.** Перша половина ХХ ст. в музичній культурі України відзначилася ідейно-політичними й соціальними вимірами. Вивчення історіографії музично-естрадного напрямку зустрічається у матеріалах досліджень музикознавців й фахівців-естрадознавців, серед яких М. Мозговий, Н. Дрожжина, О. Шевченко, О. Сапожнік та ін. Кожен з вчених розглядає періодизацію відповідно предмету свого дослідження. В цьому контексті варто зазначити, що вплив синтезу на формування української вокальної естради залишається на сьогодні темою актуальною і малодослідженою.

**Мета дослідження.** Робота полягає розглянути вплив синтезу на формування вокально-естрадних жанрів зазначеного періоду.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Періодизацію розвитку естрадного мистецтва, в тому числі і вокальної естради

України, ми визначили наступним чином: «Перший період (20–30 рр.) відзначений формуванням самобутнього стилю музичної естради; другий період (40–50 рр.) характеризується посиленням патріотичної тематики у пісенній творчості; третій період (60–70 рр.) знаменується вокальною романтикою і народженням рок-музики, а також першими кроками у підготовці професійних кадрів естради; четвертий період (80-ті рр.) є пошуковим у професійній естраді та ознаменований початком комерціалізації естрадної галузі; п'ятий період (90-ті рр.) вирізняється впливом глобалізації на пострадянському культурному просторі та зародженням національного шоу-бізнесу» [6, с. 42]. Перший та другий етапи об'єднаємо, ці роки проходили в умовах формування нової культурної політики в контексті ідейно-просвітницької концепції.

20–30-ті рр. ХХ століття відзначилися появою численних творчих спілок під головуванням авторитетних композиторів. Найвідомішими спілками України були: АСМУ (Асоціація сучасної музики України) у Києві – під керівництвом Б. Лятошинського; ВУТОРМ (Всеукраїнське товариство революційних музикантів) у Харкові з головою правління П. Козицьким, до складу якої входили В. Верховинець, М. Вериківський, К. Богуславський; Пролетмуз (Пролетарські музиканти); АПМУ (Асоціація пролетарських музикантів України) створена «за ініціативою одного із членів РАПМ В. Белого (уродженця м. Бердичів) та складалася переважно з молодих композиторів та виконавців» [6, с. 44].

Даний період вокальної естради відзначився у чотирьох напрямках: вулична мітингова пісня, агіттеатр «синьоблузників», кафешантанна естрада та ранній джаз. Кожен з цих напрямів мав свої характеристики та завдання, а також специфіку синтезу з академічними жанрами.

Так, «вулична мітингова пісня» створювалася або професійними композиторами, або ідейно запозичувалися з репертуару прогресивної західної Європи «з патріотично-мобілізуючою функцією», відповідно ці твори «співались на демонстраціях, мітингах, суботниках. Ними розпочиналися збори, вони ставали невід'ємною часткою агітконцертів, живих газет, виступів комтеатрів (комсомольських театрів)» [4, с. 156].

Важливу роль для подальшого професійного розвитку вокальної естради відіграли сатиричні театральні-музичні вистави «синьоблузників» (агіттеатри). Колектив під назвою «Синя блуза» виник у 1923 р. Свою назву рух отримав через колір робочого спецодягу, в якому виступали артисти – синя блуза і чорні брюки. Журналіст Б. Гуревич, який працював під псевдонімом «Южанін» був засновником творчого колективу і лідером руху, метою якого була популяризація ідей революції і нового пролетарського мистецтва. Поступово із самодіяльного цей напрям трансформувався у форму професійної естради. Театр «Синя блуза» був своєрідним агітаційно-політичним клубом, який об'єднував у своєму складі, поетів, письменників, артистів і композиторів. Театр представляв філармонічну модель, в якій налічувалося дванадцять груп артистів. Репертуар обмежувався злободенною тематикою і складався з музичних номерів, поезії, сатири, гумору, героїки і патетики. Жартівливий і гостросатиричний репертуар для «синьоблузників» писали професійні композитори такі, як І. Дунаєвський, П. Демущий, П. Козицький, М. Вериківський, К. Богуславський, Ю. Мейтус та інші, що дало якості і жанрового розмаїття музиці, яка лунала з естради. Проіснував театр «Синя блуза» до 1933 р., він став підґрунтям для подальшого розвитку радянської масової пісні 30-х рр.

Масова пісня, що зародилася в 20-ті роки, отримала стимул до розвитку у 30-ті роки, оскільки віддзеркалювала культурні запити трудящихся. Вона жваво реагувала на зміни в суспільних настроях, відображала запити часу, формувала громадську позицію. Народився новий ідеал – мирного трудового життя, творення в ім'я майбутнього. Саме масова пісня про працю якнайкраще передавала і частково формувала готовність пережити всі випробування та створити нову щасливу країну. Не можна не звернути увагу на явне прикрашення дійсності, тому, як трудова пісня з її оптимістичністю не відображала реальних труднощів, проте при цьому вона передавала головне – настрій людей на подолання перешкод, впевненість в майбутніх перемогах.

В українській естрадній музиці 1930-х рр. домінує масова пісня з ідеологічною настановою і оспівування буднів «великих

будівництва». Композитори, що вірили у побудову світлого майбутнього, активно працювали на ниві масової пісні [1]. Автори створили вектори розвитку вокальної естради, працюючи професійно, вони піднесли авторитет своїх імен і цілком заслужено стали орієнтиром для молодого покоління.

Третій напрям – кафешантанна естрада виконувала переважно релаксаційну функцію та формувалася на любовно-ліричному, танцювальному репертуарі усіялих розважальних закладів. Безліч кафе, ресторанів, танцювальних майданчиків, ставали осередками так званої «непманської культури».

Яскравим представником цього жанру став Олександр Вертинський. Він був не просто артистом естради, а мистецьким явищем, в якому віддзеркалилась ціла епоха. Для свого часу він був новатором, «революціонером у мистецтві». Його творчість істотно відрізнялася від попередників: він не побоявся йти на ризик, перетворюючи виконання пісні у справжній професійний театр виконавця. Спочатку театр О. Вертинського починався з салонів, що пояснює і вибір репертуару, доступного і зрозумілого для аристократичної публіки. Основна відмінність салонного театру від звичайного полягає в тому, що в ньому основний наголос робився не на фабулу і інтригу, а на чіткість, продуманість до дрібниць окремих мізансцен, пантомім, «живих картинок», що чергуються. Зрозуміло, величезну роль тут грають деталі, міміка, жест, аксесуари, костюми. Саме ці особливості створювали індивідуальність театру Вертинського.

Так на сцені з'являються його найвідоміші і найпопулярніші твори, що ставали міні-виставами завдяки інтонації автора і виразній пластиці. Це пісні-настрою, високі почуття ніби «приземлялися» і у спрощеній формі пропонувалися публіці. Завдяки Вертинському у пісні з'явився сюжет. Це були пісні-новели, зворушливі і повні душевного болю, дія яких розвивалася і приходила до природного фіналу [2].

О. Вертинський став синтезом традиції дореволюційного пісенного виконавства (салонів), лірики, урбаністичного романсу з театральною драматургією, що заклало базу для нового втілення пісенного здобутку вже радянських композито-

рів і поетів. Цей жанр «театр пісні» на естраді продовжився аж до початку 1970-х рр., його синтетичною специфікою було створення вокальної режисури як нової якості естрадної майстерності. Знаковими представниками цього напрямку стали артисти, які були народжені в Україні М. Бернес, Л. Утьосов, К. Шульженко.

У процесі створення пісні відбувалася тісна, рівноправна співпраця композитора, поета і виконавця. Специфіка «театру пісні» ґрунтується на змістовності твору, його ідейної складової, і не обмежується розважальним компонентом. На першому місці у митця була тематика, що мала широке життєве асоціативне коло, а глибинний сенс пісні розкривався через вишукане, стримане виконання без зайвої афектації. Розмірковуючи над законами створення твору у жанрі «театру пісні», можна окреслити наступні складові: «1. Думка. 2. Акторський талант, – розкриваючи це так: здатність знайти і розвинути свій артистичний і людський образ. 3. Акторська майстерність. 4. Абсолютна музикальність, помножена на абсолютну ритмічну свободу. 5. Голос, вокальна обдарованість, – розшифровуючи: багатство інтонацій теплоти душевної щирості, чистої звукової своєрідності» [6, с. 61].

За такими художньо-естетичними засадами працювала і К. Шульженко. Клавдія Шульженко відома співачка, акторка радянського періоду. Народилась в Україні (м. Харків). Про рівень майстерності і фахової підготовки артистки, українська дослідниця Н. Дрожжина пише так: «На початку творчого шляху вона займалася вокалом з професором Харківської консерваторії Чемізовим. Пізніше зростанню її професійної майстерності сприяли виступи в концертах-дивертисментах і творча діяльність у складі різних професійних музичних колективів» [3, с. 114]. Більшу частину своєї творчої діяльності вона присвятила вокальній естраді. Вона мала легкий та дзвінкий голос, приємної тембрації і майстерно використовувала свій вокальний та акторський потенціал.

Композитор Ю. Мейтус спеціально для співачки пише декілька творів «Червоний мак», «Гренада», які у її виконанні здобули чималу популярність.

Музичні критики визначали, що творче кредо співачки остаточно сформувалося у воєнний період, а саме створився лірико-драматичний репертуар, в якому не було «випадкових» пісень. Через вокально-виконавську майстерність будь-який пісенний матеріал артистка перетворювала на власну історію, що вписує Клавдію Шульженко у низку чудових самотутніх естрадних співачок того часу.

В цей період, поруч з досягненнями в жанрі естрадної пісні розвивався четвертий напрям – ранній джаз, який також є синтезом європейської академічної традиції та афроамериканського фольклору.

У 1924 р. був організований джазовий ансамбль у Харкові під керівництвом композитора Ю. Мейтуса. Істотний вплив на розвиток джазу мали гастролі зарубіжних джазових ансамблів. У 1926 р. значну популярність серед прихильників джазової музики додали гастролі ансамблю Ф. Вітерса з відомим американським сопрано-саксофоністом С. Беше, які проходили у Києві, Харкові, Одесі та інших містах.

Однак вітчизняний джаз був далекий від оригінального, а його музичні композиції скоріше були «відджазуванням» естрадних тем або, «естрадованим джазом». Дослідники цього напрямку не схильні стверджувати, що професійні музиканти того періоду буквально розуміли справжній джаз, не говорячи вже про слухацьку аудиторію. Так, Л. Утьосов згадував, що спочатку публіка байдуже сприймала джазову музику, її більше цікавила поведінка артистів на сцені та їх зовнішній вигляд. Для надання колективу самотутності, артисти працювали виключно в естрадному синтетичному форматі. Основна увага приділялася зовнішньому вигляду оркестрантів, їх сценічній поведінці, драматичним перевтіленням, використанню танцювальних імпровізацій та розмовних інтермедій.

Артист неодноразово висловлювався, що відмінність від оригінального джазу в тому, що вітчизняний джаз пісенний, а не танцювальний. Це були спроби інтерпретувати виконувану музику відносно американського першоджерела і несло переважно характер театралізації.

Вокальний джаз даного періоду став одним із головних стилістичних ознак естрадної пісенності. Через «легкожанрову естраду», джаз проникав у інтонаційну сферу розважального, з якою він нерідко ототожнювався. Попри усі заборони, можна визначити, що радянський джаз отримав статус автономної сфери творчості, а пісенна естрада набула якості імпровізаційності й новий метроритм, які сформували основу стилістики майбутніх вокально-естрадних жанрів. Танцювально-ритмічна основа естрадних пісень, давала можливість досить легко їх «відджазовувати», а джазові зразки англомовних пісень виконувались в підкреслено-естрадній манері. Це вплинуло на формування синтезованого напрямку в естрадно-пісенному виконавстві, що отримав назву «естрадно-джазовий стиль».

У 1930-ті роки починає розвиватися кіноестрада, де активну позицію в цьому процесі займають композитори. Кінематограф сприяв популярності джазових оркестрів, що виконували концертні блоки на 40 хв. в фойє або в концертному залі перед кіносеансом.

Відрізнявся музично-естрадний простір західноукраїнського регіону, що формувався під впливом європейського розважального дозвілля. Як зазначає дослідник І. Осташ: «Українське дозвілля на той час (20-ті роки) було здебільшого фольклорним, українці співали в основному народні пісні. Після війни до них додалися стрілецькі пісні, стаючи дедалі популярнішими. Деякі з них були написані у танцювальних (переважно вальсових) ритмах...» [5, с. 59].

Львівське суспільство захоплювалося джазом, який прийшов з Польщі, де біг-бенди грали та записували на платівки популярну свінгову музику. У 1923 році на польських дисках з'являється слово jazz. Джаз-бенди, окрім концертної діяльності, записували передачі на радіо, співпрацювали з кінематографом, беручи участь в численних фільмах, знятих в Польщі в період 20-30-х рр. Не менш важливим був імпорту записів із-за кордону, головним чином з США, зокрема платівки Дюка Еллінгтона та Луї Армстронга були знайомі багатьом меломанам, особливо молоді.

Нова музика швидко проникала і в життя Львова. Цьому сприяли виступи польських джазменів, розповсюдження польських і західних платівок. Музика із модними в Європі ритмами, принесеними з американського континенту (танго, фокстрот, вальс-бостон) озвучувала кав'ярні, танцювальні майданчики, кінотеатри, парки і вулиці міста. «Це був час розквіту польських джаз-бендів і танцювальних оркестрів, які поширилися з Варшави до інших міст і курортів Польщі, заповнивши нічні клуби та кабаре» [5, с. 58].

Відношення до україномовної пісні у більшості молоді, як до чогось нестерпно застарілого, тому звучить вона в основному в сільській місцевості. У своїх працях науковець О. Харчишин відзначає: «Дедалі гостріше поставала проблема створення нових українських пісень, зокрема, у стилі модних танцювальних ритмів для озвучення міських розваг. Ці твори мали би заповнити увагу українського городянина, який на той час перебував під потужним пресом насаджуваної усіма можливими засобами польськомовної пісенної продукції» [7, с. 192]. Через виконавську практику все ж вдається поповнити львівську музичну естраду молодими композиторами «легкого жанру» – Б. Весоловським, А. Кос-Анатольським, Я. Барні, Л. Яблонським, Є. Козаком, С. Гумініловичем, В. Трисяком та ін., які повинні були виявити чималу креативність та професіоналізм, маючи поруч конкуренцію з популярними польськими виконавцями.

Розглянемо наступним період 1940-х рр. існування вітчизняного вокально-естрадного мистецтва. Не зважаючи на важкі воєнні випробування, даний етап характеризується досить успішним наростанням мистецького потенціалу естради. Над створенням нових творів патріотичної тематики працювали професійні композитори, серед яких Ю. Мейтус, П. Козицький, Л. Ревуцький, Г. Верьовка і багато інших. Кінець 1940-х рр. можна назвати ідеологічним терором, розправою над непокірними, розгортається ідеологічна компанія проти буржуазного модернізму, «формалізму» та «космополітизму». Влада розглядає джаз як нав'язування західної масової культури, тому визнає джазову музику як «паразитуючу» творчість. Джаз-оркестри

розформовуються, вчиняються гоніння та репресії до відомих виконавців музичної естради, їм приписувалися примітивні «вульгарно-сентиментальні» смаки.

Однак, навіть в цей період відбувалося поступове оновлення естрадної песенності та професіоналізація композиторської творчості. Синтетичний стиль естрадно-джазової пісні, розвивався паралельно з виконавською творчістю. Відджазована естетика пісень стимулювала вокалістів до оволодіння двома напрямками: естрадного, в широкому сенсі – поп-музичного і джазового, точніше – естрадно-джазового. Перший напрям розвивався на базі популяризації творів, які сучасною мовою називаються «саунд-треками» до кінострічок: «Білі ночі» (В. Гомоляка, І. Шамо – Б. Палійчук) з к/ф «Командир корабля»; «Пісня про рушник», «Ти моя вірна любов» (П. Майборода – А. Малишко) з к/ф «Літа молодії», «Думи мої» (Б. Лятошинський – Т. Шевченко) з к/ф «Тарас Шевченко» та багато інших.

Другий напрям існував і розвивався завдяки створенню на вітчизняній сцені естрадно-симфонічних оркестрів, які остаточно легалізувалися вже у 1960-ті рр., після гастролей відомого джазового оркестру під орудою Дюка Еллінгтона.

В історії країни у 1950-ті рр. відбувається ослабленням тоталітарної влади, настає відносна демократизація суспільного життя та більша свобода творчої діяльності, в тому числі у музичній сфері. На естраді відроджується інтерес до джазової музики, де початком новосформованого поняття «вітчизняний джаз» є орієнтація на діяльність оркестрів й пісенний формат. В українській вокальній естраді відбувається ротація композиторів-піснярів, зокрема через творчість П. Майбороди, Л. Вербицького, К. Домінчена, І. Шамо, А. Філіпенка, О. Білаша починає формуватися «скарбниця» національної естрадної пісні. На сцені з'являється нова категорія виконавців – співаки-сумісники. Серед них Д. Гнатюк, А. Мокренко, О. Таранець, П. Ретвицький, К. Огневий, Ю. Гуляєв, В. Купріна, М. Кондратюк, Д. Петриненко, Л. Остапенко та інші, які поєднували академічну традицію та естрадне втілення, а виконавські традиції увійшли у жанр «української традиційної пісні» наступного періоду.

**Висновки.** Таким чином, формування вокально-естрадных жанрів 1920–1940-х років проходило в умовах нової культурної політики в контексті ідейно-просвітницької концепції. Відповідно до праць дослідників естради, на момент першого періоду означених хронологічних меж, зокрема 20-х років ХХ століття, на вітчизняній естраді утворилось чотири напрями: вулична мітингова пісня, агіттеатр «синьоблузників», кафешантанна естрада та ранній джаз.

Кожний напрям через синтез зумовив виникненню на естраді нових вокальних жанрів. Так, вулична мітингова пісня й агіттеатр «синьоблузників» стали підґрунтям для подальшого розвитку жанру «масової пісні», де професійними композиторами були сформовані вектори музичної естради подальших до 1970-х рр. Артисти напряму кафешантанної естради заклали підвалини жанру «театр пісні» на естраді, що активно розгорнулася у період 1950–90-х рр. Четвертим напрямом вважається ранній джаз, який на вітчизняній естраді відрізнявся від танцювальності оригінального (американського) більшою пісенністю. На вітчизняній естраді через «відджазування» естрадних мелодій виник «естрадно-джазовий стиль», який визначив ритмічно-мелодійну виконавську специфіку набув популярності та сформував чималий вокальний репертуар. Вийнятком стали деякі регіони сучасної України, зокрема у музичному просторі формувався «легкий жанр» під впливом танцювально-розважального дозвілля США та Європи. Означений період відзначився появою кіноестради та чималою затребованістю джазових оркестрів, продовжується професіоналізація композиторської творчості та поступове оновлення виконавської складової естрадної пісенності, що здійснило успішне наростання мистецького потенціалу естради.

#### **СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ**

1. Булаг Т. П. Пісні звитяги. Київ: Знання, 1968. 48 с.
2. Гребенюк Н. Вокально-виконавська творчість: психолого-педагогічний та мистецтвознавчий аспекти. Київ, 1999. 270 с.
3. Дрожжина Н. Вокальне мистецтво естради: історія, теорія, практика. Харків: Видавництво «Естет Принт», 2019. 336 с.

4. Історія української музики: у 6-ти тт. Т. 4: 1917–1941. Київ: Наукова думка, 1992. 446 с.
5. Осташ І. Бонді або повернення Богдана Весоловського. Київ: Дуліби, 2013. 328 с.
6. Самая Т. Вокальне мистецтво естради: український контекст. Київ: Четверта хвиля, 2019. 153 с.
7. Харчишин О. Пісні так званого «легкого жанру» в українському народнокультурному середовищі Львова першої половини ХХ століття (до питання взаємовпливів професійного і народного творчого начала). *Вісник Львівського університету*. Львів: РВВ ЛНУ, 2006. Вип. 37. С. 191–207.

#### **REFERENCES**

- 1 . Bulat, T. (1968). Songs of Victory. Kyiv: Knowledge, 1968 [in Ukrainian].
2. Grebenyuk, N. (1999). Vocal and performing creativity: psychological, pedagogical and art-historical aspects. Kyiv, 1999 [in Ukrainian].
3. Drozhzhina, N. (2019). Vokalne mistetstvo estradi: Istoriya, teoriya, praktika. Harkiv: Vidavnytstvo «Estet Print», 2019 [in Ukrainian].
4. History of Ukrainian Music (1992). Kyiv: Naukova Dumka, 1992. Vol. 4 [in Ukrainian].
5. Ostash, I. (2013). Bondi or the return of Bohdan Wesolovsky. Kyiv: Duliby, 2013 [in Ukrainian].
6. Samaya, T. (2019). Vocal variety art: Ukrainian context. Kyiv: Fourth Wave, 2019 [in Ukrainian].
7. Kharchyshyn, O. (2006). Songs of the so-called “light genre” in the Ukrainian folk cultural environment of Lviv in the first half of the 20th century (on the issue of mutual influences of professional and folk creative principles). *Bulletin of Lviv University*. Lviv: RVV LNU, 2006. Vol. 37 [in Ukrainian].

## ЗАГАЛЬНОТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ МУЗИКОЗНАВСТВА

УДК 78.01/.03/.071.1+781

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2024-42-6>

*Тетяна Анатоліївна Міщенко*

*ORCID: 0009-0004-2980-1781*

*здобувач кафедри історії музики та музичної етнології  
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової  
kowkatanya1980@gmail.com*

### ФЕНОМЕН ТЕМПОРАЛЬНОГО МУЗИЧНОГО МИСЛЕННЯ: ДО ПОСТАНОВКИ ПИТАННЯ

*Метою даної статті є розкриття концепції часу в музиці — музичного часу; розвиток поняття темпоральності стосовно специфіки організації та впливу музичного часу; встановлення типологічних ознак часу в музиці — відповідно до специфіки музичних артефактів. **Методологія** роботи обумовлена філософсько-культурологічним та музикознавчим семіологічним підходами, передбачає стильове та текстологічне вивчення авторської поетики в музиці, залучення інтерпретативного виконавського підходу та відповідного до нього музично-стилістичного аналізу. **Наукова новизна** статті визначається розробкою музикознавчих критеріїв вивчення часу та залученням філософського, культурологічного та структуралістсько-філологічного методів до вивчення природи часу в музиці. Вперше на рівні музичного матеріалу розглядаються питання щодо якісної та кількісної природи, відповідних показників часу в музиці, виявляється спорідненість поняття часу та смислу, часу та числа. Розвивається сучасний погляд на часовий зміст музики як предмет виконавського відтворення, пропонується аналіз поняття хроноартикуляційного процесу, як найбільш відповідне до своєрідності побудови музичного тексту у єдності звучного та незвучного матеріалів. Як синергійна за походженням та узагальнююча за змістом та способами формалізації виводиться категорія темпоральності, котра*

дозволяє поєднувати обидві іпостасі художнього часу (часу в музиці), композиційну та метафізичну. **Висновки.** Час в музиці – музичний час – це парна категорія, котра вказує на своєрідність музичного хроносу та часовимірювальне призначення музичного звучання. Вона передбачає також виокремлення часу як кайросу, самоздійснення та утримання смислового змісту у звучанні як «вічного теперішнього», що апелює до неодмінної моментальності музичного діяння, наділяє особливою цінністю стан перебування у часі, співпадіння з часом як унікальним духовним досвідом усвідомлення буття.

**Ключові слова:** час в музиці, музичний час, темпоральність, музичне мислення, хроноартикуляційний процес, смисл, хронос, кайрос, композиційний час та метафізичний час.

*Mishchenko Tetiana Anatoliivna, Applicant at the Department of Music History and Musical Ethnography of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music*

**The phenomenon of temporal musical thinking: to the question**

**The purpose** of this article is to reveal the concept of time in music – musical time; develop the concept of temporality in relation to the specifics of the organization and influence of musical time; establish typological signs of time in music – in accordance with the specifics of musical artifacts. **The methodology** of the work is determined by philosophical-culturological and musicological semiological approaches, provides for the stylistic and textological study of the author's poetics in music, the involvement of an interpretative performance approach and the corresponding musical-stylistic analysis. **The scientific novelty** of the article is determined by the development of musicological criteria for the study of time and the involvement of philosophical, culturological and structuralist-philological methods in the study of the nature of time in music. For the first time, at the level of musical material, questions are considered regarding the qualitative and quantitative nature, the corresponding indicators of time in music, the relationship of the concepts of time and meaning, time and number is revealed. A modern view of the temporal content of music as a subject of performance reproduction is developed, an analysis of the concept of the chronoarticulation process is proposed, as the most appropriate to the originality of the construction of a musical text in the unity of sonorous and non-sonorous materials. The category of temporality is derived as synergistic in origin and generalizing in content and methods of formalization, which allows combining both hypostases of artistic time (time in music), compositional and metaphysical. **Conclusions.** Time in music – musical time – is a paired category that indicates the originality of musical chronos and the time-measuring purpose of musical sounding. It also involves the isolation of time as kairós, self-realization and retention of semantic content in sounding as the "eternal present", which appeals to the indispensable immediacy of musical action, gives special value to the state of being in time, coincidence with time as a unique spiritual experience of awareness of being.

**Key words:** time in music, musical time, temporality, musical thinking, chronoarticulatory process, meaning, chronos, kairós, compositional time, and metaphysical time.

**Актуальність** теми та проблематики статті зумовлюється широтою та відкритістю явища часу, що є визначальним для музичної творчості в усіх її жанрових та стильових різновидах. Сама по собі фундаментальна, проблема часу у культурі та мистецтві ускладнюється в міру зростання спроб її вирішення, а переміщена до галузі індивідуальної композиторської й виконавської творчості, окремих музичних артефактів, придбає ще більшу гостроту й самосуперечливість. Як відомо, психологія композиторського процесу, у співвіднесенні з віковою психологією, є інноваційною, отже найменше розробленою сферою музикознавства; зокрема стильова типологія за віком автора, специфіка ранніх та пізніх вікових та стильових періодів творчості у їх співставленні та взаємозалежності – надзвичайно складна сфера для музикознавчих визначень, що ще більше утруднює розуміння часу в музиці, додаючи до нього ще й різновид часу біографічного, життєтворчого [8; 9].

Стрімкість, напруженість або сповільненість, статичність індивідуального життєвого Хроноса, міра його подієвої насиченості в межах різних фаз вікового циклу надають біографії кожного композитора рис індивідуальності. З іншого боку, творча індивідуальність завжди припускає особливі відносини з часом, власні способи входження до часу і оволодіння часом. Взаємозалежність темпів духовного й стильового формування, кореляція між віком художника й динамікою реалізації його креативного потенціалу – масштабна, багатомірна, необхідна в гуманітарному пізнанні проблема, хоча мистецтвознавці досить рідко звертаються до таких понять, як дитинство, юність, зрілість, старість [8].

Життя людини безупинно розбудовується в часі, його етапи подібні до цілісних організмів зі своїми фізичними й ментальними ознаками. У межах кожного ми знаходимо щільне переплетення універсального, споконвічно властивого певному віку, його історико-культурній символізації й одиничного, особистісно-неповторного. Наскрізнний розвиток від однієї вікової фази до наступної дає можливість простежити, як юнацька психологія переходить у зрілу, а та, у свою чергу, модулює в пізню. Кож-

ний віковий сегмент є невід'ємною частиною єдиного часо-просторово континууму людського життя, народжуючи відповідні моделі духовного досвіду.

**Метою** даної статті є розкриття концепції часу в музиці – музичного часу; розвиток поняття темпоральності стосовно специфіки організації та впливу музичного часу; встановлення типологічних ознак часу в музиці – відповідно до специфіки музичних артефактів.

**Виклад основного матеріалу.** Час – одне з основних понять фізики і філософії, визначальна координата умовного буттєвого простору, уздовж якої протягнені світові лінії фізичних тіл, а також смислові траєкторії людської свідомості.

Позиції лінгвістичної науки щодо проблеми часу примушують наголошувати увагу на явищі мови та людської екзистенції, яку мова прагне виразити. Висловлюється припущення, що такий засіб, як мова, має системно-структурні властивості саме тому, що такими ж системно-структурними властивостями володіє феномен часу, для відбиття якого, в першу чергу, й виникла мова [5; 7].

В. Ценова, говорячи про концепції часу-простору в ХХ столітті, пропонує не перераховувати незліченну кількість різноманітних концепцій, а замінити їх двома основними поняттями про час – як про час метафізичний та людський.

«Метафізичний час ні від кого, ні від чого не залежить; перебуваючи за межами нашого існування, він тече сам по собі. Людський час відмірений межами нашого існування на землі. Усередині людського є й інші види часів: переживаний нами *психологічний* час, *художній* час (тобто час художнього твору, у тому числі й музиці), релігійне» та ін. [10, с. 71].

Музика створює свій час. Він може бути обмірюваним та матеріалізуватися у звукових структурах – ритмі, що втілює «плин чисел у часі». Час бачиться широким поняттям, що має надособистісний характер, множинний за природою, відкриває віртуальне поле для різних реалізацій. Це своєрідне середовище в якому діють ритми. Але й ритм можна розуміти не тільки на рівні тривалостей, але й у широкому, у тому числі переносному,

метафоричному значенні (гіпостазовано) – як ритм тембрів, просторових рухів, висот, динаміки, гармонійних полів, форми, параметрів у певній часовій пропорції. Як одного разу виразився Карлхайнц Штокхаузен, усе може функціонувати як ритм.

Час і ритм фактично виявляються гранями одного поняття «поток», «плину»: час тече, ритм – теж тече (слово *rhythmos* – від грецького кореня «текти») [10, с. 71–72]. Концепція О. Мессіана, описана ним в «Трактаті про ритм, цвіт і орнітологію», представлена ієрархічною системою понять. Основна пара категорій – Вічність і Час – відбиває співвідношення світу божественного й земного. Вічність – це повна єдність і одноразовість – минуле, сьогодні й майбутнє зведені до однієї «крапки». Поза вічністю у часу є «до» і «після», його основні стани – «попереднє й наступне» [10, с. 75]. Людський час, у свою чергу, також визначається парою категорій, складається з довжини – утримання, чистої тривалості – і власне часу, який може бути вимірним. Щоб уловити чисту тривалість, у музиці не повинне бути ніякої симетрії, що дозволяє рахувати й зіставляти. Явищу чистої тривалості (можливої тільки в сьогодні) протистоїть структурований час, розчленований на відрізки й спрямований від минулого через сьогодні в майбутнє за допомогою Числа, яке для Мессіана – не тільки формальна одиниця виміру, але також і носій найглибшого смислу.

Людський час має початок, середину й кінець. Він неоднорідний й складається з накладення різних за швидкістю часових потоків: є час зірок – неймовірно довгий, а є час людський і т. д. Так одночасний зріз життя демонструє різні часи, що накладаються один на одного. «Накладені часи» – одне з найважливіших понять Мессіана: «всесвіт і людство живуть серед накладення часів. Вони також живуть серед накладення ритмів. Сутність миру – поліритмія» [10, с. 75].

І чистий розподіл, і структурований час, який відбивається в музиці через Ритм, – з погляду О. Мессіана – «поняття виняткової складності, яке еволюціонувало разом з людським мисленням і різними стилями музичної мови» [7, с. 75].

Проблемою ритму й часу в ХХ столітті – у його особистісно-стильовому переломленні в межах індивідуальної композитор-

ської поезики – займалися П. Булез, К. Штокхаузен, Я. Ксенакис. Ритм стає одним з найважливіших формотворних засобів музичної композиції. Розвиток європейської музики, від Нового часу до XX століття, розбудовував, в основному, гармонійну сторону музики. Тональна музика на рубежі XX століття прийшла до стану кризи, коли розширення тональності досягло логічної межі й виникла необхідність пошуку нових форм звуковисотної організації. Тенденція до індивідуалізації гармонії в добу романтизму, у XX столітті переросла в індивідуалізацію ритмічних та метричних структур. В. Ценова виділяє кілька аспектів акцентування уваги на музичному ритмі композиторів XX століття:

– *многопараметровість* – самостійне функціонування різних параметрів музики, виділення з них параметра часу;

– *серіалізм* – серіалізація різних параметрів, крім звуковисотного ряду – рядів тривалостей звучання, темпів;

– *мінімалізм* – тривале повторення ритмо-мелодійних гнізд робить необхідним функціонування ритму більшого плану, часто заснованого на циклічності;

– *полістилістика* – перетинання, іноді навіть зіткнення часового пульсу музики різних стилів і епох, стилістична комплементарність або антитетичність при цитатах і алюзіях; стильовий діалог за допомогою стилістичної множинності – зіставлення різних часів музики, адаптація «чужого» історичного стильового часу в композиційному часі музичного твору;

– *алеаторика* – техніка з незакріпленими структурами, що припускає використання не контрольованого композитором часу;

– *електронна музика* – створена електронною апаратурою, вона дозволяє досліджувати глибини звуку, створювати акустичні й ритмічні структури будь-якої складності;

М. Аркадьєв, розглядаючи музичний час, вказує на складність трактування самого терміна. Дослідник виділяє два розуміння цього явища: кількісне і якісне. «Кількісна (квантитативна) концепція зв'язана з рахунком і виміром часу, починаючи з прадавніх календарів і завершуючи параметричними уявленнями в математичному апараті сучасної науки. Це статичний (він же метричний у вузькому змісті) аспект часових уявлень.

Якісна (квалітативна) концепція являє собою щось набагато більш складне й менш знайоме для звиклого до «тік-так» часу (вираження Д. Дьюї) європейської людини, що дозволило І. Пригожину назвати цю групу уявлень «забутим виміром» [1, с. 194].

Звертаючись до творчості Арво Пярта, можна помітити, що його цікавлять певні історичні шари (епохи) музичного мистецтва, гранично поляризовані – середньовічна та сучасна музика як форми освоєння часу, що відрізняються прийомами ритму і метра. Ритм григоріанського хоралу не був установлений раз і назавжди. Хорал передавався спочатку «з вуст у уста», коли ритм носив досить приблизний характер, часто імпровізаційний. В основному різнилися лише більш довгі й більш короткі тривалості. У міру еволюції, ритм у хоралах стає все більш гнучким; в одному й тому ж самому хоралі можуть чергуватися псалмодичні, гімнічні та ювілейні риси. Разом з тим, у хоралах виникали більш-менш стійкі ритмічні формули, як правило пов'язані з мелодійними поспівками.

Прикладом погляду в минуле служить твір «До Аліни», у якому відсутні вказівки на метр і ритм, але сприймаючий музичний текст реципієнт його внутрішньо відтворює. М. Аркадьєв називає дане явище «неакустичним пульсаційним континуумом». Інакше кажучи, є явища в музиці, які просто неможливо не помітити – не відчути, якщо їх, з опорою на нотний текст, у продукувати, створювати в процесі музикування інструментального або «ментального». Ритмічні структури відносяться саме до цього типу явищ. Дослідник вважає, що це пов'язане з тим, що європейський слух формувався в умовах фоноцентризму. «Бачення нотного тесту, **читання** його входить реально завжди в саму структуру нашого музичного слуху. Наш слух організований і **історично сформований** з опорою на писемність, причому незалежно від того, чи вміємо ми вже в наш час читати нотний текст чи ні» [3, с. 4].

Новоєвропейська ритмічна система заснована на існуванні *неакустичної матерії музики, неакустичного пульсаційного континууму*. Радикальне перетворення, що відбулось в історії музики до середини XVII, полягає в тому, що *метр став*

наскрізь експресивним неакустичним утворенням [4; 3, с. 3]. І в даному творі це є динамічним поштовхом, приводом для композиційного розвитку; адже, по суті, твір триває 8 хвилин, за які в постійно повторюваній ритмо-інтонаційній формулі не відбувається практично ніяких змін.

Композитор музикою створює час – і навпаки. Тому Аркадьєв пропонує з'єднувати музичний час і метро-ритмічну структуру в певну художньо-смыслову єдність. Він визначає артикуляцію «...як процес музичного структурування, музичного формування на всіх його рівнях, від мікротивного утворення до структури великих симфонічних циклів. Композитор і виконавець *артикулюють* музичний матеріал, тобто беруть участь у процесі його онтологічного формування». Інше, додаткове до першого, визначення артикуляції він формулює так: «Усе різноманіття взаємодії звучної і незвучної основ у музиці називається музичною артикуляцією. Ця тісна взаємодія й приводить до цілісного артикуляційного процесу в музиці, який ми пропонуємо позначити інтегруючим поняттям *хроноартикуляційний процес*» [3, с. 3]. Так, час для Пярта стає експресивним пульсаційним континуумом, тобто континуально-дискретним утворенням, з фундаментальним пріоритетом безперервності.

Незважаючи на велику кількість теорій часу-простору, найбільш ясно, хоча й у досить складній філософській концепції, пояснює зв'язок часових і просторових аспектів О. Лосєв – у дослідженні «Музика як предмет логіки».

О. Лосєв, володіючи професійними музикознавчими знаннями, з боку музикознавства виявляє, що розв'язати проблему іманентного музичного часу, тобто того часу, який саме входить до поля культури, визначає її семантику, зберігаючи свою автономію й ініціативне положення, можливо тільки на основі *філософського підходу*. Дослідник розбудовує феноменологічний метод, який представляється найкращим стосовно антиномічної природи часу й відкриває цілком ясні шляхи до темпорального змісту й призначення музики. Визначаючи час як здійснення й становлення числа, дослідник виходить з «поза якісної якісності» числа – з його одиничності, «що має тільки одну ознаку»,

це покладання, позиційність, самоствердження як «щось», як «якість» [6, с. 524–525, 552].

Час тече, число – нерухоме. Час завжди є очікуванням, вислуховуванням, здійсненням; число – закінчена даність, що не вислуховується, але спостерігається у своїй повній готовності. Час є протікання й становлення певного смислу; число є сам нерухомий, постійно – одвічно – сталий смисл [6, с. 524]. «Числовий рух – є рух самого смислу...» [6, с. 533].

Визначаючи число як «цільну зібраність множинного, або роздільну єдність смислу» [6, с. 529], Лосєв тим самим дуже близько підходить до музикознавчих понять тексту, семантики й циклічності як єдності множинного й множинності єдиного (розроблених, зокрема, О. Самойленко).

Число-Смисл – відправна категорія в системі лосівського умогляду, але не перша категорія, як указує він сам, у діалектичній системі розуму [6, с. 538]. У музичному часі розмежовуються логічні й алогічні сторони, етапи, а сам він виявляється тотожністю числа (смислу) з його іншим, або алогічним становленням числа [6, с. 542]. Про це свідчать наступні слова «Нарешті, число є рухливий спокій. Час як *інше* числа, є *рухлива суцільність і текуча нерозрізненість*, у якій один послідовний момент входить в інший, так що замість роздільно даного смислового переходу від одного точно фіксованого моменту до іншого дається отут алогічна плинність від одного невідомого моменту до іншого. Час алогічний саме в аспекті своєї плинності, ...коли в ньому є майбутнє, і, найголовніше, *невідоме* майбутнє» [6, с. 542–543]. До категорій музичного часу, виведених Лосєвим, відносяться ритм, симетрія (симетрично-ритмічна фігура), метр (метро-ритмічний акцент), мелодія, гармонія, тон, темп, тривалість звуку, динамічний акцент, масивність звучання (об'ємність, щільність, вага). Щодо них, починаючи з мелодії, мова йде про алогічне становлення числового змісту, оскільки дане становлення досягає звучної матерії: «розгадка мелодії полягає в тому, що це є звучна розумна, або числова матерія, дана в аспекті свого рухливого спокою, і справжній зміст гармонії полягає в тому, що це є звучна розумна, або числова матерія,

дана в аспекті своєї самототожної відмінності» [6, с. 555]. Отже, концепція Лосєва підтверджує наше розуміння часу як відносин звучання до смислу – смислу до звучання, як ідеаційного феномена, що стає «зримим» (чутним) і аналітично доступним завдяки конкретному втіленню (предметній виразності) спатіально-композиційним шляхом.

Головні положення вчення О. Лосєва про музичний час (музичну темпоральність) представляються наступними: визначення часу як здійснення й становлення числа, яке є «позаякісною якісністю»; виявлення одиничності числа, яке має тільки одну ознаку, самоствердження як «щось», таким чином, повний відхід від необхідності протиставлення кількісної і якісної форм часу; зв'язок народження числа з енергійністю самозростаючого смислу, розкриття природи числа як самототожної відмінності сущого або «цього смислу»; підхід до числа-ейдосу як до «розумної фігури», яка може застосовуватися до будь-якого матеріалу, але є вільною від будь-якого матеріалу, а тому є вільною від кількості, яка завжди матеріальна.

Мистецтво відкриває особливі способи володіння часом – проживання його як сьогодення, смислово насичує сьогодення, приковує до нього свідомість, змушує бути присутнім, гостро відчувати кожний момент поточного часу й включаючись у нього в співпереживанні; з іншого боку – в акті художньої творчості стираються границі між сьогоденням і майбутнім: він спрямований до того, що «назавжди», а в такий спосіб до єдності часів приєднується й минуле – тому що те, що назавжди – основа майбутньої пам'яті, виходячи з якої будуть судити й про теперішнє, і про минуле [9, с. 47].

Таким чином, концепції часу в музиці приводять музикознавців до питань темпоральності. Темпоральність – (англ. *часові особливості*) – часова сутність явищ, породжена їх власною динамікою руху, на відміну від тих часових характеристик, які визначаються відношенням руху даного явища до історичних, астрономічних, біологічних, фізичних та інших координат, взаємозв'язків. У сучасній філософській культурі поняття темпоральності з'явилося завдяки екзистенціалістській традиції, у

якій темпоральність людського буття протиставляється речі, відчуженому, механічному часу.

У феноменологічно орієнтованій соціології, а також у психології і культурології поняття темпоральності широко використовується для опису таких динамічних об'єктів, як особистість, соціальна група, клас, суспільство, цінність. За думкою М. Петинової, проблема темпоральності є однією з найбільш актуальних і захоплюючих не лише у філософії, але й у контексті усієї сучасної науки, в цілому, оскільки в ній переплетено багато фундаментальних питань, що відбивають суперечливість і багатоплановість соціокультурних процесів, а через особливе зрощення уявлень про час з символічними формами культури в центрі виявляється тема людини та форм її діяльності [7].

Але ще більш важливою передумовою вивчення музичної темпоральності дослідниця вважає те, що музика має особливу здатність створювати образ часу, взаємодіючий з життєвим процесом і свідомістю людини, а тому саме проблема темпоральності музики може сприяти гостроактуальному сьогодні зближенню гуманітарної та природознавчої парадигм.

Оскільки темпоральність музики виявляється й здійснюється в безпосередньому уявленні-звучанні музичного матеріалу, виконавський час стає подієвою та категоріальною основою музичного хроноса, організуючи, демонструючи його найважливіші й «найщасливіші» моменти – його «кайрос».

**Наукова новизна** статті визначається розробкою музикознавчих критеріїв вивчення часу та залученням філософського, культурологічного та структуралістсько-філологічного методів до вивчення природи часу в музиці. Вперше на рівні музичного матеріалу розглядаються питання щодо якісної та кількісної природи, відповідних показників часу в музиці, виявляється спорідненість поняття часу та смислу, часу та числа. Розвивається сучасний погляд на часовий зміст музики як предмет виконавського відтворення, пропонується аналіз поняття хроноартикуляційного процесу, як найбільш відповідне до своєрідності побудови музичного тексту у єдності звучного та незвучного матеріалів. Як синергічна за походженням та узагальнююча за

змістом та способами формалізації виводиться категорія темпоральності, котра дозволяє поєднувати обидві іпостасі художнього часу (часу в музиці), композиційну та метафізичну.

**Висновки.** Час в музиці – музичний час – це парна категорія, котра вказує на своєрідність музичного хроносу та часовимірювальне призначення музичного звучання. Вона передбачає також виокремлення часу як кайросу – самоздійснення та утримання смислового змісту у звучанні – як «вічного теперішнього», що апелює до неодмінної моментальності музичного діяння, наділяє особливою цінністю стан перебування у часі, співпадіння з часом як унікальним духовним досвідом усвідомлення буття.

### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Аркадьев М. Временные структуры новоевропейской музыки. Опыт феноменологического исследования. М.: Библос, 1992. 204 с.
2. Аркадьев М. Креативное время, «архиписьмо» и опыт Ничто. URL: <http://extertextst.by.ru>
3. Аркадьев М. Хроноартикуляционные структуры в клавирном творчестве И. С. Баха. *Музыкальная академия*. 2000. № 2. С. 2-13.
4. Аркадьев М. Фундаментальные проблемы теории ритма и «незвучащее». Время, метр, нотный текст, артикуляция / LAP LAMBERT Academic Publishing GmbH & Co. KG. 2001. 404 с.
5. Время культуры (сост. ст. А. Пигалев). *Культурология. XX век. Словарь*. Санкт-Петербург: Университетская книга, 1997. С. 80-85.
6. Лосев А. Музыка как предмет логики. А. Ф. Лосев. *Форма. Стиль. Выражение* / сост. А.А. Тахо-Годи. М.: Мысль, 1995. С. 405-602.
7. Петина М. Темпоральность музыки как предмет философско-культурологического исследования : дис. ... канд. филос. наук: 09.00.13 / Саратов, 2005. 206 с.
8. Савицька Н. Хронос композиторської життєтворчості. Львів: Сполом, 2009. 320 с.
9. Самойленко А. Музыкаведение и методология гуманитарного знания. Проблема диалога. Одесса : Астропринт, 2002. 244 с.
10. Ценова В.С. Числовые тайны музыки Софии Губайдулиной: Монографическое исследование. М.: Московская гос. консерватория имени П.И. Чайковского, 2000. 200 с.

### REFERENCES

1. Arkadyev, M. (1992). Temporal structures of new European music. An attempt at a phenomenological study. Moscow: Biblos [in Russian].
2. Arkadyev, M. Creative time, "archiwriting" and the experience of Nothing. URL: <http://extertextst.by.ru> [in Russian].

3. Arkadyev, M. (2000). Chronoarticulatory structures in the keyboard works of J. S. Bach. Music Academy. No. 2. P. 2-13 [in Russian].
4. Arkadyev, M. (2001). Fundamental problems of the theory of rhythm and the "unsounding". Time, meter, musical text, articulation / LAP LAMBERT Academic Publishing GmbH & Co. KG [in Russian].
5. Time of culture (compiled by A. Pigalev). (1997). Cultural Studies. XX century. Dictionary. St. Petersburg: University Book. P. 80-85 [in Russian].
6. Losev, A. (1995). Music as a Subject of Logic. A. F. Losev. Form. Style. Expression / compiled by A. A. Takho-Godi. Moscow: Mysl. P. 405-602 [in Russian].
7. Petinova, M (2005). Temporality of Music as a Subject of Philosophical and Cultural Research: diss. ... Cand. Philosophical Sciences: 09.00.13 / Saratov [in Russian].
8. Savitska, N. (2009). Chronos of a Composer's Creative Life. Lviv: Spolom [in Ukrainian].
9. Samoylenko, A. (2002). Musicology and Methodology of Humanitarian Knowledge. The Problem of Dialogue. Odessa: Astroprint [in Russian].
10. Tsenova, V. (2000). Numerical secrets of Sofia Gubaidulina's music: Monographic study. Moscow: Moscow State Conservatory named after P.I. Tchaikovsky [in Russian].

УДК 81.37 : 785.73 : 78.07.1(44)

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2024-42-7>

**Анна Вячеславівна Сотнікова**  
ORCID ID: 0009-0008-0319-1515

наукова аспірантка, викладачка кафедри камерного ансамблю  
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової  
[annasottovoce@gmail.com](mailto:annasottovoce@gmail.com)

## СЕМАНТИКА АНСАМБЛЕВОЇ ТЕМБРАЛЬНОСТІ ТРІО-СКЛАДІВ У ТВОРЧОСТІ ФРАНЦУЗЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ

**Актуальність.** Увагу сфокусовано на творах французьких композиторів, і зокрема – на їх фортепіанних тріо та творах для інструментального тріо-складу. Творчість французьких авторів складає окрему гілку в процесах розвитку фортепіанного тріо та творів для інструментального тріо-складу, отже, актуальність статті полягає у дослідженні жанрово-стильових та художньо-семантичних особливостей інструментальних тріо в творчості французьких композиторів II половини XIX – I половини XX століття. **Метою роботи** є дослідження семантики ансамблевих тембрів фортепіанного тріо та тріо-складів у творчості французьких композиторів. **Методологія роботи** базується на використанні історико-культурологічного, музикознавчо-аналітичного, органологічного, виконавсько-текстологічного методів. **Наукова новизна роботи.** Вперше в українському музикознавстві досліджується семантика ансамблевої тембральності, як певної сукупності інструментально-художньої якості в органологічно різноманітних тріо-складах в творчості французьких авторів II половини XIX – I половини XX століття – Клода Ашиля Дебюссі та Жака Ібера. Здійснений композиційно-виконавський аналіз творів К. Дебюссі (Фортепіанного тріо та Сонати для флейти, альту та арфи), та Ж. Ібера (Тріо для скрипки, віолончелі та арфи, «Інтерлюді» для скрипки, флейти та клавесину/арфи). **Висновки.** Увагу сфокусовано на двох типах тріо французьких авторів межі XIX–XX століть, диференціація яких обумовлена органологічними та семантичними розрізненнями ансамблевої структури, що суттєво впливає на композиційні та художньо-звукові особливості творів. В творчості Ібера та Дебюссі виникає особлива тембрально-звукова палітра, яка відтворює арфовість звучання у всіх своїх інструментальних складових.

**Ключові слова:** семантика ансамблевого тембру, тріо-склади, фортепіанне тріо, камерно-ансамблева творчість Ж. Ібера та К. Дебюссі.

*Sotnikova Anna Viacheslavivna, Postgraduate Student, Lecturer at the Department of Chamber Ensemble of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music*

**Semantics of ensemble timbrality of trio syllables in the work of French composers**

**Topicality.** Attention is focused on the works of French composers, and in particular on their piano trios and works for instrumental trios. The creativity of French authors constitutes a separate branch in the development processes of the piano trio and works for instrumental trio compositions, therefore, the relevance of the article lies in the study of genre-stylistic and artistic-semantic features of instrumental trios in the works of French composers of the second half of the 19th – the first half of the 20th century. **The purpose** of the work is to study the semantics of the ensemble timbres of the piano trio and trio compositions in the works of French composers, in particular – Cl. Debussy and J. Iber. **The methodology** of the work is based on the use of historical-cultural, musicological-analytical, organological, performance-textological methods. **Scientific novelty of the work.** For the first time in Ukrainian musicology, the semantics of ensemble timbre, as a certain combination of instrumental and artistic quality in organically diverse trio compositions in the work of French authors of the second half of the 19th – the first half of the 20th century – Claude Achille Debussy and Jacques Iber – is being investigated. A compositional and performance analysis of the works of K. Debussy (Piano Trio and Sonata for Flute, Viola and Harp) and J. Iber (Trio for Violin, Cello and Harp, "Interludes" for Violin, Flute and Harpsichord/Harp) was carried out. **Conclusions:** Attention is focused on two types of trios by French authors at the turn of the 19th – 20th centuries, the differentiation of which is due to organological and semantic distinctions of the ensemble structure, which significantly affects the compositional and artistic-sound features of the works. In the work of Iber and Debussy, a special timbral-sound palette appears which reproduces the harp-like sound of all its instrumental components.

**Key words:** semantics of ensemble timbre, trio compositions, piano trio, chamber-ensemble work of J. Iber and C. Debussy.

**Актуальність.** Фортепіанні тріо є надзвичайно затребуваним жанром у різні історично-стильові часи. До них зверталися як класицисти та романтики, так і сучасні автори. Інструментальний склад скрипка-віолончель-фортепіано постає семантичним стрижнем багатьох камерно-ансамблевих жанрів (тріо, квартет, квінтет тощо). Семантична спрямованість французьких авторів на органологічну складову інструментального тріо значно відрізняється від усталеної жанрової структури *творів для трьох*: вони відмовляються від складу скрипка-віолончель-фортепіано та вводять до тембральної палітри тріо «тендітні» інструменти

(за термінологією М. Сапонова) [7], які застосовувалися в камерній сфері аристократичного салону.

Таким чином, твори французьких авторів для інструментального тріо повертають нас до генетичних основ камерності. За визначенням Л. І. Повзун, генетичний код камерних жанрів містить «сміслові ядро» камерності як спрямованості у вищу духовну сферу, що обумовлено тривалим перебуванням у спільних історичних та художніх умовах з музикою сакральною. І хоча в процесі розвитку камерно-інструментальні жанри зазнали впливу багатьох історично-естетичних напрямів, смисловий інструмент – відчуття високості, водночас заглибленості у потаємні куточки душі, закладене в бароковий період, зберігається як головна «пам'ять жанру» [5, с. 16]. В творах для тріо-складів французьких авторів Клода Дебюссі та Жака Ібера відбувається тембрально-динамічне полегшення ансамблевої фактури, звучання фортепіано зазнає певної трансформації, орієнтуючись не на класико-романтичні оркестральні звучності, а на вишукані клавесинові звучності.

В нашій статті увагу сфокусовано на творчості французьких композиторів, і зокрема, – на фортепіанних тріо та творах для інструментального тріо-складу, оскільки вони складають окрему гілку в процесах розвитку фортепіанного тріо та інструментального тріо-складу.

А отже, актуальність статті полягає у дослідженні жанрово-стильових та художньо-семантичних особливостей інструментальних тріо в творчості французьких композиторів II половини XIX – I половини XX століття.

**Метою роботи** є дослідження семантики ансамблевих тембрів фортепіанного тріо та тріо-складів у творчості французьких композиторів К. Дебюссі та Ж. Ібера.

**Виклад основного матеріалу.** До початку XIX століття цілком склалася система камерно-ансамблевих жанрів, остаточно закріплюються класичні жанрові канони, пов'язані з типізацією форми та змісту ансамблевих форм; усталяються органологічні та семантичні засади кожного ансамблевого складу; кристалізується інструментальний стрижень кожного ансамблевого різновиду – тріо/квартетів/квінтетів тощо.

Струнні та фортепіанні тріо, що сформувалися до класицистського періоду як окремі камерно-ансамблеві жанри, беруть свій початок у більш давніх історичних шарах, зокрема, – від жанрового різновиду тріо-сонати, з генетично властивою їй інструментальною багатозначністю, фактурна основа якої стала смисловою матрицею всіх кількісних та якісних ансамблевих жанрових типів.

З нашої точки зору, слід диференціювати *клавірні/фортепіанні, струнні тріо та інструментальні тріо-склади*, в яких відсутнє фортепіано (останнє може бути заміником будь-якого з інструментів ансамблевого складу: практики такої заміни сягають барокової традиції *Klavierauszug*).

Предметом даної статті обрано жанр фортепіанного тріо та жанровий тип інструментального тріо-складу без участі фортепіано:

– органологічна структура фортепіанного тріо належить до категорії *константних* жанрів [6].

– жанровий тип інструментального тріо-складу не має постійної стрижневої органологічної структури, бо містить темброво-неоднорідні інструменти, тобто, тембральні показники такого складу є мобільними (за термінологією І. Польської, «релятивні склади») [6].

Увагу акцентовано на інструментальних тріо французьких авторів, оскільки шляхи розвитку фортепіанного тріо в творчості французьких композиторів отримували інші семантичні чинники, що пов'язано з іменами Каміля Сен-Санса та Сезара Франка, навколо яких згуртувалися молоді французькі музиканти – Венсан д'Енді, Ернест Шоссон, Анрі Дюпарк, Габріель Форе та інші.

Організоване за їх участю «Національне товариство» (1870) суттєво вплинуло як на поживлення сфери національної камерно-інструментальної музики, так і на розвиток французького інструментального тріо, фактурна та органологічна семантика яких значно відрізняється від усталених класицистсько-романтичних традицій.

У даному підході важливою постає генеза та еволюція тембральної структури інструментальних тріо-складів, а відтак,

нагадаймо, що струнне тріо – скрипка-альт-віолончель – та фортепіанне тріо – фортепіано-скрипка-віолончель – усталили до класицистського періоду свою органологічно-семантичну та композиційну структуру в системі камерно-ансамблевих жанрів. Будь-який новий інструмент у цьому складі сприймався як особливе тембральне забарвлення, яке суттєво не змінювало семантичного навантаження твору.

Що стосується класичного типу фортепіанного тріо – він склався в середині XVIII століття у творчій діяльності композиторів-представників мангеймської школи, і, поряд із симфонією, сонатою та квітетом, є твором у формі сонатно-симфонічного циклу, три- чи чотиричастинної композиційної структури, де перша, як правило, має форму сонатного *allegro*.

З нашої точки зору, можна прослідкувати певні ансамблево-тембральні пріоритети в кожному історично-стильову добу та в кожній національній композиторській школі, зокрема, вперше класична структура фортепіанного тріо з'являється в творчості Й. Гайдна; показово, що сам композитор називав свої тріо-твори «клавірними сонатами», акцентуючи увагу на ролі клавіру в таких ансамблевих поєднаннях, часто автор звертався до барокових традицій альтернативної заміни інструменту (клавесину/клавіру).

У своїх фортепіанних тріо В. Моцарт не звертається до подібної практики, його твори характеризуються стабільною інструментальною складовою: фортепіано – скрипка – віолончель («константні склади»). В творчій спадщині композитора існує лише одне тріо, в якому автор експериментує з тембрально-ансамблевим звучанням: це Тріо для клавіру, кларнету та альту *Es-dur* (*Kegelstatt Trio*). В фортепіанних тріо Моцарта функції інструментів урівноважуються, що постає характерними ознаками цього жанру. Фактура – гомофонно-гармонійна; ансамблева фактура відтворює розвинену партію скрипки та віолончелі при провідній ролі фортепіано; протиставлення звучання фортепіано та струнних інструментів відбувається за рахунок штрихових відмінностей та, водночас, передбачає артикуляційно-динамічну збалансованість ансамблевого звучання. Наприклад,

у партії фортепіано може звучати пасаж *staccato*; у той же час, скрипка та віолончель ведуть пасажі *legato*.

Окреслюючи семантичні особливості ансамблевої взаємодії в фортепіанних тріо Гайдна й Моцарта, можемо визначити їх як *полілог злагоди*, оскільки в інструментальній взаємодії існує цілковита смислова узгодженість – гармонія (інструменти доповнюють, договорюють, підтримують один одного).

Фортепіанні тріо Л. ван Бетховена в певному сенсі поривають з поняттям камерності (як орієнтованості на обмежені акустично-просторові умови та делікатні камерні звучання), наділяючи ансамблеву фактуру оркестральними звучностями та композицію – симфонічними масштабами. Такий семантичний різновид визначаємо як *полілог контрастів*, що передбачає концертно-контрастну інструментально-ансамблеву взаємодію: Бетховен, урівноважуючи тембрально-динамічні функції інструментів, актуалізує можливості відтворення оркестральних звучностей [1, с. 3]. Таким чином відбувається симфонізація фортепіанного тріо: композитор сприймає фортепіано як оркестр, партія якого *полі-фонічна/полі-тембральна*. Відтак, можна говорити про багатоінструментальність та багатотембровість фортепіанного звучання, що відбувається завдяки розширюванню фортепіанної фактури на різноінструментальні тембри (за термінологією Л. Повзун, «художня диференціація ансамблевої фактури») [5, с. 168].

Художньо-рольова самодостатність кожної з партій збагачує внутрішню ансамблево-полілогічну природу інструментального вираження, що породжує і нові види ансамблевої фактури. При цьому у фактурних шарах явно прослуховуються тембральні забарвлення оркестрових звучань. Тобто, композитор мислить в тріо безпосередньо тембрами оркестрових інструментів, виводячи цей жанр з розряду камерного в концертно-оркестральний.

Відомо про 16 фортепіанних тріо цього автора, у двох з яких Бетховен доручає виконувати партію скрипки ще й кларнету, до того ж Тріо ор.38 має 6 частин, що є зверненням до традицій барокового дивертисменту. Отже, Фортепіанне тріо E-dur, ор.38 для скрипки/кларнету, віолончелі та фортепіано (де у якості основ-

ного тембрального складу автор передбачає скрипку, а як альтернативну заміну – кларнет); Фортепіанне тріо для кларнету/скрипки B-dur, op.11, "Gassenhauer" (тричастинне), тут кларнет є основним тембральним складом, а скрипка постає альтернативним. Таким чином, у своїх тріо Бетховен експериментує як з органологічним складом, так і зі структурою циклічності.

До періоду свого розквіту – доби романтизму – фортепіанне тріо пройшло декілька етапів смислової та органологічної трансформації, на останню суттєво вплинули симфонічна, віртуозно-концертна та камерно-романсова сфери. Результатом таких взаємовпливів стала поява нових типів інструментально-ансамблевого тріо, зокрема:

- тріо симфонічного типу, де є установка на оркестральні звучання;
- тріо концертно-віртуозного типу, що тяжіє до яскраво вираженого естрадно-віртуозного начала;
- тріо лірико-романсового типу, з установкою на камерний характер звучання [3].

У значній мірі приналежність до певного типу залежала від ролі фортепіано, від його фактурних особливостей.

Романтики, як і композитори-класики, дотримуються усталеного складу фортепіанного тріо та дуже вибірково, лише інколи вводять інструмент іншої тембральної специфіки звуковедення, заради привнесення художньої різнобарвності звучання або певного відокремлення тембру, якого потребувала авторська концепція музичного твору, зокрема: К. М. фон Вебер – Тріо для фортепіано, флейти та віолончелі op. 63 (g-moll), де флейта відтворює атмосферу пасторальності та привносить ансамблеву віртуозну легкість; флейта та віолончель мають полярну тембральну амплітуду, тому їх ансамблеве «сусідство» в одному складі є доволі нетрадиційним для жанру фортепіанного тріо. Завдяки тембральній та теситурній фактурній природі кожного з інструментів-учасників, у тріо відтворюється ефект широкого регістрового обсягу, досягаючи у такий спосіб оркестрових звучань.

Аналогічно Фортепіанному тріо Вебера, Й. Брамс вводить натуральну валторну в Фортепіанне тріо (Es-dur, op.40), іміту-

ючи мисливський рiг, що потребували сцени лiсового мисливства. У Трiо Й. Брамса для фортепiано, кларнета та виолончелi оп.114 (a-moll) саме кларнету композитор доруचाє провiдну образну iдею, вiдтворюючи лiричну сферу та вiдчуття «оксамитовостi» звучання. Як вiдмiчає К. Гейрiнгер, Брамс чудово виявляє сутнiсть цього духового iнструменту – м'якого меланхолiйного спiвака, а особливо – поєднання тембрiв кларнету та виолончелi [2, с. 258].

У ХХ столiттi продовжуються експериментальнi пошуки композиторiв у сферi нової тембральної сукупностi в iнструментальних трiо, зокрема, в Трiо П. Хiндемiта для фортепiано, альта та саксофону (1935); у Б. Бартока: «Контрасти» для трiо скрипки, кларнета та фортепiано (1938).

Фортепiаннi трiо Сезара Франка, метра французької композиторської школи того перiоду, вирiзняються орієнтуванням на органнi звучностi, глибиною та серйознiстю змiсту у сполученнi з романтичною свободою та закiнченiстю й чiткiстю форми; пiднесений змiст виключає зовнiшнi ефекти. Це – «Велике трiо» для скрипки, виолончелi та фортепiано, та три Фортепiанних трiо для скрипки, виолончелi та фортепiано, створенi на початку 1840-х рокiв. Тембрально С. Франк сприймав фортепiано як молодшого брата органу, його фактура вiдтворювала органнi звучностi, на вiдмiну вiд К. Сен-Санса, для якого фортепiано було художньо-технологiчною базою для втiлення вишуканих фортепiанних звучностей.

Отже, тонкий смак та почуття художньої мiри, яснiсть та прозорiсть iнструментально-ансамблевого колориту, досконале використання вiртуозних можливостей iнструментiв презентують фортепiаннi трiо Камiля Сен-Санса. Він є автором двох фортепiанних трiо – перше, оп. 18 (F-dur, 1868) та друге, «Joachim», оп. 92 (e-moll, 1892), п'ятичастинне, де перша та друга частини мають розмiр 12/8 та, вiдповiдно, 5/8. Цi трiо створенi для фортепiано, скрипки та виолончелi у рiзні перiоди життя композитора; вiдповiдно, вони мають рiзне емоцiйне та смислове наповнення.

Зазначимо, що ранiше композитор експериментував iз iнструментальним наповненням трiо-складiв, наприклад, ним

написані Тарантела для флейти, кларнету та фортепіано a-moll, op.6 (1857) та Романс для скрипки/флейти, фісгармонії/органу та фортепіано/арфи та op. 27 (1868). Виходячи з того, що композитор надав цим творам програмних назв, він відокремив їх від низки камерних жанрів.

В дуетних жанрах К. Сен-Санса задіяні духові інструменти, нагадаймо, це низка сонат для гобою та фортепіано, для кларнету та фортепіано, в яких композитор більш захоплений ансамблевою віртуозністю, на відміну від фортепіанних тріо та тріо-складів, де він майже не застосовує тембральні та технологічні можливості духових інструментів. Також бачимо, що Сен-Санс орієнтувався саме на фортепіанні, не арфові тембри у своїх тріо-творах.

Аналіз творів вищезазначених композиторів дозволив дійти висновку про те, що у творчості С. Франка та К. Сен-Санса відбулася своєрідна стабілізація жанру фортепіанного тріо, котра кристалізувала його інструментально-семантичні засади. Проте, у творчості французьких авторів та їх послідовників інструментальна структура цього жанру зазнала кардинальних змін.

Таким чином, зазначимо, що ансамблеві твори для трьох у творчості французьких композиторів доцільно розділяти на фортепіанні тріо та тріо-склади.

Наша увага сфокусована на творчості двох композиторів – Клода Дебюссі та Жака Ібера.

У К. Дебюссі є декілька звернень до окреслених жанрів: це – Тріо G-dur для фортепіано, скрипки та віолончелі (1880) та Соната для арфи, флейти та альту F-dur (1915).

Фортепіанне тріо Дебюссі належить до його раннього періоду творчості та ще не має всіх характерних ознак музичної та стильової мови автора (1880). Тут він поки не відмовляється від традиційно класичного складу тріо, в настроях 4-х частин ще відчувається вплив творчості зрілих романтиків: фортепіанна фактура суттєво відрізняється від уявлення піаністів про імпресіоністичну колористику зрілого автора, а постає масштабним звучанням, багатоголосною фортепіанною тканиною, збагаченою емоційно та динамічно; при цьому музична тканина вишукана,

пластична, трохи навіть салонна, тобто, поняття оркестральності у Дебюссі використовується зовсім по-новому, дуже часто він звертається до верхнього регістру і щільного розташування фактури, а при цьому сама фактура прозора, повітряна та ніби світла, навіть якщо вона наповнена насиченими гармоніями, і в цьому вона відрізняється від гармоній Брамса, Франка. Але вже тоді, у юні роки, створений Дебюссі твір вийшов унікальним з точки зору тембральності, інтонаційного балансу всіх інструментів-учасників, кожна частина Тріо може бути самоцінною та виконуватися як самостійна п'єса, деякі тембральні, інтонаційні та характерні риси перекликаються із окремими номерами та настроями «Бергамаської сюїти» та «Арабесками», де самотня колоритна музика ніби нагріта теплим та ніжним сонцем. Тут ми можемо спостерігати емоційну відкритість молодого композитора, що пізніше сховається у його швидкоплинних враженнях та яку можна буде спостерігати в його більш пізніх творах, написаних для іншого складу. Що до фактурної наповненості – тут інструменти перебувають у досить рівнозначному співвідношенні, але саме фортепіано здатне відтворити такий масштаб, що проявляється в Тріо Дебюссі. Для музикантів це тріо цікаво й тим, що воно демонструє еволюцію мислення Дебюссі від романтизму до імпресіонізму, адже ми сприймаємо його мислення як фортепіанну клавесиновість, в якій композитор мислить фортепіанними тембрами і тембровими можливостями, не змушуючи інструмент «прикидатися» якимось іншим. Після очевидної арабесочно-візерунковості звукоплетіння, але, водночас, з помітними проявами навіть бетховенської фактурності першої частини (де, звертаючи увагу на манеру голосоведіння паралельними інтервалами, органний пункт «ре» та відповідну характеру музики педалізацію вже у вступі, можна також простежити, що загалом у цьому тріо поступово окреслюються позначки майбутньої *арфовості*), ювелірної витонченості другої та натхненно-романтичного настрою третьої частини Тріо, наприклад, у фіналі – четвертій частині – ми чітко чуємо бетховенський натиск. До речі, саме «Фортепіанним» тріо у Дебюссі є тільки це.

Одним з останніх творів Дебюссі є Соната для тріо-складу, яка написана восени 1915-го року, в період Першої Світової війни. Як відмічає Л. Валлас [9], спочатку Дебюссі замислив цей твір для флейти, гобою та арфи, але згодом він вирішив, що тембр альта буде кращим, гнучким поєднанням для арфи та флейти, ніж, відповідно, для арфи та гобою, тому змінив склад інструментів на той, який нам відомий: флейта-альт-арфа. Очевидно, що такий інструментальний склад тріо привертає увагу саме своїм унікальним тембром: завдяки своїй теситурі та смичковим штрихам альт створює своєрідний «амортизуючий тембральний місток» між м'якістю звуковедення флейти і шипковістю арфи.

Слід згадати, що самим раннім тріо-твором для такого складу інструментів є «Терцеттіно» Т. Дюбуа, створене у 1905 році. Цей одночастинний твір, відносно невеличкий за тривалістю, має лірико-романтичний характер. Просте та елегантне Терцеттіно особливо контрастує в плані стилю та форми з багаточастинною арфовою Сонатою Дебюссі.

Листи Дебюссі до Ж. Дюрана свідчать, що він глибоко поринув у цей твір під час написання, перебував у прекрасному забутті, віддалившись від звичного життя, навіть соромлячись подібної благостності.

У вступі до одного з зарубіжних видань Сонати Дебюссі його редактор Е. Ліст [8] нагадує, що у своєму циклі сонат для різних інструментів автор прагнув втілити ідею повернення до істинної, не суто сучасної, традиції, яка може поєднатися зі спадщиною Ж.-Ф. Рамо (рядки з листа К. Дебюссі доктору Пастеру Валлері-Радо, 1915 рік).

Відомо, що свій задум автор відтворив в останніх творах, створивши, на жаль, лише 3 із запланованих 6 сонат, бо пішов з життя навесні 1918 року. Навіть нотне оформлення було, за бажанням Дебюссі, стилізовано quasi видання XVIII-го сторіччя, а саме – їх візуальне та графічне оформлення, ремарки, тлумачення тощо.

За думкою науковців [4], у Сонаті для такого вишуканого складу Дебюссі знайшов м'які, вкрадливі фарби, що особливо тонко поєднують риси імпресіонізму з неокласичними тенден-

ціями, з елементами напрямку так званого «модернізованого клавесинізму», улюбленого автором. Відповідно до характеру інструментів, загальна атмосфера є м'якою та стриманою, але вона не затьмарена хворобливістю епохи декадансу. Незважаючи на певну «хімерність» флейти та танцювальну легкість Інтерлюдії та Пасторалі, стан меланхолії, що домінує протягом твору, непереборний. Показово, що композитор називає свій твір для тріо-складу – Сонатою, що теж кореспондується зі своєрідною тенденцією неокласицизму. Фактура цієї *арфо-сонати* (термін наш, А. С.) істотно відрізняється від його раннього фортепіанного тріо. Тут використовуються доволі нетрадиційні тональності та широка емоційна палітра, завдяки прозорому та ніби невагомому, ювелірному «звукопавутинню» та ретельній взаємодії усіх голосових ліній інструментів.

На наш погляд, ця Соната для трьох інструментів є цілковитим контрастом до тлумачення жанру фортепіанного тріо, вона повертає нас до барокових тріо-сонат, де два мелодійні інструменти звучали у супроводі basso continuo (клавесину/арфи/гітари/віоли da gamba), проте, Дебюссі наділяє кожний інструмент уявного basso continuo солюючими функціями, ансамблева фактура – просторово-розріджена, що наближає до таких суто імпресіоністичних станів, як споглядальність, романтичність, ліричність, ноктюрновість, медитативність, до перманентної готовності вражатись чимось прекрасним. Часті зміни темпу протягом твору теж свідчать про певну ефемерність його образів, навіть про деяку їх «невловимість», але ж за допомогою особливої ансамблевої тембральності цю образну палітру можна втілювати дуже яскраво. Кожна частина – це стан одного настрою, що, проте, подається у єдиній манері вишуканості. Тут виявлені типові для стилю Дебюссі риси: тонке промальовування тембру, звукофарбовість, характерний мелос, опрацювання якого за своїми внутрішніми законами можна порівняти з принципом розвитку варіацій.

Зазначимо, що композитор не використовує усталені форми сонатної циклічності, відмовляється від сонатного allegro, звертаючись, скоріше, до принципу сюїтності:

I частина – «Пастораль», яка з першої ж гармонії вводить слухача в стан медитації також за допомогою повільного протяжного темпу, особливої педалізації, стану невизначеності. Всі інструменти тут є рівноправними учасниками, не можна сказати, що якась партія має головну роль, а інші – акомпануючі. Є очевидна схожість цієї частини, в якій пасторальність образу відтворена за допомогою звучання арфи та флейти, з твором Дебюссі «Післяполудневий відпочинок фавна», де тембри цих і подібних до них інструментів підтримувалися відповідною фортепіанною фактурою, тобто, ми можемо навіть позначити певний ефект «фавновості» у пасторальних образах Дебюссі.

II частина – «Інтерлюдія», що має характер менуету, її властива легка танцювальність, також вишуканість гармоній, регістрове розмаїття. За формою це 7-частинне рондо.

III частина – «Фінал», де спостерігаємо активну енергію розвитку та трансформоване ствердження всіх попередніх ідей, проте, наприкінці твору повертається тема, яку ми чули на початку Сонати, що створює своєрідну смислову арку. Тут бачимо різні прийоми музичного розгортання та виконання: вібрація у арфи, пічкато у альтя.

Протягом Сонати відбуваються постійні темпові зрушення, також присутні ефекти *rubato*, що підкреслює своєрідну абстрактність та ефемерність тематичних ідей. Іноді повертаються теми з попередніх частин, це може нагадувати жанр фантазії. При цьому загальний характер Сонати для флейти, альтя та арфи відрізняється унікальною граціозністю та пластичністю. Відзначимо, що в Сонаті ми бачимо звернення до традиції альтернативної заміни інструментів ансамблевого складу, зокрема:

- флейта – альт – арфа;
- флейта – віолончель – арфа;
- скрипка – альт – арфа;
- флейта – альт – фортепіано.

Унікальність цього твору полягає ще й у тому, що він надихнув і інших композиторів творити у цьому ж тембрально-ансамблевому тріо-напряму – з того часу аж до наших днів, ставши своєрідною тембральною моделлю-взірцем звучання, втіленою творчою знахідкою.

Аналогічні органологічно-семантичні пошуки спостерігаємо і в опусах Жака Ібера – романтика у початковий творчий період та імпресіоніста у подальшому, який також експериментував із тріо-складами: в 1944-му році Ібером було створено Тріо для скрипки, віолончелі та арфи, на написання якого композитора надихнула власна донька, відома арфістка Жаклін Ібер-Жилле. Цей твір по праву вважають блискучим зразком віртуозної майстерності інструментування, він насичений подієвим та особистісним драматизмом, глибокими та пронизливими для сприйняття екзистенційними роздумами. Тут автор також використовує барокову ідею альтернативної заміни інструментів, що дозволяє сучасним виконавцям замінити інструменти, і не тільки арфу – фортепіано, а іноді скрипку – флейтою. На відміну від цього, наприклад, в Сонаті Дебюссі для тріо-складу присутні 2 мелодійні інструменти та інструмент, який складає гармонічну та ритмічну основу ансамблю, своєрідне *basso continuo*, що, нагадаємо, є даниною барокової традиції тріо-сонати.

Перша та третя частини даного тріо відрізняються своєрідним зіставленням дуетних епізодів скрипки – віолончелі та арфової музичної тканини, разом з тим, сольні висловлення арфи, у свою чергу, доповнюються ними інтонаційно, тематично та тембрально, тут немає жодної «фактурної агресії», конфліктності у протиставленні, всі інструменти ансамблю ніби розважаються чи жартують між собою навіть у суперечках, що є прикладом «полілогу злагоди». Також ми чуємо майже спочатку першої частини такий вже знайомий за творчістю Ібера іспанський колорит, що також створює характерний яскравий виклик, звернення до таємниць середземноморської культури. Вступ арфи/фортепіано до другої частини створює статичними і, нібито, «закритими» гармоніями своєрідний тембральний ефект вакууму, який привертає всю увагу до очікування появи теми у віолончелі, і ці гармонії немов би огортають цю тему, коливають її своєю баркарольністю, повністю сприяють/підтримують та погоджуються з нею, створюючи таким чином ідеальні умови для її розвитку, тобто, віолончельна тема тут жодним чином не вступає з арфою в будь-який смисловий конфлікт чи дисонанс. Зауважимо, що

віолончель у даному випадку має теж особливе значення, вона надає ансамблевій фактурі оксамитовість. Це є важливою тембральною якістю віолончелі, що дозволяє їй сольні висловлення у манері медитативного ліричного роздуму.

Дещо пізніше, в 1946-му році, Ібер пише програмний твір «Інтерлюди» для тріо-складу клавесин/арфа – флейта – скрипка, створений у поетичній, ностальгічній та дуже інтимній чарівній манері (нагадаємо, термін «інтерлюд» походить від пізньолатинського «*interludium*» – невеличка п'єса, яка поєднує різні частини театральної вистави чи іншого «масштабного» твору). Але Жак Ібер надає своїм Інтерлюдам самостійного смислового значення: перша інтерлюдія – *andante sostenuto* – менует, який існує нібито «поза часом», повільний, делікатний, урівноважений і світло-сумний (тут ми можемо згадати фортепіанний цикл Пауля Хіндемита «*Ludus Tonalis*», в якому містяться саме інтерлюдії як незалежні твори). Надзвичайно французька у найбільш злободенній і поетичній манері, тричастинна форма переходить від стримано-ніжної до жвавої – і назад, – до гострого дуету, який витримано у ритмічному павутинні обертонів арфи, що не виключає при цьому і тембральних ефектів клавесиновості. Друга інтерлюдія – суто іспанське *allegro vivo*. Цей пряний андалузський танець *Alla Gitano* посідає важливе місце з відтворенням *фламенко-гітари* за допомогою особливих гармоній невизначеності (та певних мотивів), а мелодичні та декоративні лінії флейти та скрипки створюють яскравий іберійський атмосферний аромат. Отже, Інтерлюдії складаються з помітної музичної пари, де використовується традиційний повільно-швидкий *патерн* і стилістичну проєкцію, – відповідно, спочатку Франції, а потім і Іспанії, ідеального представника франко-іберійського меланжу, який також можна знайти у Дебюссі, Массне, Равеля та у інших французьких авторів. У задумі Ібера теж закладено ідею множини варіативної заміни органологічного складу інструментів. Отже, цей цікавий твір можливо також виконувати 2 флейтами та фортепіано, чи флейтою – гобоем – арфою.

У першій п'єсі саме арфа створює ефект «напівпрозорості» тембрального звучання, у порівнянні з ідентичним акомпане-

ментом, який може виконувати й фортепіано; перед репризою створюється особлива, неформальна темпова зупинка, яка дозволяє відчутти ефект античного шедевр тієї епохи, і також – спочатку п'єси, під час експозиції теми, у якої немає руху як такого (у плані співвідношення темпової та фактурної характеристик), але є відчуття того, що ця неквапливість аж ніяк не розтягнута, не статична, це саме такий образ для особливого сприйняття, образ, що саме так існує та розвивається: отже, це не статика, це така дуже повільна і делікатна динаміка розвитку. І у цілому є сенс розглядати цей філігранний інтерлюд як своєрідне музичне посилання до еталонів античності.

У порівнянні тембрів арфи та фортепіано у цьому ансамблевому складі арфа створює більш прозору атмосферу, дуже світлу печаль – навіть залишаючись ніби «на другому плані», створює можливість доволі делікатних висловлювань для інших інструментів-учасників саме завдяки цьому тембровому філіруванню у ансамблі.

Стосовно складу за участю фортепіано, загальні тембри у цьому творі стають більш рівноправним завдяки фактурній щільності, нашарування якої не дають уводити флейтові та скрипкові репліки у простір, а ніби фіксують їх тембри на фоні фортепіано.

Також є враження, що у цьому творі саме у арфа-складі усі «емоційні» репліки інших учасників сприймаються як більш делікатні висловлювання, що у фортепіано-складі звучить з більшим драматизмом.

Тобто, варіантне використання органологічного складу арфа/клавесин/фортепіано із відповідними інструментами має деякі відмінності у порівнянні виконання, які пов'язані саме з тембральною палітрою властивостей інструментів, із різноманітними обертоновими ефектами та взаємодією вищезазначених явищ, але кожен з цих тріо-складів розкриває свою неповторну сутність і відповідні ефекти цього твору.

Цілком можна віднести «Інтерлюди» до лірико-романсового типу творів, де превалує саме камерний, фактурно делікатний, але дуже емоційно глибокий характер звучання, чому сприяють тембральні можливості цього ансамблю.

Відомо, що камерний міні-цикл Ібера з двох інтерлюдій походять саме з його музичного супроводу до п'єси *Le Burlador* Сюзанни Лілар, де можна побачити своєрідний феміністичний погляд на культову історію Дон Жуана.

Цікаво відмітити, що дотримання барокової традиції у французів тут простежується навіть у тому, що музиканти виконують Тріо та Інтерлюди Ібера, а також Сонату-тріо Дебюссі – стоячи.

Проведений аналіз обумовив висновки про те, що Жак Ібер розпочав власні «тріо-досвіди», експериментуючи з тембрами, з різними складами інструментів приблизно у 1927–1930 роках, коли створив Вокаліз-Етюд (Арію) для вокалу (сопрано) та фортепіано F-dur, та аранжував її для інших складів у інших тональностях з іншими інструментальними комбінаціями, таких як: флейта-скрипка-фортепіано, флейта-кларнет-фортепіано, флейта-фортепіано, флейта-альт-фортепіано, флейта-альт-арфа, саксофон(альт)-фортепіано, саксофон-альт-фортепіано, сопрано-флейта-фортепіано, навіть сопрано-альт-фортепіано. Її теж виконують стоячи, як у барокової традиції. «Арія» створена у експресивно-ліричній манері, що надає можливість, наприклад, арфі, флейті та саксофону проявити свої мелодичні можливості яскраво та емоційно.

До речі, вимоги сучасної виконавської практики також передбачають можливість альтернативної заміни інструментів, зокрема, варіанти виконання партії арфи або клавесину на сучасному фортепіано. Це потребує додаткового налаштування піаніста на «інакшу» звукову реалізацію традиційного фортепіанного туше, яке було характерне для клавесинних звучань французьких композиторів. У спостереженнях впливу певного типу фортепіанної партії на ансамблевий тембр відмітимо трансформацію фортепіанного *полі-звучання* в фактурних виявленнях французьких авторів: акордова фактура сприймається не як звучання інструментів оркестру, а як арпеджоване звуковедення арфи. Тобто, при виконанні цих творів на фортепіано, а не на оригінальному інструменті (клавесині або арфі), ми шукаємо інші тембрально-звукові можливості в фортепіанній фактурі. Такий досвід є дуже цікавим та захоплюючим, бо сприяє роз-

ширенню уявлень піаніста та піаніста-ансамбліста про тембрально-акустичні можливості власного інструмента, що, в свою чергу, значно збагачує ансамблево-тембральну звучність.

**Висновки.** Проведений історичний екскурс інструментальних тріо композиторів різних стилєвих епох обумовив висновки про те, що органологічний стрижень інструментального тріо – фортепіано-скрипка-віолончель – склався в творчості віденських класиків, а тембральна структура фортепіанного тріо зазнала суттєвих трансформацій, у порівнянні з попередніми етапами розвитку, в творчості німецьких, польських та чеських авторів.

В інструментальних тріо французьких композиторів з'являється нова тембральна якість, яку ми визначаємо як *арфовість ансамблевого звучання*, що проявляється не тільки у відтворенні звучання арфи на фортепіано, але й у наданні арфових фактурних та тембральних якостей інструментам тріо-складу. Аналіз творів Дебюссі та Ібера надав підстави для виокремлення тембру арфи як провідного образно-сміслового стрижня, авторської ідеї ансамблевого звучання. Зазначимо, що тенденція *арфовості ансамблевого тембру* отримала пролонгацію в подальшій творчості французьких авторів.

У даній статті сфокусували увагу на двох типах тріо французьких авторів межі XIX–XX століть, диференціація яких обумовлена органологічними та семантичними розрізненнями ансамблевої структури, що суттєво впливає на композиційні та художньо-звукові особливості творів. Слід відзначити, що ці різновиди паралельно існували в творчості французьких композиторів:

- фортепіанний, з традиційним органологічним складом, композиційною циклічністю, фактурною масштабністю звучання;
- *арфовий*, де відбувається відхід від традиційного органологічного складу та структурних засад побудови композиційної форми.

Хоча, на відміну від своїх попередників, фактура фортепіано не мислилась французькими композиторами як заміник оркестру, а була «горизонтальним поєднанням різноманітних тембральних якостей». Для цього переваги надавалися верхнім

регiстрам, що створювали ефекти просторовостi, прозоростi, повiтряностi.

Таким чином, у творчостi французьких композиторiв В творчостi Iбера та Дебюссi виникає особлива тембрально-звукова палiтра, яка вiдтворює арфовiсть звучання у всiх своiх iнструментальних складових.

Наповнення ансамблевої фактури тембральнiстю арфи надає iнструментам ансамблю звучання арфової легкостi, польотностi, невагомостi, що кардинальним чином вiдрiзняється вiд традицiйної фортепiанної фактури quasi багатотембральнiсть, а звучання iнструментiв quasi оркестр – в класичних фортепiанних трiо.

Французьки автори використовували прозорi засоби фортепiанної фактури та здатнiсть фортепiано вiдтворювати старовиннi iнструменти (арфа, клавесин часто використовували за старих часiв), саме вони повертають до цiєї прозоростi, легкостi, невагомостi. Тобто, тут вiдсутня оркестровiсть звичайного романтичного перiоду, а спостерiгається зовсiм iнший пiдхiд до тембровiдтворення.

### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Бондурянский А. З. Фортепианные трио И. Брамса: Место в историческом развитии жанра: Исполнительские проблемы: автореф. дис. ... канд. Искусствоведения: 17.00.02/ Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского. М., 1988. 15 с.
2. Гейрингер К. Иоганнес Брамс: монография / [пер. с нем.; предисл. Б. Левика]. М. : Музыка, 1965. 432 с.: нот., ил.
3. Кирилина Л. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века: Поэтика и стилистика. М. : Композитор, 2007. Ч. 3. 376 с.
4. Кремлев Ю. Клод Дебюсси: монография. М. : Музыка, 1965. 792 с.
5. Повзун Л. Феномен камерностi в системi iнструментально-ансамблевих жанрiв (монографiя). Одеса, 2018. 288 с.
6. Польская И. Камерный ансамбль: история, теория, эстетика: монография. Харьков: ХГАК, 2001. 396 с.: ил.
7. Сапонов М. Золотой век инструментализма // Музыкальная академия. 1996. №2. С. 194–202.
8. Debussy Cl. Sonate pour flute, alto et harpe. Editiё par Erich List. Leipzig, Ыdition Peters, 1970. 46 с.
9. Wallas L. Claude Debussy et son temps. Ыd. Albin Michel, 1958, 441 p.

### REFERENCES

1. A. Z. Bonduryansky. Piano trio of I. Brahms: Place in the historical development of the genre: Executive problems: autoref. thesis ... candidate Art Studies: 17.00.02/ Moscow State Conservatory named after P. I. Tchaikovsky. M., 1988. 15 p.
2. Geiringer K. Johannes Brahms: monograph / [trans. with German; preposition B. Levyk]. M.: Music, 1965. 432 p.: notes, illustrations.
3. Kirillina L. Classical style in music of the 18th – early 19th centuries: Poetics and stylistics. M.: Composer, 2007. Part 3. 376 p.
4. Kremlev Y. Claude Debussy: monograph. M.: Music, 1965. 792 p.
5. Povzun L. The phenomenon of chambering in the system of instrumental-ensemble genres (monograph). Odesa, 2018. 288 p.
6. Polskaya I. Chamber ensemble: history, theory, aesthetics: monograph. Kharkiv: KhGAK, 2001. 396 p.: illustrations.
7. Polskaya I. Chamber ensemble: theoretical and cultural aspects: dissertation for the degree of Doctor of Arts (manuscript). Kharkiv, 2003. 360 p.
8. Debussy Cl. Sonata for flute, alto and harp. Edited by Erich List. Leipzig, Edition Peters, 1970. 46 p.
9. Wallas L. Claude Debussy and His Times. Ed. Albin Michel, 1958, 441 p.

УДК 781.05/781.083+781.5

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2024-42-8>**Чжан Цицзянь**

ORCID: 0009-0003-3260-5143

здобувач кафедри історії музики та музичної етнографії  
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової  
2813980004@qq.com

## ПРИНЦИП ПОЛІЛОГУ ТА ПОЛІСТИЛІСТИЧНА СВОЄРІДНІСТЬ ФОРТЕПІАННОЇ МОВИ У ТВОРЧОСТІ Г. КАНЧЕЛІ

**Мета** даної статті – виявити методичне художнє призначення принципу полілогу в творчості Гії Канчелі, розкрити своєрідність його фортепіанної мови, довести ключове призначення фортепіанної творчості для розуміння авторської оригінальності стилю Канчелі. **Методологія** роботи визначається поєднанням музикознавчих жанрово-стильового та текстологічного підходів, також міжсвидово мистецтвознавчої компаративистикою. **Наукова новизна** статті постає як вивчення творчого методу Г. Канчелі у контексті усіх жанрових складових його композиторської поетики, що дозволяє виявляти єдність його музичного мовлення, водночас пояснювати специфіку полілогу як особливої художньо-стильової якості музичної творчості. Вперше пропонується аналітичний розгляд циклу Г. Канчелі «Проста музика для фортепіано», у якому виявляються усі показові для композитора полістилістичні тенденції, також семантичні позиції. На новому теоретичному рівні доводиться авторська оригінальність, водночас смисловий універсалізм композиторських задумів та композиційно-драматургічних рішень Канчелі, визначається їх відповідність до метаісторичних запитів сучасної художньої дійсності. **Висновки.** Провідними стильовими рисами композиторської творчості Г. Канчелі, котрі породжують переплетіння полістилістичних тенденцій в його музиці та визначають своєрідність його фортепіанних опусів, є камерність, прагнення до жанрового синтезу, до «авторського слова» та до більшої простоти, тому й до семантика тиші, також монологічність – як розвиток монотематичного інтертекстуального методу впродовж усієї творчості. Окремо варто відзначити, як засадничі риси музичного мислення композитора, протиставлення сакральної та профанної образно-смислових ціннісних сфер, розвиток образу людини на основі ідеї людяності, що обумовлює зіставлення пісенної та танцювально-маршової семантики, вокальної кантилени та інструментальної моторики,

сприяє вирішенню вічної трагедійної теми боротьби життя – смерті метафорично-притчовим дуалістичним шляхом.

**Ключові слова:** полілог, полістилістика, стильові тенденції, смисловий універсалізм, жанровий синтез, монологічність, семантика тиші, вокальна кантілена, танцювально-маршова стилістика, фортепіанна мова, «проста музика».

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

**The principle of polylogy and polystylistic identity of piano language in the works of G. Kancheli**

**The purpose** of this article is to reveal the methodological artistic purpose of the principle of polylogue in the work of Gia Kancheli, to reveal the originality of his piano language, to prove the key purpose of piano creativity for understanding the author's originality of Kancheli's style. **The methodology** of the work is determined by a combination of musicological genre-stylistic and textological approaches, as well as interspecific art historical comparative studies. **The scientific novelty** of the article appears as a study of the creative method of G. Kancheli in the context of all genre components of his composer's poetics, which allows to reveal the unity of his musical speech, at the same time to explain the specificity of polylogue as a special artistic and stylistic quality of musical creativity. For the first time, an analytical consideration of the cycle of G. Kancheli's "Simple Music for Piano", in which all the polystylistic tendencies and semantic positions indicative of the composer are revealed. At a new theoretical level, the author's originality is proven, and at the same time the semantic universalism of the composer's ideas and compositional and dramaturgical decisions of Kancheli is determined, their correspondence to the metahistorical demands of modern artistic reality is determined. **Conclusions.** The leading stylistic features of G. Kancheli's compositional work, which generate the interweaving of polystylistic tendencies in his music and determine the originality of his piano opuses, are chamberness, the desire for genre synthesis, for the "author's word" and for greater simplicity, and therefore for the semantics of silence, as well as monologicality – as the development of a monothematic intertextual method throughout his work. It is worth noting separately how the fundamental features of the composer's musical thinking, the opposition of sacred and profane figurative-semantic value spheres, the development of the image of a person based on the idea of humanity, which determines the comparison of song and dance-march semantics, vocal cantilena and instrumental motility, contribute to the resolution of the eternal tragic theme of the struggle of life and death in a metaphorical-parable dualistic way.

**Key words:** polylogue, polystylistics, style trends, semantic universalism, genre synthesis, monologicity, semantics of silence, vocal cantilena, dance-march stylistics, piano language, "simple music".

**Актуальність** статті зумовлюється необхідністю розширювати музикознавчі оцінки стилю та способів мислення Гії Кан-

челі, як одного з провідних майстрів у галузі сучасної фортепіанної поезики, що зумів залучити до неї образи та прийоми не лише з інших музичних жанрових сфер, а й з інших видів мистецтва [6; 7; 8; 12]. Проникнення у процесі виконавської інтерпретації до світу музичних образів Канчелі, створюваних у фортепіанних творах, потребує розуміння природи та своєрідності його художнього полілогу у повному обсязі, тобто вивчення стилю майстра у повноті усіх його жанрових інгредієнтів.

Важливим чинником актуальності пропонованого підходу, з теоретичного боку дослідження, є нове розуміння авторської програмності, по-перше, як народжуваної саме активним та широким поліжанровим мисленням композитора, котрий на усьому протязі творчого шляху працював у сфері театральних та кіноматографічних жанрів, також з поетичним словом у різних його національно-стильових та семантичних версіях; по-друге – як такої, що перероджується у музичну концептуалізацію, стає доповненням з боку словесних метафор смислового змісту музики, що звучить, тобто є поясненням полістилістичного синтезу, здійснюваного Канчелі суто музично-текстовим шляхом [4; 12; 14; 16; 17]. Звертає на себе увагу і той факт, що донині відсутні дослідження, котрі здатні були б представити стиль Г. Канчелі як художньо-мисленнєву цілісність, з врахуванням усіх його жанрових та мовних компонентів. Водночас вивчення цієї творчості є суттєвим наближенням до вирішення найбільш актуальних питань музичного стилю та музичного мислення – у контексті сучасних теоретичних потреб, у тому числі текстологічних та інтерпретологічних [3; 5; 9; 10; 11; 13; 18].

**Мета статті** – виявити методичне художнє призначення принципу полілогу в творчості Гії Канчелі, розкрити своєрідність його фортепіанної мови, довести ключове призначення фортепіанної творчості для розуміння авторської оригінальності стилю Канчелі.

**Виклад основного матеріалу.** Явище поліжанровості є одним з основних у процесі виникнення та розвитку полістилістичних засобів музичної мови, котрі постають закономірним результатом ускладнення її семантичних функцій, також тенденції оновлення,

котра здійснюється, у цілому, найбільше авторські-індивідуальним шляхом. Взаємодія авторського мислення та жанрового тезаурусу музичного мистецтва постає магістральним напрямом розвитку музичного стилю, причому не лише в академічній професійній галузі. Навіть навпаки: важливим стимулом інтонаційно-сміслового збагачення авторської поезики, від давнини і до сьогодні, є взаємодія різних соціокомунікативних сфер музики, відповідно – жанрових форм різного походження та семантичного призначення, від масових прикладних до елітарних авторські-оригінальних.

При цьому виникає неповторно-індивідуальна своєрідність комбінацій жанрових стилістичних складових, що сприяє втіленню різноманітних концептуальних ідей, дозволяє гнучко змінювати результативну форму цілого, у тому числі, у процесі виконавської реалізації творчого задуму. Дана гнучкість у розумінні жанрового призначення та мовно-стилістичного змісту музичного твору надзвичайно показова для Г. Канчелі.

Досить часто відзначається, що Г. Канчелі притаманне релігійне світосприйняття та ставлення до людини. Однак воно не є суто конфесійним або прагматично-ритуалізованим, навпаки, наближується до філософсько-естетичного та передбачає велику толерантність щодо різних конфесійних систем. Г. Канчелі пропонує розуміння Бога як єдиної першоприсутньої субстанції, що є предметом поклоніння у храмах різних конфесій, тобто він апелює до космічних ноосферних, трансцендентних явищ, а звертаючись до теми смерті – безсмертя, шукає відповідні до неї жанрові масштаби, звісно, обираючи симфонічні та ораторіальні композиції, але не відмовляючись й від смислових пріоритетів так званих малих форм [1; 19].

Власне *тенденція камерності* проходить крізь усі жанрові вибори композитора, оскільки буквально засвідчує авторську присутність, робить більш чутним голос автора. До цього додається, як друга, визначальна щодо усього творчого методу композитора, *тенденція жанрового синтезу*. Так, симфонію Канчелі розуміє як синтетичний жанр з рисами літургії, реквієму, симфонічної поеми; симфонічну поему, у свою чергу, розуміє як вільно тлумачений цикл з рисами хорових та камерно-ін-

струментальних жанрів. Багато чого «підказується» з боку кіномистецтва – картинність та мозаїчність, багатоплановість та монотематичність, чергування великого та малих планів, паралелізм образних ліній, несподівані контрасти-переключення, у тому числі за гучністю. Але не менш значний вплив виникає з боку концепцій симфоній А. Брукнера, Г. Малера, А. Онеггера, котрі відзначені особливою внутрішньою театралізацією – персоніфікацією образів, так само, як філософським розмахом та прагненням до універсалізації музичної мови [7]. Крім того, від неоромантичного етапу симфонічного розвитку приходять до поезики Канчелі *семантика тиші*, що набирає нового семантичного потенціалу у ХХ столітті, а для грузинського композитора стає однією з найбільш прикметних рис стилю, *поряд з тенденцією до камернізації, до «авторського слова» та до більшої простоти* у висловленні творчого Кредо [1].

До вже запропонованого переліку провідних тенденцій перростаючого у полілог діалогу Канчелі з традиціями музичного мистецтва та сучасною навколишньою дійсністю, варто додати *розвиток монотематичного інтертекстуального методу впродовж усієї творчості*, тобто схильність до автоцитування, стилістичної гомогенності музичного мовлення як авторського, до переносу подібних інтонацій та прийомів викладу, навіть акордів та тембрових рішень, з твору до твору; це також тяжіння до створення «жанрових варіацій», тобто використання певних жанрових прототипів у різних фактурних та образних положеннях.

Образ людини – як мислячої й міркуючої, відчуваючої та діяльної, також граючої істоти – проходить червоною ниткою крізь усі творчі пошуки композитора, що забезпечує особливу *теплоту людяності* обраним ним способам інтонування, у яких майже завжди зберігається вокально-мовленнєвий відтінок [6; 12].

Особливо знаменними щодо цього постають Літургія «Оплаканий вітром», у якій представлена концепція омажу другу, музикознавцю Г. Орджонікідзе, та «Музика для живих», що залишається єдиною спробою долучитися до оперної сфери, з дуже оригінальним результатом цього входження до найбільш умовно-традиційного різновиду музичного театру.

В основі Літургії лежить протиставлення сакральної (медитативно-молитовної, пісенно-мелодійної, що відкриває шлях до Людяності та Гармонії) і профанної (інструментальної, зверненої до дисонансів Зла та механістичної моторики Дисгармонії) сфер, що відбувається як по горизонталі, так і по вертикалі в перших трьох частинах твору. Четверта частина вводить до музичного часопростору нові семантичні знаки та організує сходження до зони Катарсису – в коді фіналу, де переважає гема – символ Істини й Безсмертя. Комбінаторика вихідних елементів секунди, малої й великої терцій, разом з відчутними інтонаціями ламенто, їх нанизування, нагромадження по горизонталі в мотивному розвитку, по вертикалі в акордових «гронах», приводить до формування основних тематичних комплексів страждання, скорботи, молитовного символу Віри. Виникає єдиний полісемантичний комплекс музичних символів всепожираючого Часу-Кроноса, Смерті-Долі, Злих сил агресивного соціуму – та живої Людини, що зберігає віру в Істину та Любов [ 14; 19].

Тільки пройшовши крізь усі перешкоди й зіткнення з силами Зла, ліричні теми Героя в солюючого альта синтезуються у піднесеній коді фіналу.

Скорботно-трагічний, водночас піднесено світлий, характер, зумовлений ідеєю життя після смерті, зумовлює зміст опери «Музика для живих». Одна з примітних особливостей лібрето та музичного змісту «Музики для живих» – строкатість, калейдоскопічність образів, лаконізм словесного матеріалу та апеляція до видовищного ряду. Театр як видовище, театр як вистава – основа театральної драматургії Р. Стуруа, головне в якій – відчуження та посилення інтелектуального, а не емоційно-емпатійного, начала мистецького впливу. В лібрето «Музики для живих» досить багато таких символів-емблем, що обмежують підтекст, наприклад символічний «жест», пов'язаний з руйнуванням прекрасної грецької статуї Злом – алегоричним персонажем, Жінкою з хлистом. Аналогічний прийом використовується й надалі, коли Хлопчик-Поводир ламає скрипку – як уречовлений символ Музики [8].

У цілому, персонажі «Музики для живих» не мають імен, минулого, індивідуального характеру, вони наближені до притчो-

вих, водночас – до містеріальних. Авторське позначення «містерія» – значима сторона опери, як на рівні лібрето, так і на рівні її музичної драматургії. У лібрето «Музики для живих» помітні міфологічні «матриці» античних містерій-ритуалів, середньовічної релігійної драми. Спадком від останньої постає антитеза диявольського та божественного начал. Постає театрального Диявола передбачає існування його вічного опонента – Бога, але Ім'я Господнє з'являється в лібрето лише у фіналі, у перифразованому тексті Євангелія від Іоанна, далі в образі колективної молитви. За думкою лібретиста, музика виступає універсальною метафорою, знаком присутності в людській душі іскри божої, негасимого прагнення людини до світла істини, добра й краси. Особливого значення набуває образ дітей, зумовлювана ним семантика дитячості, що, зокрема, постає метафорою моральної невинності [8].

Взагалі – метафори з «Музики для живих» звернені до образних констант симфонічної та камерно-інструментальної творчості Канчелі, допомагають краще їх зрозуміти. Образні константи музики Канчелі дозволяють говорити про існування наскрізних хронотопів та інтонаційних комплексів, які спираються на певні жанрово-стилістичні моделі, сходять до бароково-класицистської, також і до романтичної, традиції, звернені і до храмових прецедентів, і до фольклорної й побутово-прикладної практики. Відтак авторські мовленнєві константи створюють деякий музичний універсум, з метаісторичними рисами та прагненням до граничного образно-змістового узагальнення.

Існування наскрізних темо-образів (хронотопів) у творчості Канчелі нерозривно пов'язане з ціннісними уявленнями, зокрема про непереборну конфліктність та трагізм буття. Тимчасовість матеріального світу й самої людини є суттєвою передумовою картини світу композитора, вмотивує його на створення певних утопій, концепцій, що пропонують долання невпевненості та страждання, хоча б і лише у музичному переживанні.

Однією з образних констант постає сентиментально-зворушливий, тендітний вальс – як своєрідна персоніфікація фізично слабкої, але душевно чутливої людини, як знак

крихкості людського буття. Подібний образ в творах композитора нерідко протиставляється агресивному началу, що, у свою чергу, підкреслює його людяність та емпатійність. Тендітний сентиментальний вальс стає одним з найважливіших «персонажів» символічного простору опери «Музика для живих», дозволяючи провести аналогії з характерним для жанру містерії персонажем – алегорією людської душі, людського начала взагалі. Уявлення про світовий розмах образів вболівання, співстраждання у музиці Канчелі також спирається на стилістичні контамінації, апелюючи до музичної традиції, в якій дана сфера втілювалася найбільш потужно. Ця лінія творчості Канчелі сходить до музики Й. Баха, до інтонаційної сфери його пасіонів.

Ця сфера вперше входить у творчість Г. Канчелі в IV симфонії [1], у якій він опосередковує сукупність мовних особливостей бахівських «Страстей». Елементи бахівської лексики в партитурі «Музики для живих» утворюють лінію розосередженого тематизму, «всеприсутнього» на різних рівнях композиції твору. Один з проявів «пасіонного комплексу» в опері (як і в інших творах Канчелі) пов'язаний з поступальним розвитком мелодики, що завойовує кожний новий тон (щабель на шляху до нової метафоричної Голгофи) з особливим внутрішнім зусиллям. З семантикою «Страстей» в «Музиці для живих» (як і в VI симфонії та в інших творах) пов'язаний сам «образ руху» – тридольний «кроковий» ритм з обтяженою пульсацією тактових часток, що асоціюється з образом важкого, болісного шляху [8].

Уявлення про трагізм людського буття в творчості Канчелі невіддільне від теми смерті, небуття. З хронотопом смерті багато в чому пов'язується й характерна для усієї його музики «метафізика тиші». Образ містичного споглядання небуття, перебування на межі життя й смерті в Канчелі найчастіше пов'язані з особливим шаром музичного тематизму, репрезентативність якого визначена специфікою тембру, фактури, динаміки, артикуляції, метроритму. Хронотоп смерті в «Музиці для живих» і відповідна до нього образна сфера – найважливіша драматургічна сфера опери, що визначає сутнісні сторони її концепції. Тією чи іншою мірою, ця образна сфера присутня в опері постійно, заявляючи

про себе то миттєвими епізодичними «напливами», то раптовим вторгненням нового контрастного матеріалу. З образом смерті асоціюється сукупність музичних темо-образів, що формуються на основі різного стилістичного матеріалу. Однак при усій відмінності цих образів, між ними існує і певна синонімічна подібність, що дозволяє об'єднати їх в єдину інтонаційну сферу, з кульмінацією наприкінці «вставної» умовної італійської опери (II дія), що репрезентована дискретною, з паузами, мелодійною лінією, інтонуванням *pizzicato* або *quasi pizzicato*, мінімалізмом фактури, загальним аскетичним, холоднуватим колоритом звучання, гальмуванням вокальної інтонації, стає ознакою кризи людяності та емоційності життя. До цієї ж інтонаційної сфери можна віднести й моменти статичності, відсутності імпульсів до руху, а також тяжіння до відносної рівномірності ритму й метра. Виникає подібний тип матеріалу найчастіше раптово, проводячи різку грань між попереднім і наступним.

У полярній картині світу, створюваній музикою Г. Канчелі, сфера образів «*contra*» найчастіше з'являється в агресивно-напористому вигляді тематизму «*marcatissimo*» або «*barbaro*», персоніфікуючи уявлення про руйнівне механістичне начало, про позбавлену живого творчого почуття технологізацію [8].

Так, на початку «Блискучого вальсу» (I д., IV картина) виникає укорінений у традиції XX століття образ *barbaro*, досить далекий від вальсової сфери, коли вторгнення грубої тваринно-емоційної сили до стихії вальсового руху сприймається як акт примусу, але також і як своєрідне продовження традиції Мефісто-Вальсів. Зіткнення з даною традицією проявляється в самій агресивній атмосфері танцю, в епізодах, що відкривають його почуттєву, еротично-пофарбовану іпостась, а разом з нею й споконвічний мотив спокуси. Альтернативою профанованої танцювальної стихії виступає піднесена пісенна.

Саме у трагічних колізіях музики Канчелі особливе місце займає піднесений образ Пісні, до якого можна умовно віднести всі музичні комплекси творів Канчелі, що втілюють якийсь ідеальне надособистісне начало. Це може бути грузинський одноголосий архаїчний наспів, григоріанський хорал або багатоголос-

ний церковний спів як грузинської, так і західно-європейської традиції. До сфери пісні в «Музиці для живих» належить різноманітний в жанрово-стилістичному відношенні тематичний матеріал. Однак, справжнім одкровенням, прозрінням істини, стає тут архаїчний монодійний наспів – у фінальній картині «Торжество Музики». До нього й сходить уся концепція опери, представляючи, у цілому, шлях до тієї «вершини спокою», що досягається в художньому одкровенні фіналу.

У цілому, сценічний процес в «Музиці для живих» є досить калейдоскопічним, коли кожна сцена тлумачиться як самостійний за сюжетом та драматургічно відкритий епізод. Мінімум словесного тексту, як у театрі абсурду, веде до дефіциту змістової інформації, що компенсується інформативністю видовища: багаторядною світлокольоровою символікою, пантомімою, німими сценами, позначеними в ремарках партитури. Основні драматургічні наголоси виділені світлоколірним оформленням та балетними епізодами. Пошуки Стуртуа-режисера та композиторський метод Канчелі ріднять такі риси, як афористичність висловлення, комбінація простоти з несподіваністю контрастів, концентроване втілення провідних смислів, водночас ефекти порожнечі – паузування, створення смислових лакун.

Більшість цих стильових рис та стилістичних прийомів, звісно, у специфічному інструментально-тембровому та семантичному переломленні, можна виявити в фортепіанному циклі «Проста музика» [2].

Цикл «Проста музика для фортепіано» стає концентрацією не лише типових для композитора прийомів гри на цьому інструменті та тлумачення фортепіанної стилістики, у її досить широкому стильовому розумінні, тобто з перегуком з історичною традицією, зокрема романтичною та неоромантичною; він виявляє усі головні авторські інтонації, як у мелодійному, так і у фактурно-гармонічному та метро-ритмічному й гучнісно-динамічному вимірах, тобто концентрує типові для композитора мовні засоби, у тому числі – полістилістичні сплави. Він допомагає зрозуміти естетичне призначення та діапазон стилістичних якостей феномена «простоти» в композиторській поезиці

наприкінці минулого століття – на початку доби метамодерну (див. про них: [15]).

У найбільш розповсюдженому виконанні, з даного циклу обирається низка з 10–11 п'єс, що дозволяє вибудувати зручну для виконання та сприйняття темпоральну драматургію, хоча існують приклади повного виконання усього альбому (Анна Цагареллі). «Король Лір», «Диваки», «Коли розквітне мигдаль», «Незвичайна виставка», «Як вам це сподобається», «Дон Кіхот; Синьйор Тодеро, хазяїн», «Кін-Дза-Дза», «Міміно», «Матушка Кураж», «Дванадцята ніч», «Блакитні гори» (усього одинадцять п'єс з двадцяти шести<sup>1</sup>) – дана послідовність дозволяє вповні виявляти основні стилістичні складові та драматургічні ідеї цього циклу-збірки, котрий, за рекомендацією композитора, можна виконувати у будь-якому порядку та у будь-якому обсязі номерів. Такій свободі виконавської інтерпретації дуже сприяє тематична та образна гомогенність музичного матеріалу та ефекти «вічного повернення» щодо прийомів викладу і ключових інтонацій.

У запропонованій послідовності з 11 номерів, два заключних виконують функцію репризи-коди, явно катарсичного призна-

---

<sup>1</sup> Без повторів п'єс, що часто виникають при наведенні побудови циклу, вони є наступною послідовністю: 1. "Король Лір" (1987) Р. Стуруа; 2. "Диваки" (1973) Е. Шенгелая / Р. Габріадзе; 3. "Коли зацвів мигдаль" (1972) Л. Гогоберідзе; 4. "Незвичайна виставка" (1968) Е. Шенгелая / Р. Габріадзе; 5. "Як вам це сподобається" (1978) Р. Стуруа; 6. "Дон Кіхот" (1986) Р. Чхеїдзе "Синьйор Тодеро, господар" (2002) Р. Стуруа; 7. "Кін-дза-дза" (1982) Г. Данелія / Р. Габріадзе; 8. "Міміно" (1977) Г. Данелія / Р. Габріадзе; 9. "Матінка Кураж" (1988) Р. Стуруа; 10. "Дванадцята ніч" (2001) Р. Стуруа; 11. "Блакитні гори" (1984) Е. Шенгелая; 12. "Чекаючи на Годо" (2002) Р. Стуруа; 13. "Річард III" (1979) Р. Стуруа; 14. "Ханума" (1968) Р. Стуруа; 15. "Кавказький крейдяний круг" (1975) Р. Стуруа; 16. "Кавказький крейдяний круг" (1975) Р. Стуруа; 17. "Звинувачення" (1964) Р. Стуруа; 18. "Гамлет" (1992) Р. Стуруа; 19. "Не журись" (1969) Г. Данелія / Р. Габріадзе; 20. "Поцілунок ведмеда" (2002) С. Бодров; 21. "Твій син, земля" (1980) Р. Чхеїдзе; 22. "Сльози капали" (1984) Г. Данелія; 23. "Сінема" (1977) Л. Еліава; 24. "Роль для актриси-початківця" (1979) Р. Стуруа; 25. "Сонячна ніч" (1966) Р. Стуруа; 26. "Ромео і Джульєтта" (2004) Р. Стуруа. Імена режисерів та драматургів, акторів входять до титульного концепту.

чення, поєднуючи між собою вокально-кантиленний пісенний та моторно-танцювальний інструментальний плани музичного матеріалу, котрі багаторазово чергуються впродовж циклу, причому перший має тенденцію драматизуватися, тяжіє до втілення образу страждаючої особистості, а інший – прагне створення «злої агресії», механістичного спрощення музичного руху, йдучи до образу *barbaro*. Втім калейдоскоп малих форм не дає цьому образу розгорнутися з повною силою, хоча він й встигає створити чимало гучних дисгармонійних вертикальних акордів-кластерів.

Перший, лірично-персоніфікований, інтонаційний комплекс послідовно експозиціонується в перших трьох номерах циклу, причому у мелодизованій та консонансно ясній, зворушено-ніжній іпостасі постає й стилістика вальсу у № 2, тоді як № № 1 та 3 поєднані висхідними секундовими інтонаціями, поступеним рухом вгору, підкріпленим секвенціями та навмисною уповільненістю руху, що зупиняється на деяких септ– та нонакордових гармоніях, відзначений алюзіями до грузинських піснеспівів та джазових прийомів фактурного викладу.

Перша п'єса, що нараховує 12 тактів, нагадує шуманівські фортепіанні опуси, особливо завдяки начальній запитальній інтонації та тонко диференційованій фактурі, будується на основі оспівування *Es dur*'ного тризвуку, запроваджує, як важливі стилістичні ознаки, розспівані мелізми та тиху динаміку (PPP), ферматні затримки на звуці, іноді і репетитивні повтори, що можуть набувати подібності з речитативно-декламаційним вимовлянням. Другий номер циклу також є дуже лаконічним (15 тактів), хоча й запроваджує-експонує важливу сентиментальну вальсову стилістику. Його позитивний характер підкріплений ясным *D dur*'ом, також рухом по звукам тонічного тризвуку з деяким ефектом перебирання струн; це одна з найбільш світлих п'єс циклу, що засвідчує семантичні можливості високого регістру та повільного темпу, мелодійно-секвентного розвитку. Третя п'єса вже набуває рис розробки, збільшується в обсязі (37 тактів) та набуває тонально-модуляційної активності, підсилює значення нонакордів та паралельного руху секстами (терціями).

Наступний четвертий номер циклу (20 тактів) утворює різкий контраст, відкриваючи сферу моторно-маршової, також відзначеної скерцозним відривчастим штрихом (стакато), стилістики. Самостійним семантичним засобом постає різкий контраст гучнісної динаміки (FFF – PPP), як і деяких інших виконавських прийомів організації музичного звучання. На виразності виконавського інтонування цілком будується і п'ята п'єса, котра уповільнює рух та підсилює речитативну артикуляцію, повертає до секвентних способів розгортання тексту, але, як деякі нові риси, запроваджує синкоповану ритміку та досить напружені гармонічні вертикалі, котрі викликають джазові альянзи.

Чергування вихідних інтонаційних – моносемантичних, але полістилістичних – комплексів визначає й подальшу логіку розвитку, іноді навіть в межах одного номера, аж до двох заключних номерів, у яких, як вже зазначалось, відбувається розв'язання попередніх суперечливостей на основі повертання до повної консонантності пісенного викладу та «звільненої танцювальності», відповідно до тотальної тонікальності п'єс, заснованих на В dur'і та С dur'і (№ № 10–11).

Узагальнюючи здійснені характеристики, можна визначити **наукову новизну** статті – як вивчення творчого методу Г. Канчелі у контексті усіх жанрових складових його композиторської поетики, що дозволяє виявляти єдність його музичного мовлення, водночас пояснювати специфіку полілогу як особливої художньо-стильової якості музичної творчості. Вперше пропонується аналітичний розгляд циклу Г. Канчелі «Проста музика для фортепіано», у якому містяться показові для композитора полістилістичні тенденції, також семантичні позиції. На новому теоретичному рівні доводиться авторська оригінальність, водночас смисловий універсалізм, композиторських задумів та композиційно-драматургічних рішень Канчелі, визначається їх відповідність до метаісторичних запитів сучасної художньої дійсності.

**Висновки.** Провідними стильовими рисами композиторської творчості Г. Канчелі, котрі породжують переплетіння полістилістичних тенденцій в його музиці та визначають своєрідність

його фортепіанних опусів, є *камерність*, що проникає в усі жанрові сфери, прагнення до *жанрового синтезу*, до «авторського слова» та до *більшої простоти*, тому й до *семантика тиші*, також *монологічність* – як розвиток монотематичного інтертекстуального методу впродовж усієї творчості. Окремо варто відзначити, як засадничі риси музичного мислення композитора, *протиставлення сакральної та профанної образно-семантичних сфер*, *розвиток образу людини на основі ідеї людяності*, що обумовлює *зіставлення пісенної та танцювально-маршової семантики*, *вокальної кантилени та інструментальної моторики*, сприяє вирішенню вічної трагедійної теми боротьби життя – смерті метафорично-притчовим дуалістичним шляхом.

### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Барсова И. Музыкальная драматургия Четвертой симфонии Гии Канчели. *Музыкальный современник*. 1984. № 5. С. 108–113.
2. Гия Канчели. Простая музыка для фортепиано: На темы из музыки для кино и театра. URL: <https://ruslania.com/ru/noty/157623-gija-kancheli-prostaja-muzyka-dlja-fortepiano-na-temy-iz-muzyki-dlja-kino-i-teatra/>.
3. Горюхина Н. Очерки по вопросам музыкального стиля и формы. К.: Муз. Украина, 1985. 112 с.
4. Грібіненко Ю. Теоретичні та категоріальні засади музичної текстології та актуальної музикознавчої дисципліни: монографія. Одеса: Олді, 2023. 512 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. Зейфас Н. Песнопения. О музыке Гии Канчели. Монография. М.: СК, 1991. 280 с.
7. Зейфас Н. Симфонии Гии Канчели. *Композиторы союзных республик: сб. ст.* Вып.3. М.: СК, 1980. С. 48–93.
8. Кавтарадзе М. Грузинская опера 80-х годов: проблема жанрово-стилевого синтеза в опере Гии Канчели «Музыка для живых». *Журнал «Искусство»*. Тбилиси, 1992. № 9. С. 34–50. (на грузинском языке)
9. Котляревский И. К вопросу о понятийности музыкального мышления. *Музыкальное мышление: сущность, категории, аспекты исследования. Сб. статей*. К.: Музична Україна, 1989. С. 28–34.
10. Коханик І. Музичний твір: взаємодія стабільного і мобільного в аспекті стилю. *Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського. Музичний твір: проблема розуміння*. К., 2002. Вип. 20. С. 44–51.
11. Ма Сінсін. Текстологічні засади виконавської інтерпретації у фортепіанній творчості (від стилістичного змісту до семантичної

типології): дис. ...канд. мистецтвознавства (доктора філософії); спец.: 17.00.03 «Музичне мистецтво». Одеса, 2018. 201 с.

12. Михалченкова-Спирина Е. Симфоническая драматургия Гии Канчели. Москва – Бордо, XXI век, 1997. 138 с.

13. Москаленко В. Г. Творческий аспект музыкальной интерпретации (к проблеме анализа). Исследование. К.: Изд-во Киевской Государственной консерватории, 1994. 156 с.

14. Люничева Е. Гия Канчели: «...Где царят добро и вечная любовь. *Музыкальная академия*. 2011. № 3. С. 139–143.

15. Овсяннікова-Трель О. Стельові засади «нової простоти» у світлі філософсько-естетичних значень концепту простоти. *Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник ОНМА ім. А.В. Нежданової*. Одеса: Гельветика, 2020. Вип. 32. Кн. 1. С. 162–175.

16. Самойленко О. Часові епістемі музики та темпоральні категорії історичного музикознавства. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2017. № 3 (36). С. 146–152.

17. Самойленко О. Музичне мислення як інтерпретативний феномен та предмет музикознавчої герменевтики. *Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник Одеської національної музичної академії ім. А. В. Нежданової*. Одеса, 2017. Вип. 25. С. 206–214.

18. Ян Хуейянь. Категорія виконавського мислення у сучасній фортепіанології. *Музичне мистецтво і культура*. № 38. Вип. 1. Одеса, 2023. С. 200–212.

19. Duffie B. A conversation with Giya Kancheli // Personalwebsite of Bruce Duffie. Chicago, 2009. URL: <http://www.bruceduffie.com/kancheli.html>.

## REFERENCES

1. Barsova, I. ((1984). Musical dramaturgy of the Fourth Symphony of Giya Kancheli. *Musical contemporary* No. 5. P. 108-113 [in Russian].

2. Gia Kancheli. Simple music for piano: On themes from music for film and theater. URL: <https://ruslania.com/ru/noty/157623-gija-kancheli-prostaja-muzyka-dlja-fortepiano-na-temy-iz-muzyki-dlja-kino-i-teatra/> [in Russian].

3. Goryukhina, N. (1985). Essays on issues of musical style and form. K.: Music. Ukraine [in Russian].

4. Gribinenko, Yu. (2023). Theoretical and categorical foundations of musical textology and current musicological discipline: monograph. Odesa: Oldi [in Ukrainian].

5. Zhukova, N. (2003). Interpretation as a component of musical creativity: aesthetic aspect: dis. ...cand. Philosophical Sciences: 09.00.08. Kiev National University named after. T.Shevchenko. K. [in Ukrainian].

6. Kavtaradze, M. (1992). Georgian opera of the 80s: the problem of genre-style synthesis in Giya Kancheli's opera "Music for the Living". *Magazine "Art"*. Tbilisi. No. 9. P. 34-50 [in Georgian].

7. Kotlyarevsky, I. (1989). On the issue of the conceptuality of musical thinking // Musical thinking: essence, categories, aspects of research. Collection of articles. K.: Muzychna Ukraina. P. 28–34 [in Russian].

8. Kokhanyk, I. (2002). Musical work: the interaction of stable and mobile in the aspect of style. *Scientific Bulletin of the NMAU named after P.I. Tchaikovsky. Musical work: the problem of understanding*. K. Issue 20. P. 44–51 [in Ukrainian].

9. Ma, Xingxing. (2018). Textological principles of performance interpretation in piano work (from stylistic content to semantic typology). Dissertation ... Candidate of Arts (Doctor of Philosophy); speciality: 17.00.03 "Musical Art". Odesa [in Ukrainian].

10. Lyunicheva, E. (2011). Giya Kancheli: "... Where goodness and eternal love reign [Text] / E. Lyunicheva // Musical Academy. No. 3. P. 139-143 [in Russian].

11. Mikhalchenkova-Spirina, E. (1997). Symphonic dramaturgy of Gia Kanchel. Moscow – Bordeaux, XXI century [in Russian].

12. Moskalenko, V. (1994). Creative aspect of musical interpretation (to the problem of analysis). Research. K.: Publishing house of the Kyiv State Conservatory [in Russian].

13. Ovsyannikova-Trel, O. (2020). Stylistic principles of "new simplicity" in the light of the philosophical and aesthetic meanings of the concept of simplicity. *Musical art and culture: Scientific bulletin of the ONMA named after A.V. Nezhdanova*. Odesa: Helvetika. Vol. 32. Book 1. P. 162–175 [in Ukrainian].

14. Samoilenko, O. (2017). Temporal epistemes of music and temporal categories of historical musicology. *Journal of the National Music Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky*. No. 3 (36). P. 146–152 [in Ukrainian].

15. Samoilenko, O. (2017). Musical thinking as an interpretative phenomenon and subject of musicological hermeneutics. *Musical art and culture: Scientific bulletin of the Odessa National Music Academy named after A. V. Nezhdanova*. Odesa. Issue 25. P. 206–214 [in Ukrainian].

16. Zeifas, N. (1991). Chants. About the music of Giya Kancheli. Monograph. M.: SK [in Russian].

17. Zeifas, N. (1980). Symphonies of Giya Kancheli. *Composers of the Union Republics: collection of articles*. Issue 3. M.: SK. P. 48-93. [in Russian].

18. Yang, Huiyan. (2023). Category of performing thinking in modern pianoology. *Musical art and culture*. No. 38. Issue 1. Odesa. P. 200–212 [in Ukrainian].

19. Duffie, B. (2009). A conversation with Giya Kancheli. *Personalwebsite of Bruce Duffie*. Chicago. URL: <http://www.bruceduffie.com/kancheli>. Html [in English].

УДК 78.03+786.2/781.5

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2024-42-9>**Лю Цзеюй**

ORCID: 0000-0001-7225-9618

здобувач кафедри історії музики та музичної етнографії  
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової  
1371706782@qq.com

## СТИЛЬОВІ ЗАСАДИ ЕВОЛЮЦІЇ ФОРТЕПІАННОГО МИСТЕЦТВА КИТАЮ У XX – НА ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТТЯ

**Мета дослідження:** Виявити стильові основи розвитку китайського фортепіанного мистецтва XX – початку XXI століття, проаналізувати специфіку взаємодії національної музичної традиції з європейськими та американськими художніми моделями, а також уточнити поняття «китайський стиль» у контексті фортепіанної музики. **Методологія дослідження:** Робота ґрунтується на комплексному інтердисциплінарному підході, що включає аналітичний музикознавчий, музично-історичний, стилістичний, інтонаційний та порівняльно-аналітичний методи. Використано принципи типологізації музичних стилів, елементи герменевтичного аналізу, а також підходи до вивчення проблеми композиторського мислення. **Наукова новизна:** У дослідженні введено в науковий обіг понятійну диференціацію терміну «китайський стиль» (у вузькому та широкому значенні), розкрито внутрішню логіку постромантичної та неофольклорної парадигм у фортепіанному мистецтві Китаю, акцентовано увагу на глибинних структурах взаємодії традиційного й сучасного, а також проаналізовано вплив культурної політики та освітніх інституцій на формування композиторських стратегій.

**Висновки.** Фортепіанне мистецтво Китаю XX – початку XXI століття постає як складний і багаторівневий культурний феномен, сформований на перетині різнорідних художніх і історичних векторів. Його еволюція демонструє не лінійне чергування стилів, а внутрішньо діалектичний процес синтезу, в якому національні традиції не відкидають запозичені форми, а трансформують і переосмислюють їх відповідно до власної культурної логіки. Становлення китайського фортепіанного репертуару супроводжувалося зміною фаз активної європеїзації та подальшої рефлексії, що зумовлювала поглиблений пошук національної ідентичності засобами академічної композиторської мови.

**Ключові слова:** китайська фортепіанна музика, стиль, музична стилістика, китайський стиль, фортепіанне виконавство, східний романтизм, авангард, неофольклоризм, культурна трансформація, стилістична типологія, композиторське мислення.

*Liu Zeyu, Applicant at the Department of Music History and Musical Ethnography of ONMA of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music*

***Stylistic foundations of the evolution of Chinese piano art in the 20th – early 21st centuries***

***The aim of this study*** to identify the stylistic foundations of the development of Chinese piano art in the 20th and early 21st centuries; to analyze the specificity of the interaction between national musical tradition and European and American artistic models; and to clarify the concept of the “Chinese style” within the context of piano music. ***Methodology the study*** is based on a comprehensive interdisciplinary approach, incorporating analytical musicological, historical, stylistic, intonational, and comparative-analytical methods. It employs principles of typologizing musical styles, elements of hermeneutic analysis, and approaches to studying the specifics of compositional thinking. ***Scientific novelty*** the research introduces a conceptual differentiation of the term “Chinese style” (in both its narrow and broad interpretations) into scholarly discourse. It reveals the internal logic of post-romantic and neo-folkloric paradigms in Chinese piano art, draws attention to the deep structures of interaction between the traditional and the contemporary, and examines the influence of cultural policy and educational institutions on the formation of compositional strategies.

***Conclusions.*** Chinese piano art of the 20th and early 21st centuries emerges as a complex and multi-layered cultural phenomenon shaped at the intersection of heterogeneous artistic and historical vectors. Its evolution does not follow a linear succession of styles, but rather reflects an internally dialectical process of synthesis, wherein national traditions do not reject borrowed forms but instead transform and reinterpret them in accordance with their own cultural logic. The formation of the Chinese piano repertoire was marked by alternating phases of active Europeanization and subsequent reflection, which led to a deepened search for national identity through the means of academic compositional language.

***Key words:*** Chinese piano music, style, musical stylistics, Chinese style, piano performance, Eastern romanticism, avant-garde, neo-folklorism, cultural transformation, stylistic typology, compositional thinking.

**Актуальність теми дослідження.** Фортепіанне мистецтво китайських композиторів становить надзвичайно плідну сферу для наукового аналізу, що зумовлено рядом ключових чинників. Насамперед, на сьогодні накопичено значний корпус творів, створених упродовж більш як століття – починаючи з 1915 року, коли з’явився перший фортепіанний твір китайського автора. Цей тривалий історико-культурний процес сприяв формуванню сталих стильових ознак, що дають змогу виявити внутрішні закономірності розвитку жанру.

Крім того, саме в галузі музики, написаної для європейського фортепіано, найяскравіше проявляється характер авторського мислення китайських композиторів, зокрема в аспекті взаємодії між національною музичною традицією та запозиченими європейськими формами. Зумовлена впливом давньої музичної спадщини Китаю, своєрідність фортепіанного письма китайських композиторів формує складний і багаторівневий стиль, що потребує ретельного аналітичного осмислення. Вивчення цих особливостей висуває перед дослідником цілу низку методологічних та інтерпретаційних завдань. Нарешті, звернення до стильового аналізу фортепіанних напрямів постає як важливий інструмент популяризації музичної спадщини китайських композиторів. Глибоке осмислення різних аспектів їхньої творчості безумовно сприяє більш проникливому сприйняттю музичного змісту з боку слухачької аудиторії та допомагає розкрити його образно-семантичний потенціал [4].

**Виклад основного матеріалу.** Від моменту появи першого фортепіанного твору китайського автора у 1915 році й протягом всього ХХ століття у національній музичній культурі у цілому, й у фортепіанному мистецтві зокрема, чітко простежуються два провідні стилістичні напрями. Перший – романтичний, представлений у різноманітних модифікаціях і заснований на традиціях західноєвропейської музичної естетики другої половини ХІХ століття. Другий – так званий «китайський стиль», орієнтований на розвиток і трансформацію традицій як народної, так і професійної національної музики. Звернення китайських композиторів до романтичної стилістики зумовлюється низкою чинників, серед яких, з одного боку, слід виокремити стратегічний вектор державної культурної політики 1910–1920-х років, спрямованої на освоєння й адаптацію західного художнього досвіду, а з іншого – органічну близькість окремих рис національного музичного мислення до романтичної моделі світовідчуття [6].

У межах романтичного напрямку в китайському фортепіанному мистецтві до 1980-х років окреслюються два виразно відмінні вектори розвитку: один – «європейсько орієнтований», інший – «національно орієнтований» романтизм. Перший передбачає засво-

ення виразових і формотворчих засобів європейської романтичної музики – від її «класичних» форм до елементів музичного імпресіонізму, що особливо яскраво виявилися у другій половині 1970-х років. Ці впливи позначилися на всіх рівнях композиторської техніки – від організації музичної форми до методів тематичної роботи. Водночас аналіз засвідчує, що навіть у межах «європеїзованого» романтизму й імпресіонізму китайські композитори не відмовлялися від національного начала: елементи китайської образності й інтонаційної природи проникали в музичну тканину творів, знаходячи точки дотику з естетичними засадами західних стилів, особливо в царині звукообразності, характерної для імпресіонізму.

Що стосується «національно орієнтованого» напрямку, то його своєрідність виявляється не лише в інтеграції елементів, що репрезентують китайську образність, до романтичної музичної мови, але й у переосмисленні вихідних естетичних засад самого романтизму. Цей напрям пов'язується з поняттям «*східного романтизму*», що відрізняється від західноєвропейської моделі. Незважаючи на збереження ключових рис жанру – програмності, концертності, посилення інструментальної виразності – східний варіант романтизму демонструє інші ціннісні орієнтири: дистанціювання від експресивної суб'єктивності, позитивний художній вектор, орієнтацію на зовнішньо-сценічний бік вираження, а також специфічну «орнаментальність» мелодичного матеріалу. Найяскравіше ці риси проявляються у фортепіанних транскрипціях періоду Культурної революції. Поява й оформлення «*китайського стилю*» у фортепіанній музиці, датовані 1930–1940-ми роками, видаються цілком закономірними. Цей процес став наслідком одночасно активного пошуку нових естетичних орієнтирів, що включали елементи запозичення зовнішнього досвіду, та зростання національної самосвідомості, яка потребувала вираження в музичному мистецтві. Таким чином, становлення унікального національного стилю постає як діалектичний процес синтезу зовнішніх і внутрішніх імпульсів розвитку фортепіанного мистецтва Китаю [8].

Осмилення поняття «*китайський стиль*» у межах аналізу фортепіанного мистецтва Китаю потребувало його розгляду у

двох взаємодоповнюючих, проте різних за обсягом і акцентами інтерпретаціях – вузькій та широкій. У першому, більш обмеженому значенні, дане поняття охоплює особливості академічної музичної практики, в межах якої цілеспрямовано реконструюються виражальні засоби, запозичені з багатой спадщини народного мистецтва різних етнокультурних регіонів Китаю. Особливо інтенсивно ця тенденція проявлялася в період з 1950-х до 1980-х років.

У другому, розширеному підході *«китайський стиль»* тлумачиться як будь-яка форма національної ідіоми в китайській композиторській практиці, незалежно від жанрової належності й стилістичної орієнтації. Така інтерпретація не лише розширює часові та естетичні межі вживання даної дефініції, але й наближує його до романтичної парадигми, надаючи стилю рис широкої художньої амплітуди. Варто зазначити, що з 1980-х років у Китаї склалася стала практика проведення конкурсних прослуховувань творів, охарактеризованих як написані *«у китайському стилі»* – факт, що засвідчує його життєздатність і актуальність у сучасному музичному дискурсі. Твори Сан Туна, а також композиції Чжоу Веньчжуна 1940–1950-х років можна розглядати як концептуальні орієнтири, що задали напрям подальшому розвитку китайської фортепіанної музики після рубежу 1980-х років.

Двоїста стилістична орієнтація китайського фортепіанного мистецтва, що балансує між елементами *«свого»* та *«чужого»*, особливо виразно проявилася на двох ключових етапах розвитку жанру до 1980-х років. Ця парадоксальна взаємозумовленість пояснюється необхідністю знайти евристично продуктивні точки дотику між екзогенними естетичними моделями та ендогенною культурною традицією. У результаті сформувався синтетичний стиль, що реалізується на глибинних рівнях композиційного мислення та концептуального змісту [5].

Політико-культурна атмосфера Китаю у 1980-х роках стала сприятливим ґрунтом для масштабних перетворень у сфері художньої творчості. Ключовим етапом стало запровадження політики реформ і відкритості, ініційованої наприкінці 80-х рр. ХХ століття, адже ця стратегія стимулювала не лише еконо-

мічне зростання, але й сприяла активізації всіх форм культурної та мистецької діяльності. Саме з цього періоду в китайському мистецтві починається період, що характеризується активним зверненням молодих композиторів до західноєвропейської авангардної естетики. Окрім освоєння композиторських технік авангарду першої, а частково й другої хвиль, спостерігається якісний перегляд ставлення до національного фольклору, який раніше слугував основою *«китайського стилю»*. Це свідчить про кардинальну переорієнтацію методології композиторського мислення.

Митці тієї епохи пропонували різні інтерпретації культурних змін. Так, Чжао Сяошен тлумачив ці трансформації як прояв екзистенційної напруги, пов'язаної з «відчуттям духовного пригнічення, що виникає на зламі епох», і розглядав цей стан як джерело прагнення до ментальної трансформації [7, с. 298]. Піднесення художнього рівня та зростання професійної майстерності китайських композиторів і виконавців після 1980-х років можна пояснити феноменом компенсаційного накопичення, енергія якої була вивільнена лише після тривалого періоду культурної стагнації.

Якщо на той час на Заході вже були художньо оформлені й інституціоналізовані авангардні напрями (перша хвиля – 1950-ті, друга – 1960-ті роки), а також почали формуватися концепти постмодерністської естетики, то в китайському культурному просторі аналогічні процеси набули активного вираження лише у 1980-х роках. Це підтверджується й думкою В. Н. Холопової, яка зазначала запізніле становлення авангардних тенденцій у китайській музиці: «Якщо західноєвропейський авангард склався у 1950-ті роки, багатонаціональний авангард СРСР – у 1960-ті, то китайський – лише після 1976 року. ... Сформувався оригінальний, самобутній пласт творчості, який і може бути названий китайським авангардом...» [2, с. 243–244].

На відміну від європейського авангарду, який проголошував радикальний розрив із класичною спадщиною, китайська авангардна традиція розвивалася в напрямі синтезу – у прагненні поєднати національну музичну свідомість із найновішими тех-

ніками композиторського письма. Це прагнення було характерним як для емігрантського кола композиторів, так і для тих, хто продовжував творчу діяльність у межах національного культурного середовища. У центрі їхньої уваги перебував пошук нових форм вираження, що поєднують досягнення авангардної техніки з інтонаційною природою китайської традиції.

Серед західних композиторських технік, що набули поширення в авангардному середовищі КНР, слід виокремити додекафонію, мікрохроматику, серіалізм, сонористику, алеаторику, а також інтертекстуальні стратегії. Проте далеко не всі з них були органічно інтегровані в китайську музичну практику. Аналіз фортепіанної творчості, що розвивалася з 1980-х років і до початку XXI століття, виявляє підвищений інтерес композиторів до серіалізму, сонористики та неофольклорних моделей, які відкривають можливості продуктивного поєднання інноваційних технік із національною тематикою.

До представників покоління китайських композиторів, що дебютували у 1980-ті роки, належать Тан Дун, Чень Ї, Чжоу Лун, Цюй Сяосун, Є Сяоган, Чень Ціган, Го Веньцзінь – більшість із них є випускниками Пекінської композиторської школи. Усі вони вступили до Центральної консерваторії Китаю у 1978 році, одразу після відновлення системи вступних іспитів, і вже на ранньому етапі продемонстрували виразну індивідуальність і високий рівень художнього мислення.

У 1987 році композитор Чжао Сяошен виокремив чотири стилістичні напрями в академічній музиці Китаю: романтичний, етнічний, індивідуальний та авангардний [7, с. 295]. Незважаючи на дискусійність такого поділу, його значущість полягає в тому, що це була спроба типологічного узагальнення основних стилістичних векторів, які визначили художній ландшафт китайської музики останніх десятиліть XX століття.

Особливої уваги заслуговує термін, запропонований Чжао Сяошеном – «етнічний напрям», – адже в його межах виявляються як безпосередні паралелі, так і суттєві розбіжності з традиційним уявленням про «китайський стиль», особливо в контексті 1950-х років та наступного періоду. Уже в 1980-ті роки

стає очевидним, що підхід до трактування образно-сміслових засад національного мистецтва зазнає глибокої трансформації. Ці зміни зумовили виникнення нових художніх форм, зіставних за своїми естетичними засадами з явищами європейського неофольклоризму. Водночас у китайській науковій термінології ці тенденції досі не отримали чіткого категоріального визначення.

Як зазначав В. Медушевський, процеси засвоєння фольклорної спадщини в різних культурах прямували універсальним вектором – від поверхневого запозичення жанрових і тематичних моделей до інтеграції глибинних структурних принципів, притаманних національному музичному мисленню [1, с. 16]. У цьому сенсі китайський неофольклоризм 1980-х років характеризується якісно новими методами роботи з фольклорним матеріалом: він не обробляється відповідно до узагальнених канонів або в дусі усередненої традиції, а інтегрується в актуальний музичний контекст, насичений новими виразовими засобами та концептуальними установками. Отже, включення фольклорних елементів в академічну музичну практику з 1980-х років сприймається не лише як засіб стилістичного оновлення композиторської мови, а й як форма художнього виявлення світогляду сучасного китайського композитора, чия ідентичність формується на перетині традиційного й інноваційного начал.

При цьому неофольклорні тенденції в сучасній музичній культурі Китаю не вступають у суперечність із «китайським стилем», а, навпаки, становлять його логічне й органічне продовження. Так, за спогадами Чень Ї, активізація фольклору в післякультурнореволюційну добу супроводжувалась інституційно підтримуваним інтересом до вивчення народної музики та традиційних інструментів. У період її навчання в Центральній консерваторії Китаю (наприкінці 1970-х років) обов'язковою частиною навчального процесу були заняття, що включали вивчення народних пісень, арій із регіональних музичних вистав, а також створення мелодій на основі інтонаційного матеріалу локальних стилів [3, с. 59].

Значущим компонентом академічної підготовки стали також фольклорні експедиції до віддалених провінцій країни. Цей дос-

від справив суттєвий вплив на формування художньої позиції Чень Ї, яка наголошувала: «Я відчувала, що якщо створюватиму музику мовою, яка була мені найближча, використовуючи логічні принципи, закладені в самій її природі, то мої композиції будуть дуже природними за емоціями та потужними за духом. Це мій ідеал» [3, с. 60].

З іншого боку, істотну роль у трансформації уявлень про музичний стиль відіграло розширення контактів із зарубіжним музичним середовищем. Ознайомлення з авангардною музичною думкою довоєнного і повоєнного західного світу, зокрема з елементами неофольклорного напрямку, спілкування з китайськими композиторами-емігрантами – передусім із Чжоу Веньчжуном, який заснував центр культурного обміну між КНР та США, – а також активна взаємодія з іноземними музикантами (А. Гьор, Р. Коган, В. Ашкеназі, І. Менухін, С. Одзава та ін.), запрошеними до Китаю з просвітницькими та освітніми цілями, спричинили серйозний перегляд естетичних орієнтирів у межах китайського композиторського середовища.

Однією з характерних рис неофольклорного напрямку в китайській фортепіанній музиці 1980-х років стало поєднання з техніками, властивими західному композиторському мовленню другої половини ХХ століття – від розширеної тональності та складних акордових структур до сонорної організації звучання та алеаторичних елементів. Слід підкреслити, що неофольклорні риси в тій чи іншій мірі знайшли своє відображення в ряді фортепіанних творів китайських композиторів 1980–1990-х років. Серед них варто відзначити твори Цюаня Цзихао – *«Довгі та короткі комбінації»* («长短的组合», 1984), *«Янь Юе»* («宴乐», 1987); Ван Цзяньчжуна – *Скерцо* (1985), *«Сцена»* (1994); Чжан Чао – *«Пі Хуан»* («皮黄», 1995, друга редакція – 2004). Особливо виразно неофольклорні імпульси виявляються в ранній фортепіанній творчості Чень Ї та Чжоу Луна, яка належить до так званого «китайського періоду» їхньої діяльності.

Творчість Чень Ї вирізняється значною стилістичною амплітудою й художньою багатогранністю. У «американський період»

своєї композиторської кар'єри вона активно опанувала авангардні техніки. Так, написаний у серійній манері *Концерт для фортепіано з оркестром (Piano Concert, 1992)* та фортепіанна п'єса «*Бабань*» свідчать про високий ступінь освоєння новітніх технік. Водночас ранні твори Чень Ї дають змогу реконструювати неофольклорні засади її композиторського мислення, які виявляються і в пізнішому етапі творчості. Це, зокрема, проявляється у способі звернення до фольклорних джерел: інтеграції інтонаційних моделей у серійну тканину твору, проєкції формальної логіки фольклору на структуру оригінальної композиції

Однією з ключових відмінностей ранніх фортепіанних творів Чень Ї та Чжоу Луна від композицій, створених у межах установленої парадигми «китайського стилю», стала їхня орієнтація на освоєння архаїчних пластів національної музичної традиції. Ці культурні глибини, що до того часу залишалися значною мірою поза полем композиторської уваги, були осмислені в контексті сучасного ладо-інтонаційного мислення, що надало їхній творчості нової виразної якості та розширило уявлення про можливість взаємодії давнього й сучасного в межах китайської академічної музики.

Історія фортепіанного мистецтва Китаю у ХХ та на початку ХХІ століття виявляє постійне прагнення до діалогу між різними музичними системами – від азійських до західноєвропейських і північноамериканських. Ця внутрішня поліфонія зумовлена не лише естетичними орієнтирами композиторів, а й загальною логікою культурно-політичних трансформацій, які супроводжували розвиток китайського суспільства. Одні традиції інституційно закріплювалися, інші – переосмислювалися, ще інші – набували актуальності у формі повернення, завжди модифікованого впливом часу.

Романтичний стиль, сприйнятий Китаєм на початку ХХ століття, від самого початку відігравав роль домінантного художнього орієнтира. Його вплив зберігався до 1950-х років і періодично відроджувався в наступні десятиліття. Деякі композитори інтегрували у свої твори форми та виразові засоби західноєвропейського романтизму – таких, як Шопен, Шуман, Ліст, – інші

ж прагнули переосмислити ці інтонаційні моделі крізь призму власного культурного коду. Саме в цих пошуках формується те, що умовно можна окреслити як «східний романтизм»: гармонійний, врівноважений, орієнтований передусім на художню ясність і позитивну образність, а не на вираження суб'єктивних емоційних переживань.

На цьому тлі дедалі відчутнішим стає рух до артикуляції власної інтонаційної природи, що спирається на традиції народного мистецтва. Композитори все частіше звертаються до інтонаційних структур, тембрових моделей і ритмічних схем, властивих різним регіонам країни. Проте, якщо у 1950–1970-ті роки ці елементи функціонували переважно як зовнішні маркери стилістичної ідентичності, то з 1980-х років розпочинається глибока робота з їх інтеграції в сучасну музичну тканину. Регіональні стилі – сичуанський, шаньбейський, гуандунський, сичуанський – уже не розглядаються як матеріал для зовнішньої стилізації, а стають відправною точкою для творення автентичної авторської музики.

При цьому саме поняття «китайський стиль» у дослідницькому контексті потребує уточнення. В одних випадках йдеться про буквальне використання інтонаційно-тематичних елементів традиційного мистецтва, в інших – про ширше розуміння національної ідентичності, що включає відсилання до поетичних, театральних і філософських засад китайської культури. У цьому сенсі фортепіанні транскрипції вокальних та інструментальних тем, створені ще з 1930-х років і особливо поширені в період Культурної революції, займають особливе місце. Їхня художня цінність визначається не лише оригінальністю джерела, а й тим, як композитор переосмислює його в межах академічної традиції.

Розглядаючи ці процеси у ретроспективі, йдеться не стільки про зміну стилістичних парадигм, скільки про внутрішній процес накопичення виразових ресурсів, у ході якого національна музична думка поступово набувала здатності до діалогу з іншими художніми світами, не втрачаючи при цьому власної сутності. На цьому шляху архаїка перестає бути архаїзмом, перетворюючись на джерело оновлення, а культурна пам'ять постає не тягарем, а підґрунтям для формування нових смислів.

**Висновки.** Фортепіанне мистецтво Китаю ХХ – початку ХХІ століття постає як складний і багаторівневий культурний феномен, сформований на перетині різномірних художніх і історичних векторів. Його еволюція демонструє не лінійне чергування стилів, а внутрішньо діалектичний процес синтезу, в якому національні традиції не відкидають запозичені форми, а трансформують і переосмислюють їх відповідно до власної культурної логіки. Становлення китайського фортепіанного репертуару супроводжувалося зміною фаз активної європеїзації та подальшої рефлексії, що зумовлювала поглиблений пошук національної ідентичності засобами академічної композиторської мови.

На ранніх етапах розвитку жанру романтичний напрям виступав домінуючим як результат стратегічної орієнтації на західноєвропейські художні зразки. Однак уже в 1930–1940-х роках зароджується «китайський стиль», який, пройшовши складний шлях осмислення і формалізації, закріплюється як одна з провідних парадигм академічної композиторської практики. Дослідження виявило неоднорідність цього явища: «китайський стиль» може інтерпретуватися як у вузькому розумінні (орієнтація на конкретні фольклорні інтонації), так і в широкому (як вияв будь-якої форми національної ідіоми). Така понятійна гнучкість зумовлена історико-культурними обставинами та внутрішніми запитами музичного середовища.

Період із 1980-х років позначився радикальними зсувами в естетиці та методології китайських композиторів. Політика реформ та відкритості сприяла не лише розширенню культурних контактів, а й актуалізації авангардних технік і концепцій, які раніше були недоступними або табуованими. Водночас відбулося поглиблення інтересу до власних культурних архетипів, що виявилось у формуванні неофольклорної парадигми, спрямованої на інтеграцію фольклорних структур на рівні композиторського мислення. Йшлося вже не про стилізацію чи декоративне використання національних тем, а про фундаментальну реконструкцію музичної мови на основі кореневих елементів китайської традиції.

Особливу роль у цьому процесі відіграло покоління композиторів 1980-х років – Чень Ї, Чжоу Лун, Тан Дун та інші, – чия творчість стала простором перетину індивідуальних стратегій із інституційною підтримкою мистецьких ініціатив. Вони задали нові орієнтири, у яких постромантичне, авангардне та неофольклорне поєднуються в продуктивну синтезуючу модель, що відображає сучасні художні пошуки та глобальний характер музичного мислення.

Отже, розвиток китайського фортепіанного мистецтва не може бути зведений ані до простої адаптації західних форм, ані до архаїчного відтворення національних канонів. Воно є унікальним прикладом культурного саморефлексування, в якому академічна музика перетворюється на простір експерименту й ідентифікаційної практики. Аналіз фортепіанних творів китайських композиторів ХХ–ХХІ століть дозволяє зафіксувати як стійкі типологічні моделі, так і багаторівневу динаміку стилевих процесів, що робить цей репертуар значущим не лише в національному, а й у загальносвітовому контексті.

#### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Медушевский В. К проблеме сущности, эволюции и типологии музыкальных стилей. *Музыкальный современник*. Вып. 5. М.: Советский композитор, 1984. С. 5–17.
2. Холопова В. Китайский авангард: от Сан Туна до Тан Дуна. М. Е. Тараканов: *Человек и Фоносфера*. Москва; Санкт-Петербург: Алтейя, 2003. С. 243–251.
3. Baolu Chen M. Tan Dun's Eight Memories in Watercolor, Op. 1: Strategies for Pianists and a Version. D. M. A. Document. The Ohio State University, 2016. 84 p.
4. Osadcha S; Zhao Rong; Wu Yuyang; Sai Chulei; Yang Huiyan. Figurative and logical components of musical semantics as factors of piano performance interpretation. *AD ALTA: Journal of Interdisciplinary Research*, 2023. Vol. 13, Issue 1, Special Issue 32, pp. 81–83.
5. 孙桐音乐论文集/主编: 徐淑雅, 叶国辉。上海: 上海音乐出版社, 2013年。— 506页。
6. 吴艳。钢琴作品与中国民间音乐研究。黑龙江: 黑龙江人民出版社, 2007年。448页。
7. 赵晓生。太极构图体系)。上海: 上海音乐出版社, 2006年。300页。
8. 曾小安。中国钢琴音乐风格研究。—北京: 商务印书馆, 2010年。221页。

### REFERENCES

1. Medushevsky, V. (1984) On the Problem of the Essence, Evolution, and Typology of Musical Styles. *Musical Contemporary*. Issue 5. Moscow: Soviet Composer. Pp. 5–17. [in Russian].
2. Kholopova, V. (2003) Chinese Avant-garde: from San Tong to Tan Dun. M. E. Tarakanov: Man and Phonosphere. Moscow; Saint Petersburg: Aleteia, 2003. Pp. 243–251. [in Russian].
3. Baolu, Chen M. (2016) Tan Dun's Eight Memories in Watercolor, Op. 1: Strategies for Pianists and a Version. D. M. A. Document. The Ohio State University. 84 p. [in English].
4. Osadcha, S; Zhao Rong; Wu Yuyang; Sai Chulei; Yang Huiyan. (2023) Figurative and logical components of musical semantics as factors of piano performance interpretation. *AD ALTA: Journal of Interdisciplinary Research*. Vol. 13, Issue 1, Special Issue 32, pp. 81-83. [in English].
5. 孙桐音乐论文集/主编：徐淑雅，叶国辉。上海：上海音乐出版社，2013年。— 506页。[in Chinese]
6. 吴艳。钢琴作品与中国民间音乐研究。黑龙江：黑龙江人民出版社，2007年。448页。[in Chinese]
7. 赵晓生。太极构图体系。上海：上海音乐出版社，2006年。300页 [in Chinese]
8. 曾小安。中国钢琴音乐风格研究。—北京：商务印书馆，2010年。221页。[in Chinese]

УДК 78.01/.071.1

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2024-42-10>**Ван Цзиань**

ORCID: 0009-0005-9741-2830

аспірант кафедри теорії музика та композиції  
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової  
309171370@qq.com

## ОСОБЛИВОСТІ ТРАНСФОРМАЦІЙНИХ ПРОЦЕСІВ В ЖАНРІ «ДИПТИХ» В УКРАЇНСЬКІЙ МУЗИЦІ (НА ПРИКЛАДІ ТВОРІВ К. ЦЕПКОЛЕНКО І М. СКОРИКА)

***Метою** даної статті є визначеність особливостей трансформації жанру симфонії-диптиха в аспекті драматургічних та стильових процесів музики. Особливу увагу приділено розвитку сучасних напрямків розвитку симфонії, які обумовлені новою парадигмою часу у сучасній українській культурі. **Методологія** роботи ґрунтуються на базових принципах сучасного історичного та теоретичного музикознавства. В основі методології — поєднання різних дослідницьких підходів, але всі вони ґрунуються навколо музично-текстологічного, спрямованого на виявлення особливостей жанру симфонії в аспекті драматургічних та стильових процесів музики і композиційної своєрідності сучасної музичної мови. Провідним методом роботи стає музично-текстологічний, спрямований на виявлення внутрішніх стильових особливостей симфонічних творів і семантичної своєрідності музичної мови. **Наукова новизна.** Новим видається ракурс статті, спрямований на обґрунтування трансформаційної природи жанру симфонії у досліджуваних творах, а також на виявлення процесів трансформації художніх принципів симфонізму під впливом мінливих парадигм часу в українській культурі. **Висновки.** У статті на прикладі симфоній-диптихів К. С. Цепколенко та М. М. Скорика розглядається напрям трансформаційних процесів у сучасній музиці. Музикознавчий аналіз цих творів засвідчив, що композитори застосовують широкий спектр композиторських технік, зокрема серійну, модальну, сонорну, алеаторичну, а також методи реконструкції музичного матеріалу. Доведено, що однією з ключових особливостей цих симфоній є виразна візуально-смилова образність, що сприяє індивідуалізації та персоніфікації не лише окремих сольо-чих інструментів, а й цілих оркестрових груп. Крім того, композитори приділяють особливу увагу розробці ролей інструментальних партій,*

що проявляється як у монологічних, так і в діалогічних структурах. Це надає творам театралізованого характеру, де численні музичні про-шарки підпорядковуються логіці театральної дії. На основі фактологічного матеріалу розглянуті структурні параметри симфоній – такі як особливості композиторської поетики, емоційно-образні складові творів та інше.

**Ключові слова:** диптих, рондо, жанр, цикл, остінато, мінімалізм, сучасна музика.

**Wang Zian**, Postgraduate Student at the Department of Music Theory and Composition of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

**Features of transformation processes in the genre of “Diptych” in Ukrainian music (on the example of works by K. Tsepkolenko and M. Skoryk)**

**The purpose** of this article is to determine the peculiarities of the transformation of the symphony-diptych genre in terms of dramatic and stylistic processes of music. Particular attention is paid to the development of modern trends in the symphony, which are conditioned by the new paradigm of time in contemporary Ukrainian culture. **The methodology** is based on the basic principles of modern historical and theoretical musicology. The methodology is based on a combination of different research approaches, but all of them are grouped around the musical and textual one, aimed at revealing the peculiarities of the symphony genre in terms of dramatic and stylistic processes of music and the compositional originality of the modern musical language. The leading method of work is the musical and textual one, aimed at revealing the internal stylistic features of symphonic works and the semantic originality of the musical language. **Scientific novelty.** The perspective of the article, aimed at substantiating the transformational nature of the symphony genre in the studied works, as well as at revealing the processes of transformation of the artistic principles of symphonism under the influence of changing paradigms of time in Ukrainian culture, seems to be new. **Conclusions.** The article examines the direction of transformation processes in contemporary music on the example of symphonies-diptychs by K. S. Tsepkolenko and M. M. Skoryk. The musicological analysis of these works has shown that the composers use a wide range of compositional techniques, including serial, modal, sonorous, aleatoric, as well as methods of reconstructing musical material. It has been proved that one of the key features of these symphonies is an expressive visual and semantic imagery that contributes to the individualization and personification of not only individual solo instruments but also entire orchestral groups. In addition, the composers pay special attention to the development of role-based instrumental parts, which is manifested in both monologic and dialogic structures. This gives the works a theatrical character, where numerous musical layers are subject to the logic of theatrical action. On the basis of factual material, the structural parameters of the symphonies are considered, such as the peculiarities of the composer's poetics, emotional and figurative components of the works, etc.

**Key words:** diptych, rondo, genre, cycle, ostinato, minimalism, contemporary music.

**Актуальність** теми статті обумовлена значенням музичного диптиху в історії музичної культури, який пройшов досить значний шлях після свого зародження і відкрив перспективні шляхи жанрового оновлення, що відповідають ідейним запитам часу. Народження симфонічного жанру «диптих» пов'язано з творчістю двох титанів Ф. Шуберта і Г. Малера. Ф. Шуберт новий зміст своєї симфонії – лірико-психологічну драму втілює у нову двочастинну форму, яка найбільш точно відображала задум композитора. Як і у багатьох диптихах де на одній стороні відображалось духовне на іншій земне, чи два різних сюжета пов'язаних однією ідеєю, у диптиху Ф. Шуберта дві частини відображали різний психологічний стан ліричного героя. Уперше змістом твору стало дослідження внутрішнього світу людини, з її переживаннями, драмами і відображено у двох симфонічних картинах.

Г. Малер у своїй побудові симфонії-диптиху пішов шляхом яким йшли творці ікон-диптихів демонструючи два світи духовний і плотський, Дуалізм духовного і мирського також був закладений у симфонії Г. Малера, де перша частина присвячена духовному «Прийди, о дух животворящий», друга мирському (заключної сцени «Фауста» Гете). В українській музиці жанр диптиха набув широкого поширення в останні два десятиліття ХХ століття, представлений у різноманітних формах – від хорових і інструментальних творів для різних оркестрових та ансамблевих складів до вокальних диптихів для голосу з фортепіано.

У статті доведено, що Диптих – це не просто двочастинна музична форма, а самодостатній жанр із глибоким філософським наповненням. Його драматургія ґрунтується на ретельно вибудованій структурі, що поєднує емоційну експресію, багаторівневу звукову символіку та внутрішню контрастність. Завдяки цьому кожен твір у жанрі диптиха набуває особливої виразності, ідейної глибини та художньої завершеності.

**Метою статті** на прикладі творів К. Цепколенко [8] та М. Скорика [7] є обґрунтування двох підходів до вибору композиторської образності та її художнього втілення. Перший підхід

ґрунтується на символічному зіставленні різних рівнів буття, зокрема життя і смерті. Другий підхід до образності випливає з традиції мальовничих диптихів, які протиставляють два контрастні стани: наприклад, різні пори року, природні явища або емоційні переживання людини.

**Виклад основного матеріалу.** У творчості українських композиторів жанр диптиху відомий з 40-х років ХХ століття, але жанр диптиху в українській музиці став особливо популярним у 1980–1990-х роках, розвиваючись у кількох напрямках: Хоровий диптих (на релігійні чи поетичні тексти). Інструментальний диптих (від сольних творів до симфонічних масштабів). Змішані форми (поєднання вокальних і інструментальних засобів).

У вокальних диптихах чітко простежується духовна та світська тематика. Вокальні диптихи часто звертаються до сакральних або національно значущих текстів. Духовні твори часто базуються на біблійних текстах (наприклад, «Отче наш» у В. Сильвестрова, «Тиха молитва» на канонічні біблійні вірші М. Шука, сакральна містерія «Вирій» для мішаного хору, автентичних голосів, сопрано та симфонічного оркестру на стародавні молитовні, біблійні й українські народні тексти Олександра Шимка, «Острозький триптих» О. Козаренка та інші).

Світські хорові диптихи використовують поезію Тараса Шевченка, який у національній свідомості асоціюється з духовним проком українського народу. Інструментальні – мають більш універсальний вираз, зосереджуючись на емоційному та образному змісті. Розмежування диптихів на вокальні та інструментальні відображає традиційний поділ музики на духовну та світську.

Жанр диптиху в українській музиці став важливим засобом поєднання духовного й національного, відображаючи традицію двополюсного мислення, що глибоко закорінена в українській культурі.

У цій статті буде здійснено аналіз двох диптихів, створених українськими композиторами в різні періоди. Ці твори не лише належать до різних відрізків часу, а й відзначаються унікальним змістовним наповненням, що відображає художні пошуки, стилеві особливості та концептуальні засади кожного автора.

Диптих К. Цепколенко (1981) – це симфонічний твір для подвійного складу оркестру з розширеною ударною групою, а також із включенням фортепіано та арфи, що додає фактурі особливого колориту. Прагнення композитора уникати низки традиційних властивостей музичної структури, та використання нових якостей, таких як стиснення музичного часу, інтенсивність виразу, драматичний розвиток, вже чітко намітилися в цьому творі.

За словами самої композиторки, під час бесід із автором статті, вона свідомо відмовилася від традиційного чотиричастинного циклу, віддавши перевагу вільній формі, що дозволяє створювати виразні контрастні зіставлення. Саме цей підхід визначив структуру твору як двочастинний цикл.

Перша частина побудована на варіаційному розвитку єдиної теми, яка зазнає численних видозмін і проходить через усі оркестрові групи, що забезпечує гнучкість та пластичність музичного матеріалу. Друга частина має форму рондо з варійованими епізодами, що надає їй динамічності та структурної багатошаровості. Завдяки такому задуму, Диптих поєднує логічну стрункність із розкутістю музичного розвитку, демонструючи індивідуальний стиль авторки та її прагнення до експерименту в рамках симфонічного жанру. Перша частина твору, *Moderato con moto*, написана у стилі варіацій *melodia ostinato*. Як зазначають відкриті джерела, термін *ostinato* з'явився ще у XVIII столітті, хоча сама остінатна техніка була відома значно раніше. В історії музики остінато відіграє важливу роль у різних національних традиціях, застосування *melodia ostinato* у першій частині «Диптиха» К. Цепколенко не лише вписується у загальноєвропейську традицію, а й демонструє її авторське трактування, збагачене сучасними художніми засобами.

У музиці XX століття остінатний принцип композиції набув широкого застосування, особливо у вигляді мелодійного остінато, тісно пов'язаного з тональною гармонією. Одним із найвідоміших і найефектніших втілень цього принципу стало «Болеро» М. Равеля. У цьому творі на тлі незмінно повторюваної ритмічної фігури багаторазово повторюються дві теми, прак-

тично без змін. Єдиним елементом варіації виступає грандіозне оркестрове кресендо, що поступово розгортається від м'якого тембру сольної флейти до могутнього оркестрового tutti. У ХХ столітті мелодійне остінато не лише зберігає свою функцію як засіб організації музичної тканини, а й набуває нових виразних можливостей, стаючи потужним засобом динамічного розвитку та нарощення драматичної напруги.

Подібний прийом динамічного зростання та поступового посилення драматизму застосував і Едвард Гріг у своїй знаменитій оркестровій картині «У печері Гірського короля». Цей твір, що є частиною сюїти «Пер Гюнт», часто розглядається як класичний зразок динамічних варіацій, у яких принцип нарощання напруги реалізується через поступове розширення звучання та темпову ескалацію.

Спочатку тема звучить у нижньому регістрі фаготів у поєднанні зі струнними, створюючи відчуття таємничої та дещо незграбної атмосфери. Проте, поступово передаючись іншим групам оркестру, тема прискорюється і посилюється, набираючи все більшої енергії та експресії. Композитор застосовує динамічні принципи розвитку матеріалу: мелодія поступово розростається, охоплюючи всі інструменти оркестру; динаміка безперервно посилюється, створюючи ефект хвилеподібного нарощання; темп стає все швидшим, що додає відчуття невпинного руху.

У кульмінаційний момент тема, що розпочиналася як тихий, майже нерішучий мотив, трансформується у грандіозний, могутній оркестровий вибух. Завдяки цьому прийому Гріг майстерно передає відчуття зростаючої сили та влади, що втілюється в образі легендарного Гірського короля.

Таким чином, композитор використовує ті ж прийоми нарощуючого остінато та динамічного розширення, що й Моріс Равель у «Болеро», проте надає їм фантазійного, казкового характеру. Якщо у Равеля цей ефект символізує гіпнотичний, монотонний розвиток, то у Гріга він перетворюється на захопливу картину казкового світу, що оживає перед слухачем.

У другій половині ХХ століття та на початку ХХІ століття всі різновиди остінато набули особливого поширення в музиці

мінімалізму. Цей прийом став однією з ключових композиційних технік представників цього напрямку, зокрема американських композиторів – Стіва Райха, Філіпа Гласса, а також почасті Джона Адамса.

Мінімалісти використовували остінатні структури як основу своїх творів, проте їхній підхід мав відмінні риси від попередників. Якщо в класичних зразках остінато виконувало допоміжну функцію, служачи засобом динамічного розвитку (як у Равеля), то мінімалісти піднесли його до рівня основного композиційного принципу на якому будувалась остінатна техніка мінімалізму: постійне повторення коротких ритмічних і мелодичних фраз, що поступово видозмінюються; мікрозміни у фактурі, темпі та динаміці, які створюють ефект гіпнотичного занурення у музику; нашарування різних ритмічних і мелодичних пластів, що формують складні поліритмічні структури (найяскравіше – у музиці Стіва Райха).

У творчості Філіпа Гласса остінатний принцип набув мелодико-гармонічної безперервності, що особливо помітно в його операх («Ейнштейн на пляжі»), кіномузиці та оркестрових творах. Джон Адамс, хоча й тяжів до більшої емоційної виразності, також активно використовував ритмічне остінато, поєднуючи його з традиційними симфонічними засобами.

Таким чином, у сучасній музиці остінато перестало бути лише допоміжним композиційним прийомом і перетворилося на фундаментальний принцип організації музичної тканини, що знайшов широке застосування не тільки в академічній музиці, а й у кінематографі, електронній музиці та інших жанрах.

Кармелла Цепколенко у своєму «Диптиху» демонструє високу майстерність у використанні динамічного варіювання, застосовуючи асиметричне зміщення тематичного матеріалу та порушуючи традиційний принцип квадратності. Уже в першій частині твору композиторка створює ефект плавної трансформації теми шляхом зміни її позиції відносно фонового матеріалу.

Після короткого п'ятитактового вступу у струнних (легато-фрази, що формують основу фактури), на шостому такті звучить основна тема у гобоя, підтримана арфою та контрабасами. Потім

знову слідує короткий вступ, але цього разу тема переходить до гобоїв і кларнетів вже на другому такті вступу (замість шостого, як на початку). Це порушує симетрію її входження.

Третє проведення: розпочинається знову на другому такті вступу, але вже з контрапунктом у групі мідних духових. Четверте проведення: зміщується ще далі – тема звучить на першому такті вступу, але вже розширеним складом дерев'яних духових, у той час як мідні грають контрапункт, а у перших скрипок з'являється *divisi*.

Такий прийом дозволяє створити відчуття гнучкості та живого дихання форми, усуваючи передбачуваність симетричної структури. Це додає динамічної напруги, адже слухач не може одразу передбачити момент чергового проведення теми. Цепколенко тут використовує принцип асиметричного зміщення як засіб розвитку драматургії, порушуючи звичну метричну регулярність та посилюючи внутрішню динаміку музичного процесу.

Після чотириразового проведення теми слідує невеликий епізод, побудований на матеріалі вступу, де фоновий супровід набуває більшої виразності завдяки посиленню всією струнною групою. У цьому розділі фоновий матеріал передається дерев'яним духовим, які підсилюються фортепіано та арфою. Це створює нову колористичну палітру звучання. На цьому тлі основна тема звучить у партіях труб і тромбонів, супроводжувана висхідними пасажами у струнних. Цей поступовий розвиток фактури веде до кульмінації, яка вибудовується на закличних акордах дерев'яних і мідних духових.

На піку розвитку тема охоплює весь оркестр, набуваючи величного і навіть драматичного характеру. Тут композиторка застосовує ефект оркестрової маси, що надає музиці потужної експресії. Після кульмінації розпочинається перехід до ефекту «вистоювання» звучності, де динамічний розвиток поступово вгасає. Структура композиції готується до завершення першої частини (ц. 14). Фоновий супровід повертається до струнних (після короткого перебування в дерев'яних духових). На четвертому такті тема передається трубі, а потім – тубі, яка завершує першу частину.

Цепколенко майстерно вибудовує динамічний рельєф частини, використовуючи поступове наростання оркестрової насиченості, а потім – поступове спадання. Завдяки цьому створюється відчуття природного «дихання» музики, де кульмінація стає логічним результатом усього попереднього розвитку.

Композиторка свідомо відмовляється від традиційних квадратних схем у побудові тематичного матеріалу, прагнучи зблизити музичну фактуру з мовленнєвою образністю. Ритмічна структура теми нагадує вільну оповідь, що розвивається без жорстких метричних обмежень. Фразування переривається паузами, подібно до природних пауз у мовленні. Мелодичний матеріал поєднує широкі інтервальні ходи з хроматичними ковзаннями, що створює ефект імпровізаційної свободи. Для посилення драматургічної виразності Цепколенко застосовує метод укрупнення синтаксичного ритму: якщо початкове проведення теми розгортається у 14-тактовій структурі то у кульмінації тема розширюється до 26 тактів, що створює ефект масштабного розгортання музичного образу. Збільшення тематичних сегментів разом із збагаченням оркестрового звучання формує логічний і переконливий драматичний розвиток.

Однією з ключових особливостей «Диптиха» К. Цепколенко є відсутність знаків альтерації при ключі, що свідчить про атональну систему звуковираження. Це означає, що твір не прив'язаний до традиційної тональної системи, що характерно для деяких композиційних технік. Атональність дозволяє композиторці використовувати вільні інтервальні співвідношення, що сприяє створенню нестандартної, експресивної гармонічної палітри.

Попри формальну атональність, деякі дослідники, вбачають у творі приховану або розширену тональність. Розширена тональність – це спосіб організації звукового матеріалу, який: не обмежується традиційною мажорно-мінорною системою; використовує тональні центри, що «розмиваються» або взаємодіють нетиповим способом; поєднує тональні та атональні елементи, можна простежити окремі тяжіння до розширених тональних центрів у певних тематичних розділах, утворюючи змішані фактурні типи.

У «Диптиху» Цепколенко немає жорсткої тональної основи, проте

Попри відсутність знаків при ключі, композиторка застосовує бурдонну квінту в акомпануючих голосах, що частково окреслює тональність кожної варіації. Бурдон (від фр. *bourdon* – «гудіння») – це тривале звучання двох стійких звуків, що утворюють основу гармонічного поля. Найчастіше бурдонна квінта складається з квінт (наприклад, C–G, D–A), які постійно звучать в акомпанементі. Такий прийом характерний для народної музики, середньовічних хоралів та архаїчних стилізацій. Бурдонна квінта у творі створює тональний устій у межах кожної варіації, пов'язує музику з архаїчними пластами фольклору, нагадуючи традиції народних оповідачів, підкреслює зв'язок із першоджерелами ладоутворення, використовуючи первинні формоутворювальні елементи.

Таким чином, хоча «Диптих» формально є атональним, «бурдонна квінта» виконує роль прихованого тонального устою, додаючи твору структурної єдності та фольклорної забарвленості.

У перших чотирьох проведеннях теми тональні устої окреслюються органним пунктом на чистій квінті. Фон і рельєф взаємодіють за принципами гомофонно-гармонічного складу (мелодія + акомпанемент). В останніх трьох проведеннях теми органний пункт відсутній, що знімає відчуття тонального центру. Замість гомофонно-гармонічного складу починає превалювати поліфонія – різні голоси стають більш рівноправними, темброво і ритмічно незалежними. Композиторка поступово трансформує матеріал: від тонального забарвлення через бурдонну квінту – до повної атональності. Ця динамічна зміна фактури підсилює структурний і драматургічний розвиток твору, що особливо підкреслює момент кульмінації та подальшого розгортання.

Друга частина диптиху *Allegro Vivace*. Її форму можна визначити як рондо з варійованими епізодами. Це п'ятичасткове рондо з коротким вступом та розгорнутою кодою. Рондо (від італ. *rondo*, що розвинувся з фр. *rondeau* – «рух по колу», «круговий танець», висхідного від лат. *rotundus* – «круглий») – музична форма, у якій неодноразові (не менше трьох разів) проведення

головної теми (рефрену) чергуються з епізодами, що відрізняються один від одного. Є найбільш поширеною музичною формою з рефреном. Витоки форми рондо тягнуться до народних хороводних танців. Існує безліч різновидів рондо, це рондо класичної епохи, мале рондо, однотемне рондо, двотемне рондо, велике рондо, велике регулярне рондо, велике регулярне рондо з повторенням побічних тем, велике нерегулярне рондо та інші.

У своїй композиції композиторка зосередилась на тому типі рондо, що більш нагадує двотемне рондо. Після короткого двотактного вступу з'являється тема рефрену с пружним синкопованим ритмом у чотиридольному розмірі. Якщо у звучанні теми шукати паралель із танцювальними ритмами, то ми не знайдемо танців написаних у чотиридольному розмірі. Найближче до звучання теми можуть бути українські танці гопак та гуцульський чоловічий танець «Аркан», у яких вживається дводольний розмір. Аркан танцюють зімкнутим колом або півколом з топірцями в руках. «Танець «Аркан» є головним елементом обряду посвячення гуцульського двадцятирічного хлопця у легіні. Після участі у ньому він отримував право здійснювати танці, носити бартку (топірець) та підперезуватися чересом (широким паском), тобто ставав потенційним опришком.

Перекази свідчать, що вперше гуцульський танець «Аркан» виконали витязі, які зійшли з гір. Можливо, це були кельтські племена бойї або галли, які тривалий час проживали в Карпатах. До речі, сам танець «Аркан» по духу і змісту тотожний ірландському «Ev Sistr» і бретонському «Ta Ev Chistr, Laou!» [1, 5].

Гопак також спочатку був суто чоловічим танцем, але згодом після розпуску Січі до танцю стали додаватися і дівчата. «Гопак – традиційний плясовий український народний танець запорозького походження. Назва танцю походить від вигуку «гоп!» під час його виконання, а також слів «гопати», «гупати», «гопкати». Розмір – 2/4. Виконується солю або групами в швидкому темпі з використанням віртуозних карколомних стрибків. Гопак виник у побуті Війська Запорозького. Спочатку виконувався чоловіками; сучасний гопак танцюють чоловіки й жінки, однак чоловіча партія залишається провідною. У виконання гопака включаються

елементи хореографічної імпровізації: стрибки, присядки, обертання й інших віртуозних танцювальних рухів. Існують різні варіанти гопака – сольний, парний, груповий. Гопак нерідко має величний, героїчний характер. Пісенні й інструментальні мелодії гопака виконуються в народі й як самостійні музичні п'єси. У них панує вільно варійована стопа анапеста» [9].

Свідомо чи несвідомо це зробила композиторка, але сама тема за структурою побудови має стосунок до українського танцювального епосу. Структура теми базується на двотактовому мелодійному обороті який у різній ритмічній конфігурації стає матеріалом для побудови всієї теми. Зацикленість теми навколо квартової поспівки створює враження повернення до основи, або кружляння з ефектом «топтання», що є характерним для вищезначених танців. Каринна театралізація, яка притаманна цим танцям стає своєрідним підтекстом звучанню другої частини Диптиха.

Після двотактового вступу проходить перше проведення теми у гобоя і фагота. Її початковий елемент («а», 8 тактів) – це коротка поспівка, що повторюється, в діапазоні чистої кварта, танцювального характеру, яка звучить на *mf*; у другому ж елементі теми, якій звучить призивно на *forte* і в якому мелодія рухається спадними кварто-квінтовими інтервалами («в», 4 такти) соліруюча роль відводиться двом валторнам; третій елемент «с» дуже короткий (2 такти) завершує структурну побудову теми у виконанні туби і фортепіано уривчастим низхідним пасажем, що закінчується треллю. Третій елемент теми підтримується віолончелями, контрабасами, і арфою.

Друге проведення рефрену (ц. 19) перший елемент теми посилюється групою дерев'яних духових і звучить у гобоя, кларнетів і фагота на тлі струнних які підсилюються арфою. Сама тема трохи розширюється і має вже 11 тактів за рахунок варіаційних змін останнього фрагменту першого елементу теми. Другий елемент теми повторюється валторнами і теж трохи розширюється за рахунок того що на довгій ноті валторн фрагмент другого елемента теми доповнює фагот. Третій елемент скорочується до одного такту.

До наступного проведення першого елемента теми додається ще й флейта, а до супроводу струнних додається фортепіано. Перший елемент теми знову трохи розростається в об'ємі і займає вже 12 тактів. Другий елемент доповнюється ще двома валторнами і звучить дуже заклично. Завершається цей епізод трелями у туби, арфи і фортепіано.

З ц. 23 починається новий структурний елемент форми, який можна позначити як епізод В. Тема цього епізоду повертає нас до образної сфери першої частини Диптиха. Це своєрідна арка яка об'єднує дві частини. Тема як і у ц. 10 першої частини має декламаційний характер, насичена хроматизмами та ходами по широким інтервалам і спочатку проводиться струнною групою на тлі супроводу дерев'яних духових. Тема (ц. 23, 16 тактів) проводиться великими тривалостями у альтів та віолончелі в діапазоні першої та другої октав на тлі пасажів дерев'яних духових інструментів. На восьмому такті на тему накладається елемент другого фрагменту теми із епізоду А. Друге проведення теми починається з ц. 25. в канонічному проведенні у альтів і віолончелей. Супровід посилюється всіма дерев'яними духовими і арфою. Звукова картина за рахунок поліфонізації фактури та збільшення барвистих ресурсів оркестру посилюється і на широкому диханні вливається в наступний епізод, який починається з ц. 28. Мелодія епізоду В плавно переходить в мелодію першого елемента рефрену який звучить у збільшенні. Контрапунктом виступають уривчасті фігури у валторн і тромбонів, які чергуються між собою. Фактурну побудову теми в цьому епізоді завершує другий елемент рефрену, який низхідним пасажом проноситься в усіх дерев'яних духових і фортепіано.

Друге проведення теми трохи менше за формою і завершується другим елементом рефрену до звучності якого добавляються ще й мідні духові інструменти. І третє проведення теми завершується висхідним пасажом дерев'яних духових який приводить до теми з першої частини Диптиха (епізод С), яка на три форте звучить у дерев'яних духових та валторн на тлі струнних *pizzicato*, заснованих на інтонаціях середньовічної секвенції «*Dies irae*». Цікаво, що у цьому епізоді з появою теми з першої

частини змінюється і розмір з 4/4 на 3/4, що зберігається до кінця твору.

Основна тема рефрену першої частини в епізоді С змінює свій характер з елегійного на драматичний і звучить потужно і навіть зловісно. Але після кульмінації на три форте поступово втрачає свою міць і силу. Для цього композиторка використовує прийом вимкнення різних груп інструментів під час проведення теми і врешті-решт тема залишається лише у фагота. Із втратою фактурних кондицій тема втрачає й емоційний запал і затухає вже в елегійному руслі. Але висхідний пасаж у струнних на крещендо перериває елегійний настрій і вривається в епізод (А2, ц. 37), який знову повертає нас до першого елемента теми з другої частини. Тут знову відбувається смислова переакцентуація цього елемента теми. Якщо на початку другої частини він звучав активно, то тепер цей елемент теми, відтворений усією міццю акцентованих уривчастих звуків мідних духових на тлі акцентованих форшлагів дерев'яних духових і особливо флейт пікколо, звучить зловісно й загрозово, нагадуючи *dance macabre*. Другий елемент теми проводиться соло перкусії разом з фортепіано. Поступово перкусія приводить до фінального епізоду (ц. 41) де перший елемент теми «а» проводиться мідними та дерев'яними духовими у збільшенні на *fff*, а другий елемент теми «в» виступає контрапунктом елемента «а» (ударна група і фортепіано), все це відбувається на тлі струнних арпеджіо. Поєднання двох елементів насичує симфонічну фактуру додатковими фарбами та збільшує міць основної теми, яка й завершує весь твір ефектним пасажом усіх структур оркестру та мартелятними побудовами у фортепіано.

Аналізуючи структуру другої частини Диптиха, можна виявити приховану сонатну форму. Епізоди тут не лише контрастують із рефреном, але й вступають у конфліктне зіткнення їхніх образних сфер. Такий розвиток наближає форму другої частини до сонатної, в якій епізоди відіграють роль тематичних розділів: рефрен виконує функцію головної партії (ГП), епізод В – побічної партії (ПП), а епізод С – розробки, що містить повернення основної теми першої частини. Це надає їй значення лейттеми всього твору.

З'явившись у епізоді С, головна тема першої частини створює відчуття репризи, що надає всьому Диптиху тричастинної структури. Додатковий ефект зв'язності досягається метричними змінами: якщо перша частина написана у тридольному розмірі, а друга – у чотиридольному, то в епізоді С повертається розмір 3/4, який зберігається до кінця твору.

Така побудова цілком виправдана, адже наявність двох контрастних тем дозволяє інтерпретувати одну як головну партію, іншу як побічну, а епізод С – як розробку, що веде до репризи, представлено у варійованих розділах А1 і А2. Варіювання тематичного матеріалу надає формі динамічності та гнучкості, а завершальна кода підсумовує розвиток музичної тканини, логічно завершуючи драматургію твору.

Узагальнюючи сказане вище, відзначимо наступні моменти:

У своєму симфонічному творі композиторка продемонструвала своє бажання до зміни традиційних форматів. Її задум Симфонічного Диптиху не вміщувався в вузьку жанрову рубрику. У творі об'єдналися різні жанрові стихії від епосу до драми. В елегійному оповіданні початку першої частини присутнє гостре особисте почуття сучасності, яке з часом переводить дію в драматичний план. Драма загострюється в другій частині твору засобами динамічного накопичування та синтактичного укрупнення метру, серед яких особливу роль грають акцентовані уривчасті звуки мідних духових на тлі акцентованих форшлагів дерев'яних духових і особливо флейт пікколо, що у своїй кульмінації нагадує жажливий *dance macabre*. Таке протиставлення двох частин Симфонічного Диптиху приводить до того, що в одному музичному просторі стикаються різні драматургічні типи розвитку матеріалу.

У композиції Диптиха К. Цепколенко провідну роль відіграє принцип багаторівневого розмаїття частин між собою, що сприяє створенню потужного поля напруження. На рівні формоутворення це контраст форми варіацій та рондо, коли в кожній частині Диптиха закладені полярні семантичні ознаки, що, з одного боку, дозволяє переакцентувати емоційну складову тем, з іншого, створює мости об'єднання між обома частинами як на семантичному так і на формально-структурному рівні.

Тематичний матеріал частин відрізняється емоційною спрямованістю і має протилежні за своїм значенням характеристики: декламаційної хроматизованої теми варіації протистоїть моторна, заснована на короткій співці танцювального характеру, тема рефрену рондо. В експозиційному проведенні тем вже закладені всі їхні інтеграційні складові – ритмічна пульсація, квартові опівання звуків мелодії, можливості для розширення та укрупнення.

Тема першої частини складається з ланцюга мотивів декламаційного характеру насичених хроматизмами. Вони «копіюють» структурну форму мовного речення і дають можливість темі вільно викладатися згідно із законами людського мовлення. Оповідальність теми також підкреслюється і побудовою формальної структури у вигляді неквадратного періоду (14 тактів). У структурній організації теми домінує, скоріш за все, модальний принцип, що йде від мовної образності. Ритмічна та інтонаційна сторони теми теж базуються на принципах мовної образності насичуючи мелодію паузами і мінливим ритмом. В інтонаціях теми також закладено драматичну експресію, яка повністю проявить себе розділі С другої частини. Якщо у першій частині домінує варіаційний тип викладу матеріалу, то в рондо покладено принцип картинності, кадрового монтажу, який дозволяє у кожному проведенні рефрену здійснювати варіаційний розвиток матеріалу. Головний стимул руху у другій частині – протиставлення контрастів – епізоди яскраво контрастують як із рефреном, так і між собою. Розвиток тем у драматичному розвороті відбувається, по-перше, через приховану в їхній структурі потенцію напруги, по-друге, шляхом інтонаційного перекодування.

Цілісність композиції створюється також за рахунок використання моноінтонацій: інтонаціям низхідної сексти і висхідної секунди в основній темі варіацій відповідають ходи на висхідну сексту і низхідну секунду в темі епізоду В рондо. Композиторка уміло комбінує закони епічного і драматичного типу симфонізму, застосовуючи принцип типологічного інтегрування.

Диптих Мирослава Скорика (1993) – це симфонічний твір, написаний за замовленням американської меценатки українського

походження Ірени Стецюри. Він належить до періоду так званої «стильової гри» у творчості композитора (термін Л. Кияновської), коли Скорик активно використовував прийоми неокласицизму. В основі твору неокласичні принципи (структурна логіка, ясність форми, тематична розробка). Класичний симфонічний цикл зазвичай складається з чотирьох частин, але Скорик трансформує традицію, застосовуючи двочастинну структуру. Такий підхід поєднує класицистичні моделі з сучасними композиційними рішеннями. «Диптих» є зразком неокласичної стилістики, де традиційні форми осмислюються у сучасному контексті [6].

У першій частині *Moderato assai* композитор використовує принцип написання арії *lamento* розміщуючи її в просту трьохчастинну форму, де, в традиції написання старовинних арій *da capo*, третій розділ точно повторює перший. Музична мова, як це і прийнято в аріях, по своїй виразності нагадує людську мову, яка неквапливо рухається в хроматичному русі примхливим ритмічним малюнком. Мелодика насичена ляментозними секундними інтонаціями в поєднанні що повзуть низхідними хроматизмами. Перша частина «Диптиху» витримана у традиціях жалібного *lamento*, що підсилює її емоційний характер.

Велике місце в Диптиху відведене поліфонічному розвитку. Але тут композитор не став стилізувати бахівські прийоми поліфонії, а звернувся до прийомів сучаснішої, так званої хіндемівської поліфонії з лінарним розвитком, дисонансним переплетенням контрапунктуючих ліній. Тут композитор продемонстрував ще одні прийом стилізації – осучаснення старих способів розвитку матеріалу. Поліфонічна майстерність Диптиху Скорика демонструє синтез традицій і модерну, що є характерною рисою його творчого стилю.

Ще одна ознака сучасності, яка помітна в диптиху, – це атональність, яку композитор розуміє як дванадцятитоновий діатонічний лад, який синтезує особливості багатьох ладів, об'єднаних в одній тональній площі. З цієї причини Скорик часто не виставляє знаки при ключі, в даному випадку в диптиху.

У органічному синтезі поліфонічних і гармонійних принципів побудована основна теми першої частини, яка є показовою

для характеристики композиторського методу Скорика. Тут спостерігається не просто поєднання поліфонічного і гармонійного принципів, а їх органічний синтез. Функціональний розвиток теми рухається в інтервальному русі великих і малих секунд. Із цього приводу О. Козаренко відмічає наступне: «Близьким до барокового «мотиву хреста» є один із панзнаків музичної мови М. Скорика – хроматично зчеплені секунди... мотив напівзапитання, напівсумніву, що буквально пронизує усю творчість композитора. Окрім традиційного музично-риторичного сенсу, на семантику знака «працює» схожість із бахівською VACH та шостаковичівською DEsCH анаграмами, алюзія до середньовічної секвенції *Dies irae*... цей інтонаційний символ приреченості, повної безнадії входить у групу так званих «есхатологічних» знаків, над якими (і тільки над ними!) Скорик не іронізує ніколи» [4, с. 243]. Ще одним елементом осучаснення твору є принцип монотематизму, що забезпечує наскрізний розвиток і цілісність усього твору.

Друга частина Диптиха М. Скорика написана у формі рондо з варійованими проведеннями рефрену, коротким вступом і кодою. У тритактовому моторному вступі задано характер другої частини. Тріольний імпульс перейшов до другої частини із середнього розділу першої частини як монотематизм, забезпечуючи спадкоємність музичного матеріалу і забезпечуючи монолітність форми твору. У рефрені виявляються ознаки токкатності, які відповідають сучасним урбаністичним уявленням. Це проявляється в настирливому тріольному «тупцюванні» на інтонації малої секунди, арпеджированих пасажах, низхідних рухах за хроматизмами. Змістовний рух в рефренах здійснюється за допомогою прийомів імітаційної поліфонії, причому кожен рефрен має індивідуальні відмінності по відношенню до іншого. вони використані по-різному.

В першому проведенні рефрену (А) канонічно використовується третій елемент теми. Потім тема канонічно проходить в усіх голосах, розширюючись в діапазоні і диманике, доходячи в кульмінації до *ff*, яка побудована на скандуванні першого елемента теми усім складом інструментів. Друге проведення

рефрену (A1) побудоване на чотирьохголосим фугато, тематично матеріалом якого послужив перший елемент теми. В ролі протиставлень виступають фрагменти усіх трьох елементів теми. Проведення теми в четвертому голосі проводиться у збільшенні. Завершальний рефрен (A2) – Presto con prestissimo – розвивається з хвилеподібною динамікою, починаючи від *mp* до *fff*. Кульмінація, котра побудована на інтонаціях малої секунди першого елемента теми доходить до динамічної межі на *fff* і несподівано обривається тривалою паузою в усіх голосах. Кода, яка йде за цим побудована на основній темі першої частини, яка знесилена і сходить нанівець в динамічному діапазоні від ( $f > p$ ).

Епізоди в другій частині контрастні рефренами, створюючи конфліктну ситуацію, яка драматизує твір. У темі епізоду В можна простежуються два елементи теми : висхідна діатонічна мелодія і низхідна хроматизированная мелодія, де діатонічна мелодія розспіву вступає в конфлікт з хроматизированной мелодійною лінією. По мірі розвитку музичного матеріалу цього епізоду висхідна діатонічна мелодія руйнується своїм опонентом і у кінці епізоду звучить у вигляді розірваних окремих інтонацій у скрипок на тлі остинатного ритму інших інструментів.

Епізод 3 (ц. 10, Moderato assai) є переломним в драматургії частини. Починається епізод з видозміненої основної теми першої частини, яка динамічно посилюється до *fff*. Але потім напруга спадає і тритактова зв'язка призводить до моторного руху. Несподівано з'являється «урбанізований», танцювальний мотив з джазовим відтінком *Саме він стає уособленням лиха. Л. Кияновская пише із цього приводу: «саме ця вульгарна мелодія уособлює – образи зла, розкриває істинний сенс *dance macabre*» [3, с. 179]. Поступово джазова тема йде в акомпанемент (Violoncello), а у усіх інструментів звучить тема рефрену у збільшенні. Епізод 3 є діевою кульмінацією всього твору.*

Ознаки трансформації жанру симфонії проглядають в задумі композитора, який якій заснований на театралізованій драматургії з використанням прийомів ролевої гри. Також весь твір об'єднаний моноінтонаційним принципом, де інтонаційний спектр першої частини побудований на взаємодії великої та

малої секунди і цей же принцип композитор використовує у темах рефрену й епізодах другої частини.

При створенні драматургії Диптиха композитор використовував принцип багаторівневого контрасту частин між собою. На рівні формотворення це контраст простої тричастинної форми *da capo* в першій частині та рондо в другій. Такий вибір форм пов'язаний зі стильовою образністю тематизму частин. Теми першої частини насичені оборотами на манер арій *lamento*, друга ж частина підпорядкована моториці руху, а тема епізоду В має танцювальну природу.

Композитор використовує символічну форму звучання для створення тематизму, так, основна тема першої частини виступає як символ ідеального, вічної істини, Ця тема з'являється в кульмінаційний момент у другій частині (епізод В), відкрито протистоячи всьому попередньому розвитку частини. Вона ж як символ недосяжного ідеалу обрамляє весь твір.

Як вказує О. М. Берегова «Диптих Скорика став свідченням різкої зміни світоглядних орієнтирів композитора, а особиста драма героя твору, підсилена неспокоєм і контрастами життєвого вихору, набуває тут дійсно трагедійного звучання. Вибудовуючи трагедійну концепцію невеликого камерного твору через образну трансформацію кількох інтонаційно-ритмічних зерен з підкреслюванням особливої ролі інтервалу малої секунди (вона є здатною до якісних семантичних перетворень від драматичної ламентозності теми 1-ї частини до «мотиву суєти» та інтонацій колискової в II-й), М. Скорик виявляє справжній симфонізм мислення. А нашарування стильових елементів у його творі відбувається цілком у дусі постмодернізму: мелодика П. Чайковського і бахівські каданси, саркастичні інтонації Д. Шостаковича і тональність поцартівського «Реквієма», слов'янська діатоніка і джазова гармонія в стилі Дж. Гершвіна – а над цим складним стильовим конгломератом вивищується трагічне світовідчуття людини кінця ХХ століття» [2, с. 12].

#### **СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ**

1. Аркан – гуцульський танець ініціації. URL: <https://verkhovyna.life/news/2018/10/18/352/view>

2. Берегова О. М. Тенденції постмодернізму в камерних творах українських композиторів 80–90-х років ХХ століття: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. 17.00.03. НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2000. 16 с.
3. Кияновська Л. О. Мирослав Скорик: людина і митець. Львів: СПОЛОМ, 2008. 591 с.
4. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. Львів : Наукове товариство ім. Т. Г. Шевченка у Львові, 2000. 285 с.
5. Маловідомі факти про танець аркан. URL: <https://dance.knukim.edu.ua/malovidomi-fakti-pro-tanec-arkan/>
6. Перепелиця О. О. «Диптих» Мирослава Скорика: жанрові особливості // *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник ОДМА імені А. В. Нежданової*. 2014. Вип. 19. С. 133-140.
7. Скорик М. М. Диптих для камерного оркестру (партитура, рукопис). Київ, 1999.
8. Цепколенко К. С. Диптих для симфонічного оркестру (партитура, рукопис). Одеса, 1981
9. Український «Гопак» – найвідоміший танець чи лицарське бойове мистецтво? URL: <https://www.libr.dp.ua/?do=ukrainica&lng=1&id=4&idg=270>.

#### REFERENCES

1. Arkan – hutsulskyi tanets initsiatsii. [Arkan is a Hutsul initiation dance]. URL: <https://verkhovyna.life/news/2018/10/18/352/view> [in Ukrainian].
2. Berehova, O. M. (2000) Tendentsii postmodernizmu v kamernykh tvorakh ukrainskykh kompozytoriv 80-90-kh rokiv XX stolittia: avtoref. dys. ... kand. mystetstvozn. [Tendencies of postmodernism in chamber works of Ukrainian composers of the 80-90s of the XX century: PhD thesis]. 17.00.03. NMAU im. P. I. Chaikovskoho. Kyiv. 16 s. [in Ukrainian].
3. Kyianovska, L. O. (2008) Myroslav Skoryk: liudyna i mytets. [Myroslav Skoryk: a man and an artist.] Lviv: SPOLOM. 591 s. [in Ukrainian].
4. Kozarenko, O. (2000) Fenomen ukrainskoi natsionalnoi muzychnoi movy. [The phenomenon of the Ukrainian national musical language]. Lviv : Naukove tovarystvo im. T. H. Shevchenka u Lvovi. 285 s. [in Ukrainian].
5. Malovidomi fakty pro tanets arkan. [Little-known facts about the dance of the harness]. URL: <https://dance.knukim.edu.ua/malovidomi-fakti-pro-tanec-arkan/> [in Ukrainian].
6. Perepelytsia, O. O. (2014) «Dyptykh» Myroslava Skoryka: zhanrovi osoblyvosti [“Diptych” by Myroslav Skoryk: genre features]. // *Muzychne mystetstvo i kultura. Naukovyi visnyk ODMA imeni A. V. Nezhdanovi*. Vyp. 19. S. 133-140.
7. Skoryk, M. M. (1999) Dyptykh dlia kamernoho orkestru [Diptych for chamber orchestra] (partytura, rukopys). Kyiv. [in Ukrainian].

8. Tsepkoenko, K. S. (1981) *Dyptykh dlia symfonichnoho orkestru* [Diptych for symphony orchestra] (partytura, rukopys). Odesa [in Ukrainian].

9. Ukrainskyi «Hopak» – naividomishyi tanets chy lytsarske boiove mystetstvo? [Is Ukrainian Hopak the most famous dance or a knightly martial art?]. URL: <https://www.libr.dp.ua/?do=ukrainica&lng=1&id=4&idg=270> [in Ukrainian].

## ПРОБЛЕМИ СУЧАСНОЇ МУЗИЧНОЇ ПЕДАГОГІКИ ТА ВИКОНАВСТВА

---

УДК 78.02:708.64:082.4:78.071.1

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2024-42-11>

**Володимир Іванович Бондарчук**

ORCID: 0009-0005-9054-3408

*в. о. професора, народний артист України,  
викладач кафедри оркестрових духових та ударних інструментів  
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової  
[bondarchuk24031947@gmail.com](mailto:bondarchuk24031947@gmail.com)*

### ІСТОРІЯ НАПИСАННЯ ТА ОГЛЯД РЕДАКЦІЙ КОНЦЕРТІВ ДЛЯ ВАЛТОРНИ ВОЛЬФГАНГА АМАДЕЯ МОЦАРТА

***Мета роботи** — дослідження проблематики впливу редакцій на практику виконання Концертів для валторни з оркестром та камерних творів В. А. Моцарта. **Методологія дослідження** спирається на історичний, джерелознавчий, системно-аналітичний, компаративний та текстологічний методи. **Наукова новизна** полягає у виявленні привнесених редакційних нашарувань у валторнових партіях концертів В. А. Моцарта через дослідження історії й практики їх виникнення. **Висновки.** Концерти В. А. Моцарта демонструють рівень виконавської майстерності того часу, яким пишається не одне покоління валторністів. В них знайдена характерна основа звучання інструмента — співучість та вперше закладені головні принципи використання технічних і виразних можливостей валторни. Редакції, як одна із форм інтерпретації, носять узагальнюючий характер і складаються на основі виконавських інтерпретацій. В кожного професійного виконавця інтерпретація — це довгий процес вивчення творів, традицій і стилів епох. Встановлювати пріоритети тих чи інших редакцій є помилковим, оскільки кожна нова редакція є етапом в пізнанні концертів Моцарта для валторни, кожна переслідує визначені цілі, частково викликані*

вимогами часу, кожна має свою логіку. Будь-яка якісна редакція характеризується ясністю поставлених завдань, логічністю її задумів, які впливають з самої музики. Всякі внесені зміни, дописи за композитора не є показником високої професійної редакції. Головним для редактора має бути збереження авторського задуму, очищення від накопичених за багато років помилок та урахуванням тих завдань, які висуває сучасність. Не варто розглядати нюанси, штрихи, мелодичні й артикуляційні ліги в редакціях як нав'язування виконавцям — це лише варіанти прочитання тексту, які відрізняються своєю логікою і мають допомогти розвинути у молодих виконавців смак до творчості.

**Ключові слова:** валторна, конструкція інструменту, концерт, виконавські засоби, редакція, інтерпретація, моцартознавство.

*Bondarchuk Volodymyr Ivanovych, Acting Professor, People's Artist of Ukraine, Lecturer at the Department of Orchestral Wind and Percussion Instruments of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music*

**Writing history and review of editions of the Horn concertos by Wolfgang Amadeus Mozart**

**Research objective** is to explore the issue of editorial influence on the performance practice of horn concertos and chamber works by W. A. Mozart. **The methodology** is based on historical, source-critical, systemic-analytical, comparative, and textological methods. **The scientific novelty** lies in identifying editorial layers introduced into the horn parts of Mozart's concertos through an investigation of the history and practice of their emergence. **Conclusions.** W. A. Mozart's concertos demonstrate the level of performing mastery of the time, which continues to be a source of pride for generations of horn players. These works establish the characteristic foundation of the instrument's sound — its lyrical quality — and for the first time, lay out the key principles for utilizing the horn's technical and expressive capabilities. Editorial versions, as one of the forms of interpretation, are generalizations based on performers' interpretations. For every professional performer, interpretation is a long process of studying the works, traditions, and styles of the era. Prioritizing one editorial version over another is a mistaken approach, as each new edition represents a stage in the understanding of Mozart's horn concertos, each one serving specific goals, partly dictated by the demands of the time, and each with its own internal logic. A high-quality edition is characterized by the clarity of its objectives and the logical consistency of its intentions, which stem from the music itself. Any changes or additions made on behalf of the composer are not indicators of a highly professional edition. The editor's primary goal should be the preservation of the composer's original intent, the correction of errors accumulated over the years, and consideration of the challenges presented by the present day. Nuances, articulations, melodic and phrasing markings in editions should not be seen as imposing a specific performance — they are merely interpretive options that differ in logic and are intended to help young performers develop a creative sensibility.

**Key words:** horn, instrument construction, concerto, performance techniques, edition, interpretation, Mozart studies.

**Вступ.** В. А. Моцарт представник Віденської класичної школи, співзасновниками якої були Йозеф Гайдн, Крістоф Глюк і вершиною якої став Людвіг Бетховен. Моцарт написав багато творів, серед яких й 40 концертів для різних інструментів з оркестром, зокрема 4 концерти для валторни. Першу сторінку в історії класичного репертуару для валторни відкривають концерти, написані в другій половині XVIII століття. Будь який видатний твір для духових завжди є відображенням певного періоду в розвитку інструмента та виконавського мистецтва. Але в концертах Моцарта для валторни є те, що ставить їх на особливе місце в історії валторнової літератури.

**Актуальність теми дослідження** полягає у виявленні авторських композиторських засобів звучання валторни, які ставлять концерти Моцарта на щабель вище інших його сучасників. Хоча перші кроки валторни в якості концертного інструмента відбуваються в творчості А. Вівальді, І. С. Баха, Г. Ф. Генделя, Г. Ф. Телемана, але дійсний її розквіт пов'язаний з творчістю саме Віденських класиків, й зокрема Моцарта.

**Мета дослідження** – прослідкувати історію написання валторнових концертів Моцарта та відзначити особливості їх редакцій та виконавських інтерпретацій.

**Наукова новизна** – вперше прослідковані та відзначені редакційні привнесення у валторнових партіях концертів Моцарта.

**Виклад основного матеріалу.** Вольфганг Амадей Моцарт (хрещений як Йоганн Хризостом Вольфганг Теофіл Амадей Моцарт) народився 27 січня 1756 року в місті Зальцбург, розташованого у підніжжі Альп. Жителі Зальцбурга кажуть, що там дня не буває без дощу. І в цьому дощовому місті судилося народитися Моцарту – найбільш сонячному із музикантів класичної епохи. Його музика ніби залита сонячним світлом і тільки інколи темні, трагічні спалахи вриваються в це світле царство радості. Життя Моцарта було коротким: він помер 5 грудня 1791 року, не доживши до тридцяти шести років. Його творча обдарованість проявилася надзвичайно рано: з чотирьох років він вже створював музичні твори, а в підлітковому віці був чудовим майстром виконавцем [3]. Дитинство Моцарта було променистим: люблячі

батьки, сестра, світ звуків, до яких він був залучений від самого народження. Маленького Вольфганга любили всі, хто його знав. Атмосфера любові і щастя радісним світлом осяяла дитинство Моцарта, і це світло світиться в його музиці до самого кінця, не дивлячись на те, що, радісне в дитинстві, життя Моцарта в подальшому було шляхом важкої праці, боротьби за існування, злиднів, важких розчарувань, шляхом, що виснажили його сили і привели до ранньої могили.

Моцарт був глибоко віруючим. Значна релігійність панувала в сім'ї його батьків. Завжди перед артистичною поїздкою за кордон батько просив свого друга відслужити месу в тій чи іншій церкві, щоб Бог дарував їм успішний переїзд, щоб ніхто не хворів, щоб якісно пройшли гастрольні поїздки. Така ж віра була і у Вольфганга, він в кожному листі просив матір або сестру помолитись за нього, щоб Бог допоміг вдало завершити розпочату роботу і ця віра з роками ставала більш глибокою. З роками Моцарт багато роздумував про відношення до трагічного кінця, який чекає всіх, і ось як описує своє бачення цього в листі до батька у 1787 році: «Так як смерть по суті своїй є кінцева ціль нашого життя, то за останні два-три роки я настільки освоївся з цим дійсним, кращим другом людини, що її образ не є для мене чимсь жахливим, а і навпаки – досить багато заспокійливого і втішного. Я дякую Богові, що він послав мені щастя і дав можливість пізнати Його, як ключ до нашого істинного душевного щастя. Я ніколи не лягаю в ліжку, не подумавши про те, що, можливо, не дивлячись на мою молодість, на другий день я не буду існувати. І однак ніхто, хто знає мене, не може сказати, що я жив насупленим чи сумним. І за це щастя я кожен день дякую Всевишньому і від душі бажаю Його всім своїм близьким» [8, с. 31]. Для Моцарта музика була таким же звичайним та інстинктивним, як саме дихання. Легкість, досконалість творчого процесу дозволяли йому височіти над життєвими проблемами, він знаходив час насолоджуватися більярдом і танцями, любив та тримав домашніх тварин: канарейку, шпака, собаку, а також коня.

З розвитком інструментальної музики в той час на перший план виходить темброва індивідуальність інструмента, що спри-

яла формуванню конструкції валторни та виконавських прийомів гри. Заслуга в здійсненні інструментальних винаходів багато в чому належить виконавцям того часу. Ім'я одного з них – Антон Гампель (1711–1771). Інструмент до А. Гампеля історики називали трубою в формі валторни. Валторна і труба були схожі, виконавці суміщали гру на даних інструментах, використовували однакові мундштуки, що вказувало на співпадіння виконавських апаратів та прийомів гри. З винаходом Гампеля однорідність цих інструментів була подолана. В чому ж був винахід майстра? Він опустив розтруб до низу, праву руку розмістив у розтрубі, що дало характерну для звука валторни м'якість. Вдосконалив конструкцію інструмента, який став називатися інвенційною валторною. За валторною закріпилися середні строї (D, Es, E, F), які відповідали характеру звучання, установився діапазон інструмента. Винайдений Гампелем спосіб хроматизації звукоряду натуральної валторни шляхом закритих звуків, відкрив можливість заповненню пустот натурального звукоряду, що дало можливість розкрити нові якості валторни в середньому регістрі. Щоб закріпити свої винаходи Гампель пише працю «*Lectio pro cogni*» («Лекції для валторністів»), яку можна вважати першою валторною методикою [5, с. 90]. Поступово на основі неї почнуть формуватися валторнові школи та виконавські методики. Таким чином, винаходи Гампеля сприяли прогресу інструмента, а також розвитку валторнового виконавського мистецтва, розквіт якого в другій половині XVIII століття увінчався народженням великої кількості творів (більше 30), що ввійшли до скарбниці валторнової літератури. Серед них – також й концерти для валторни Моцарта [5].

Захоплюючись красою концертів, надзвичайною співучістю, ліричністю концертів, ми не думаємо над тим, звідки Моцарт так добре знав валторну, – геніальність композитора для нас поза сумнівами. Але в одному з листів до батька Вольфганг жаліється: «помиляються ті, хто думає, що моє мистецтво дається мені легко...» [7, с. 79]. Не випадково Моцарт не відокремлює виконавця від концертів, майже в усіх рукописах зустрічаємось ми з іменем Зальцбургського валторніста Ігнатца Лейтгеба

(1745–1811), за проханням якого були написані всі концерти для валторни. Ніхто із виконавців того часу не міг похвалитися такою кількістю музики, написаною для нього великим Моцартом, також ніхто не міг похвалитися кількістю легенд, навколо імені виконавця. Вперше про прохання Лейтгеба написати концерт ми дізнаємося із листа Леопольда Моцарта до сина від 1 грудня 1777 року: «...пан Лейтгеб, який купив молочну лавку в передмісті Відня розміром як раковина молюска, обіцяв повернути мені борг вчасно, а тебе просить написати концерт...» [8, с. 31]. Це прохання Моцарт не залишає без уваги, правда, робота не була завершена, перший концерт так і залишився в чернетках. Тепер дослідниками він позначений № Zero. Повертаючись назад, слід зазначити, що Моцарт і Лейтгеб – зальцбуржці, Моцарт народився в Зальцбурзі, Лейтгеб – служив в придворній капелі. Лейтгеб був другом сім'ї Моцартів, тому в сімейній переписці ми не одноразово зустрічаємо ім'я валторніста. Ось і тепер прибувши в березні 1781 року до Відня Вольфганг зустрів старого друга Лейтгеба і як підсумок – через декілька днів композитор написав «Концертне рондо» (К. 371). Характеризуючи цей твір, дослідники наголошують на його схожості з відомими фрагментами концерту № Zero. Вони рахують, що рондо могло стати його фіналом. Тим не менш «Концертне рондо» і до сьогодні існує як самостійний твір.

Про Моцарта згадують: «Ніколи Моцарт під час своїх розмов чи занять не був так мало схожий на геніальну людину як тоді, коли писав свої твори. В такий час він не тільки розмовляв не уважно і збивався, але також безперервно жартував. При цьому здавалось, що йому подобається протиставляти божественні ідеї своєї музики звичайним буденним думкам і розважатися іронічними жартами» [7, с. 106]. Свої жарти він записував на полях рукописів концертів для валторни, які присвячував своєму другу Ігнатцу Лейтгебу.

Концерт № 1 D-dur (К. 412 та 514) 1781 р. складається з двох частин «Аллего», що, можливо, були задумані як окремі концерти, жоден з яких не був завершений. Відсутність повільної частини в 1-му концерті не означає, що така частина зовсім не

планувалася. Скоріше за все, вона ще не була почута композитором. Посилаючись на деякі деталі дослідники рахують, що взаємозв'язок двох частин, з яких складається перший концерт, є сумнівним. Схоже на те, що частини являють собою експеримент, про що свідчать ескізність тем і технічних пасажів, малі розміри частин, відсутність контрастів, відчувається спроба знайти звучання середнього регістру, пошук характерних тем і технічних можливостей. Не залежно від того, чи розраховував композитор на зв'язок цих частин в одному концерті, виконавці об'єднали їх в Концерт № 1.

Концерт № 2 Es-dur (К. 417) 1783 р. був написаний через 2 роки після Першого концерту з присвятою старому другу Лейтгебу, який став володарем твору, де в першій частині, Cantabile другої і мисливських фанфарах третьої виконавець міг дійсно показати себе. В концерті відчувається хитання Моцарта між двома виконавськими напрямками – віртуозним і ліричним. Існуючі до сьогоднішнього дня, ці два напрямки мають своїх яскравих представників. Другий концерт привертає увагу як одних, так й інших, в підсумку кожен демонструє різне прочитання та інтерпретацію концерту: у Д. Брайна та П. Дамма – віртуозне виконання, у В. Буяновського – ритмічна точність, у В. Полеха – вокальна, співуча манера з м'якою атакою та пластичністю переходів, що підкреслює багатство музичного матеріалу концерту і багатогранність можливостей валторни.

Концерт № 3 Es-dur (К. 447) 1783 р. завжди був цікавим для дослідників. Вони вважали, що концерт міг бути написаним для іншого виконавця, але подібне припущення не надто переконливе, оскільки Третій концерт по своєму характеру ближче всього підходить до виконавської індивідуальності Лейтгеба. Моцарт створив концерт ліричним, витримавши в цьому характері всі частини. Виконавці часто вважають 3-й концерт найбільш доступним із-за відсутності складних технічних пасажів та завдяки середньому регістру, в якому написаний весь твір. Музиканти того часу, що грали на натуральних валторнах, мали достатні технічні труднощі під час гри в середньому регістрі, де для відтворення багатьох нот використовувалися закриті

звуки. В третьому концерті розкрилось темброва особливість середнього регістру валторни та вокальний характер тематичного матеріалу. Композитор не поставив точної дати написання, але дослідники вважають, що це 1783 рік. За період між датами створення 3-го та 4-го концертів, Моцарт написав 12 дуетів для валторни (К. 487).

Концерт № 4 Es-dur (К. 495) 1786 р. був написаний Моцартом у 1786 році. «Якщо в кожному попередньому творі Моцарта для валторни ми бачили пошук нових виразних можливостей інструмента, то в Четвертому концерті втілювалося все характерне для валторни, знайдене композитором раніше. Вся попередня робота велась для того, щоб виник концерт, досконалий по формі, характеру тем, їх розвитку, в якому максимально використаний діапазон і виразні можливості валторни. Підводячи звіт спільної роботи, композитор вносить останній і найбільш значний концерт в свій каталог, назвавши його «Концертом для Лейтгеба» [3].

Першим великим твором, написаним вслід за «Концертним рондо», вважається Квінтет для валторни і 4-х струнних (скрипка, два альти і віолончель К. 407). Його також можна назвати концертом для валторни та скрипки. В історії валторнової літератури вже були приклади змагання цих двох інструментів – це Бранденбургський концерт № 1 І. С. Баха. В першій частині квінтету використання Моцартом гамоподібних пасажів сприяє органічному поєднанню мелодії та технічних прийомів. Валторна та скрипка поставлені в рівні умови, у 2-й частині вони вже змагаються в проведенні мелодичної лінії. Зауважимо, для валторни це одна з перших мелодично розкритих частин. За рахунок використання Моцартом (точніше сказати, Лейтгебом) звуків, які не входять до серії звуків, що беруться на натуральній валторні, у 2-й частині квінтету з'явилося звучання середнього, раніше мало використовуваного виконавцями регістру. Фінал в квінтеті – це ніби повторення «Концертного рондо», не зовсім характерного для звучання валторни. Квінтет написаний в 1782 році та названий композитором «Лейтгебів квінтет».

В концертах Моцарта валторна утверджується як сольний інструмент. Ці твори являються класичними взірцями вал-

торнового концерту, в яких закладаються основні принципи використання можливостей інструмента. Знайдена фактура викладення, характер тем, що відповідають тільки валторні. В концертах вперше використовується органічна єдність віртуозності й наспівності, великим планом показаний звук інструменту. Концерти яскраво демонструють рівень виконавської майстерності того часу. В них проявилися кращі риси моцартовського концертного стилю. Потрібно відмітити, що в побудові концертів і характерах музичних тем є багато спільного, всі вони (за виключенням 1-го D-dur) написані в тональності Es-dur і являють собою тричастинний симфонічний цикл. Перші частини написані в формі сонатного Allegro, мають подвійну експозицію (спочатку у виконанні оркестру, а потім – соло інструменту в супроводі оркестру). В кінці першої частини концертів Моцарта (окрім 1-го та 2-го концертів) як правило має бути каденція, яка носить характер імпровізації, що є особливістю моцартовського класичного концерту. Другі частини концертів – повільні, співучі написані в темпі Andante (окрім 1-го концерту, в якому ця частина відсутня), як правило в тричастинній формі. Середнім частинам Моцарт надає характер романсу або елегії та, на відміну від перших частин з контрастною тематикою, тут частіше зберігається єдність настрою і відчувається вплив вокальної музики. Це лірична ідилія, яка підкорює своєю красою та духовністю. Фінали концертів написані в формі рондо, де Моцарт вільно по черзі використовує оркестр і соліста, отримує задоволення від краси звучання валторни. Всі фінали концертів для валторни – швидкі, легкі, в чіткому ритмі, в характері радісного збудження та в розмірі 6/8. Концерти для валторни з оркестром Моцарта надають можливість виконавцю проявити найкращі якості музиканта – артистичність, художню виразність, інтелект, смак та віртуозність. Валторна в концертах Моцарта проявляє себе як сольний інструмент, вперше використовується органічна єдність віртуозності й наспівності, великим планом показаний звук інструмента. Концерти демонструють рівень виконавської майстерності того часу, яким пишається не одне покоління валторністів. В них знайдена характерна основа звучання інстру-

мента – співучість та вперше закладені головні принципи використання технічних і виразних можливостей валторни.

Історія створення концертів не обмежується тільки історичними фактами і датами. Сьогодні ми вже можемо говорити про історію інтерпретації та про історію створення редакцій концертів. Чим далі від нас час написання концертів, тим більше з'являється нюансів в їх прочитанні. Все частіше свої інтерпретації виконавці будують на глибокому вивченні епохи, виконавських традицій та технічних можливостей інструмента XVIII ст. Характеризуючи те чи інше прочитання, стає недостатнім говорити лише про зовнішні почуті розбіжності. Завдання полягає у визначенні причин, які викликали ці розбіжності. Розуміння суті основи інтерпретації – ось що стає головним.

Питання інтерпретації одне із самих проблематичних у виконавстві. Найбільш гостро вони стають при зверненні до творів композиторів XVIII ст., чий нотні записи мають лише натяки на те, як потрібно їх виконувати. Можливо, у XVIII столітті для виконавця достатньо було і «нагадування», багато визначало мистецтво імпровізації. Композитор, не зв'язуючи виконавця багатьма позначками, давав йому право на співавторство. До того ж, виконавець не міг зіграти інакше ніж було прийнято, інакше ніж вимагав час, конструкція інструментів та техніка гри.

Але час йшов вперед, змінювалися розуміння і звички епохи Моцарта, наприклад: трансформувалися метр і динаміка, змінилися прийоми гри, конструкція інструментів, сприйняття звучності. Серед цих змін кожен раз необхідно було знайти єдино вірний шлях до інтерпретації музики XVIII ст., поєднати традиції минулого часу з закономірностями нової епохи. Це нелегке завдання кожен раз брали на себе редактори. Редакції, як одна із форм інтерпретації, звичайно носять узагальнюючий характер і складаються на основі виконавських інтерпретацій. В кожного професійного виконавця інтерпретація – це довгий процес вивчення творів, традицій і стилів епох. Прикладом може служити звернення до рукописів та історичних документів XVIII ст. – таких, як «Скрипкова школа» Леопольда Моцарта (для вивчення особливостей виконання орнаментики) або «Дос-

від керування гри на поперечній флейті» Йоганна Іоахима Кванца (для коректування темпових позначень).

Звернення до XVIII ст. допоможе в практичному вивченні виконавцями можливостей натуральної валторни, тогочасних прийомів гри, пізнанні звучання, яке відрізнялося красою специфічного характеру, а також зовсім іншою динамічною шкалою та особливостями артикуляції. Тільки так складалася історія інтерпретації, в якій з'єднувалось минуле і теперішнє, авторський задум і потік незупинних нових тлумачень, нових виконавських здобутків. Напевно тому й існують Моцарт Брейна, Моцарт Полеха, Моцарт Буяновського, Моцарт Дамма. Для кожного робота над концертами була важливим етапом їх творчої діяльності. Для розуміння авторської думки кожен виконавець йшов своїм шляхом: Денніс Брейн – через звернення до натуральної валторни, її можливостей і особливим прийомам гри, Валерій Полех через здійснення редакцій всіх концертів з послідуочим їх виданням, Віталій Буяновський – через організацію циклів концертів з виконанням творів Моцарта для валторни в один вечір, Петер Дамм – через проведення семінарів присвячених творчості Моцарта для валторни і обговоренню виконавських проблем. За приблизно 240 років, що пройшли з часу написання Моцартом концертів для валторни, з'явилося порівняно не багато їх редакцій. Вони з'являлися лише на визначених етапах розвитку виконавського мистецтва, відмічаючи кожен новий крок в досягненнях виконавцями розуміння музики Моцарта. Їх поява була необхідною потребою педагогічного процесу. Автори ставили перед собою чітко визначені цілі – допомогти молодому поколінню виконавців у вивченні концертів уникнути помилок, виховати добрий виконавський смак.

Встановлювати пріоритети тих чи інших редакцій було б помилково, оскільки кожна нова редакція є етапом в пізнанні концертів Моцарта для валторни, кожна переслідує визначені цілі, частково викликані вимогами часу, кожна має свою логіку. Тим не менше, є ознаки, які відрізняють якісну редакцію від невдалої. Будь-яка якісна редакція характеризується ясністю поставлених завдань, логічністю її задумів, які впливають з

самої музики. Всякі внесені зміни, дописи за композитора не є показником високо професійної редакції. Тут доречно згадати про існуючий варіант редакції концерту № 3. В Радянському союзі він був надрукований під редакцією професора Московської консерваторії Антона Івановича Усова (1895–1979). У виданні не важко помітити вільне поводження редактора з текстом: вільні темпові зміни, створені чотири такти вступу до другої частини, добавлені в партію соліста тематичні фрази оркестрових голосів.

Початок редакцій і перекладів концертів Моцарта для духових інструментів було покладено Анрі Клінгом (1842–1918). Досвідчений музикант, професор Женевської консерваторії, диригент і композитор, автор школи для валторни, А. Клінг став одним із перших редакторів і авторів перекладу концертів Моцарта для валторни і фортепіано. Свої редакції Клінг базував на раніше виданих матеріалах І. Андре, які датуються початком ХІХ ст. Андре – сучасник Моцарта – використовував безпосередньо рукописи композитора, але не дивлячись на це, йому не вдалося уникнути помилок, які відповідно повторив й Клінг. Це стосується концерту № 4 (KV. 495), редакція якого по сьогоднішній день відома в двох варіантах. Перший варіант – скорочений, був виданий Клінгом на основі вже виданої партитури І. Андре в 1802 році. Через декілька років він видав нову, повну редакцію, яка базувалася на іншому джерелі. Річ у тому, що єдиним власником повного тексту концерту № 4 для валторни був тільки І. Льойтгеб. Андре мав лише фрагменти і копії рукописів, які він все ж таки видав у 1802 році зі скороченнями. Повний текст концерту випустив Льойтгеб у 1803 р., скооперувавшись з одним із Віденських видавництв, і цей матеріал став замінити редакторам зниклий рукопис концерту. Ним скористався Клінг, створюючи свою нову редакцію, а також видавництво «Breitkopf & Hartel», коли випустило повне зібрання творів В. А. Моцарта в 1881–1905 роках.

Переклад чотирьох концертів та Концертного рондо для валторни і фортепіано, зроблених Клінгом, є цінним матеріалом в педагогічній і виконавській практиці. Значення праць Клінга

визначається фактом їх визнання валторністами всього світу. Його переклади зроблені в 80-х роках ХІХ ст. та пройшли випробування часом. По сьогоднішній день свої виконавські варіанти багато валторністів будують на його редакціях.

Нове прочитання концертів Моцарта виникає відповідно до нових запитів часу, редакції базуються на основі наукових досліджень з історії музики ХVІІІ століття, вивченні та аналізу виконавських традицій видатних валторністів світу, аналізу великої кількості грамзаписів, що з'явилися в ХХ столітті. Але головним для редактора має бути збереження авторського задуму, очищення від накопичених за багато років помилок та урахуванням тих завдань, які висуває сучасність. Стосовно нюансів, штрихів, мелодичних і артикуляційних ліг в редакціях, то не треба їх розглядати як нав'язування виконавцям – це лише варіанти прочитання тексту, які відрізняються своєю логікою і мають допомогти розвинути у молодих виконавців смак до творчості. «Великим внеском у моцартознавство було видання в Мюнхені німецьким валторністом Гансом Піцкою книги «Das Horn bei Mozart». В ній представлено колекцію факсиміле концертів Моцарта для валторни. Подібна публікація дає фахівцям можливість вивчення оригінальних текстів концертів та відкриває широкий небокрай пізнання матеріалу і його нового прочитання. Дякуючи цій книзі, стало можливим вказати на присутні розбіжності в різних редакціях» [6].

**Висновки.** В завершення огляду редакцій творів Моцарта для валторни потрібно сказати, що кожна робота є цінним матеріалом, що об'єднує в собі виконавський досвід декількох поколінь валторністів. Твори Моцарта можуть бути легкими для читання, але вони надзвичайно важкі для виконання. Найменша неточність спотворює їх. Основою музики Моцарта є мелодія – ясна, проста, виразна, що легко запам'ятовується. Але прості мелодії Моцарта, що легко запам'ятовуються, є складними для виконання. В його музиці багато прикрас, хроматизмів, форшлагів, затримань які допомагають розкрити зміст та характер творів, написаних для різних інструментів, які потребують чіткої та виразної вимови без поспіху та метушні. Виконуючи твори

Моцарта, ми не повинні робити їх схожими на старовинні, але особливості виконання музики XVIII століття мають враховуватись. Якщо ознайомитися з оригіналами його творів, ми побачимо наскільки точним він був у записі виконавських вказівок, як уважно виписував знаки артикуляції, темпи, динаміку та довжину форшлагів, особливо в оркестрових партіях концертів. Слід звернути увагу на звучність виконуваного твору, оскільки вона може бути не тільки тихою й гучною, а й мати величезну кількість барвистих відтінків: бути світлою й темною, густою й прозорою, важкою й легкою, м'якою й різкою, ніжною й суворою, матовою й іскристою, мокрою й сухою, об'ємною й плоскою, чорно-білою й барвистою. Все це потрібно почути і полюбити, полюбити і мати можливість передати на інструменті.

Моцарт не любив, коли його музику виконували занадто швидко. За свідченнями сучасників, він ні на що так не скаржився, як на гру його творів в перебільшених темпах. В одному з листів до батька він писав: «Набагато легше зіграти твір швидко, ніж повільно. У швидкому темпі не візьмеш кілька звуків і ніхто не помітить. Але що в цьому хорошого? При швидкій грі можна змінювати текст, як в лівій, так і в правій руці, і цього ніхто не почує й не побачить, але хіба це добре?» [4, с. 158]. «Найважливіше, найнеобхідніше, найважче в музиці це темп. Всі здивовані, що я граю завжди строго в темпі. Пристрасті, якими б вони не були, треба виразити так, щоб вони не викликали негативу – музика завжди повинна залишатися музикою, – говорив Моцарт. Завдання виконавця полягає в тому щоб зіграти твори в належному темпі, всі ноти, форшлагі передати як написано, з належним смаком і виразністю так, щоб можна було подумати, що це написав той, хто виконує» [4, с.158].

Тож, мистецтво Моцарта актуальне й до нині, бо воно розвивається разом із життям виконавців протягом поколінь.

Моцарт прожив дуже коротке і важке життя, але його музика завжди пронизана сонцем і любов'ю до життя, вона допомагає нам виховувати смак, інтелект та відчуття прекрасного.

**СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ**

1. Караиванов С. Концертите за валдохорна на Йозеф Хайдн и Волфганг Амадеус Моцарт. Пловдив: Академия за музикално и танцово изкуство, 2000. 154 с.
2. Соболев Г. Техніка гри на валторні. Навчальний посібник. Донецьк, 1997. С. 101–104.
3. Abert H. W. A. Mozart. New Haven: Yale University Press, 2007. 1515 p.
4. Jahn O. W. A. Mozart. Bd. II. Leipzig. 1907.
5. Morley-Regge R. The French horn. London, 1973. V. 5. 222 p.
6. Pizka H. Das Horn bei Mozart. Мюнхен, 1980. 276 p.
7. Schuler György. Ha Mozart naplyt vezetett volna. Budapest: Corvina Verlag. 1967, 128 p.
8. The horn call. Journal of the international Horn Society. USA. April 1993, Vol. XXIII, №2.

**REFERENCES**

1. Karaivanov, S. (2000) Kontsertite za valdhorna na Jozef Haydn i Wolfgang Amadeus Mozart. Plovdiv: Akademia za muzikalno i tantsovo izkustvo. 154 s. [in Bulgarian].
2. Sobolev, H. (1997) Tehnika gry na vartorni. Navchalniy posibnyk. Donetsk. S. 101–104. [in Ukrainian].
3. Abert, H. (2007) W. A. Mozart. New Haven: Yale University Press. 1515 p.
4. Jahn, O. (1907) W.A. Mozart. Bd. II. Leipzig.
5. Morley-Regge, R. (1973) The French horn. London. V. 5. 222 p.
6. Pizka, H. (1980) Das Horn bei Mozart. Мюнхен. 276 p.
7. Schuler, G. (1967) Ha Mozart naplyt vezetett volna. Budapest: Corvina Verlag. 128 p.
8. The horn call. (1993) Journal of the international Horn Society. USA. April 1993, Vol. XXIII, №2.

УДК 78.03+788.5

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2024-42-12>**Павло Вікторович Доронін**

ORCID: 0000-0002-9081-2744

здобувач кафедри історії музики та музичної етнографії  
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової  
[udoronin@gmail.com](mailto:udoronin@gmail.com)

## ЕВОЛЮЦІЯ ФЛЕЙТОВОГО ВИКОНАВСТВА У МУЗИЦІ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ: ВІД ПАСТОРАЛЬНОЇ СЕМАНТИКИ ДО ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНОГО ТЕМБРУ

**Мета дослідження.** Метою цього дослідження є виявлення стильових, семантичних і технічних трансформацій у трактуванні флейти як сольного та ансамблевого інструмента в музичній культурі першої половини ХХ століття. Особлива увага приділяється аналізу процесу емансипації флейтового тембру, розширенню його виконавсько-артикуляційного та експресивного потенціалу, а також переосмисленню його семантики в контексті естетичних домінант імпресіонізму, неокласицизму, конструктивізму та музичного експресіонізму. **Методологія дослідження.** Методологічна основа роботи ґрунтується на історико-культурному, типологічному та стильовому підходах, які дозволяють розглядати феномен флейтової музики в його динаміці та жанровій варіативності. Аналіз джерел поєднує в собі елементи структурно-інтонаційного та темброво-семантичного аналізу, що спирається на вивчення виконавської практики, інструментознавчих аспектів і авторських ремарок. **Наукова новизна.** Наукова новизна дослідження полягає в комплексній реконструкції процесу формування нової флейтової поетики в композиторській практиці першої половини ХХ століття. Уперше в єдиному контексті розглянуто естетичні та акустико-технічні трансформації флейти від Дебюссі до Жоліве та Вареза, що охоплюють не лише музично-стильові аспекти, але й семантичне переосмислення флейтового образу – від символу пасторальної лірики до суб'єкта експериментальної звукової мови.

**Висновки.** Проведене дослідження дає змогу сформулювати низку узагальнень, що стосуються трансформації художнього статусу флейти в музичній культурі першої половини ХХ століття. Простежується стійкий вектор еволюції інструмента – від традиційного носія пасторально-діатонічної образності до активного учасника новаторських художніх практик, які охоплюють складні форми артикуляції,

розширену темброву палітру та експерименти з акустичною природою звуку. Отже, флейта в музичній культурі першої половини ХХ століття переходить із категорії жанрово-оформлювального, акомпануючого інструмента до статусу автономного виразника нового музичного мислення, для якого характерні синтез архаїчного й авангардного, ритуального й конструктивного, тілесного й інтелектуального начал. Ця еволюція відображає ширший процес трансформації художньої свідомості доби, в якому флейта постає не лише як інструмент, а як звукова проєкція часу.

**Ключові слова:** флейта, флейтовий образ, імпресіонізм, неокласицизм, авангард, тембр, експеримент, виконавські прийоми, Едгар Варез, Андре Жоліве, Клод Дебюссі, сольна флейта, конструктивізм, музичний експресіонізм, звукова семантика, музична техніка, сонористика, модернізм.

*Doronin Pavlo Viktorovych, Postgraduate Student at the Department of Music History and Music Ethnography of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music*

**The evolution of flute performance in the music of the first half of the 20th century: from pastoral semantics to experimental timbre**

*The aim of this research is to identify stylistic, semantic, and technical transformations in the treatment of the flute as a solo and ensemble instrument in the musical culture of the first half of the 20th century. Special attention is paid to the analysis of the process of emancipation of the flute's timbre, the expansion of its performative, articulatory, and expressive potential, as well as the rethinking of its semantics in the context of the aesthetic dominants of Impressionism, Neoclassicism, Constructivism, and Musical Expressionism.*

*The methodological basis of the study is grounded in historical-cultural, typological, and stylistic approaches, which make it possible to consider the phenomenon of flute music in its dynamics and genre variability. The analysis of sources combines elements of structural-intonational and timbral-semantic analysis, based on the study of performance practice, organological aspects, and composer annotations.*

*The scientific novelty of the study lies in the comprehensive reconstruction of the process of forming a new flute poetics in the compositional practice of the first half of the 20th century. For the first time, the aesthetic and acoustic-technical transformations of the flute from Debussy to Jolivet and Varuse are considered within a single context, encompassing not only musical-stylistic aspects but also the semantic rethinking of the flute's image – from a symbol of pastoral lyricism to a subject of experimental sound language.*

**Conclusions.** *The conducted research allows for the formulation of a number of generalizations regarding the transformation of the artistic status of the flute in the musical culture of the first half of the 20th century. A stable vector of the instrument's evolution can be traced – from a traditional bearer of pastoral-diatonic imagery to an active participant in innovative artistic practices, encompassing complex forms of articulation, an expanded timbral palette, and experiments with the acoustic nature of sound. Thus, in the*

*musical culture of the first half of the 20th century, the flute moves from the category of a genre-defining, accompanying instrument to the status of an autonomous expression of new musical thinking, characterized by a synthesis of the archaic and the avant-garde, the ritual and the constructive, the corporeal and the intellectual. This evolution reflects a broader process of transformation of the artistic consciousness of the era, in which the flute appears not only as an instrument but as a sonic projection of time.*

**Key words:** *flute, flute image, Impressionism, Neoclassicism, avant-garde, timbre, experiment, performance techniques, Edgard Varuse, Andrü Jolivet, Claude Debussy, solo flute, Constructivism, musical Expressionism, sound semantics, musical technique, sonorism, modernism.*

**Актуальність роботи.** Початок ХХ століття, позначений надзвичайно стрімкою історико-культурною динамікою, супроводжується відродженням стійкого інтересу композиторів до флейти як виразного та технічно насиченого інструмента. Після періоду барокового «флейтового буму», в межах якого майже кожен з провідних майстрів залишив вагомий внесок у флейтовий репертуар, цей інструмент упродовж тривалого часу не привертав настільки всебічної та послідовно поглибленої професійної уваги.

Попри те, що у ХІХ столітті флейта продовжувала звучати як солюючий інструмент як у симфонічних, так і в оперних партитурах (досить згадати видатні оркестрові епізоди у творах Ф. Мендельсона, Дж. Россіні, Дж. Верді, Ж. Бізе, Й. Брамса, та ін.), її композиторська доля в романтичну епоху виявилася, по суті, другорядною. Водночас саме в ХІХ столітті Теобальд Бем здійснив принципову реформу конструкції флейти, відкривши цілий спектр раніше недосяжних акустичних і виконавських можливостей. Однак, незважаючи на технічний прогрес, флейтова романтична література розвивалася радше інерційно й епізодично: коло авторів, які працювали з цим інструментом, залишалося відносно вузьким. Серед них – К. М. Вебер, Ф. Шуберт, Ф. Шопен, К. Сен-Санс, Г. Форе, а також представники менш канонізованого шару – Б. Годар, Ф.-Ж. Фетіс, К. Рейнеке. Крім того, свій внесок у розширення репертуару зробили й самі флейтисти, які володіли композиторським даром і педагогічним досвідом, зокрема А. Рейха, Ж. Тюлу, Л. Гуві, К. Келлер.

**Мета дослідження.** Метою цього дослідження є виявлення стильових, семантичних і технічних трансформацій у трактуванні флейти як сольного та ансамблевого інструмента в музичній культурі першої половини ХХ століття. Особлива увага приділяється аналізу процесу емансипації флейтового тембру, розширенню його виконавсько-артикуляційного та експресивного потенціалу, а також переосмисленню його семантики в контексті естетичних домінант імпресіонізму, неокласицизму, конструктивізму та музичного експресіонізму.

**Методологія дослідження.** Методологічна основа роботи ґрунтується на історико-культурному, типологічному та стильовому підходах, які дозволяють розглядати феномен флейтової музики в його динаміці та жанровій варіативності. Аналіз джерел поєднує в собі елементи структурно-інтонаційного та темброво-семантичного аналізу, що спирається на вивчення виконавської практики, інструментознавчих аспектів і авторських ремарок. **Наукова новизна.** Наукова новизна дослідження полягає в комплексній реконструкції процесу формування нової флейтової поетики в композиторській практиці першої половини ХХ століття. Уперше в єдиному контексті розглянуто естетичні та акустико-технічні трансформації флейти від Дебюссі до Жоліве та Вареза, що охоплюють не лише музично-стильові аспекти, але й семантичне переосмислення флейтового образу – від символу пасторальної лірики до суб'єкта експериментальної звукової мови.

**Викладення основного матеріалу.** У знаменитому «Трактаті з оркестровки», що по праву вважається найпрогресивнішим твором свого часу в цій галузі, Г. Берліоз висловлюється про флейту як про інструмент, практично позбавлений «специфічної виразності» й наділений «неяскравим колоритом» [2, с. 284]. Подібна характеристика свідчить про те, що традиційне сприйняття флейти, укорінене в європейському звукоідеалі до ХІХ століття, уже не відповідало запитам нового художнього мислення.

З'ясовуючи причини такого обмеженого застосування флейти в романтичному мистецтві, слід звернутися до естетичних засад епохи. У сприйнятті провідних представників романтизму цей

інструмент зберігає функції, що апелюють до архаїчних, пасторальних моделей: його тембр асоціюється з м'яким, прозорим, ніжним звучанням свирілі або з мелодійною імітацією пташиного щибету. Войовничий і імпульсивний потенціал флейтового звуку, пов'язаний із можливістю створення пронизливих, сигнальних інтонацій, хоча й визнавався, усе ж залишався на периферії романтичного мислення. У цьому контексті темброве семантичне поле флейти, зумовлене багатовіковою традицією та значною мірою міфологізоване, виглядало надмірно нормативним і риторично передбачуваним. Для композитора-романтика, який прагнув до створення оригінальних і неочікуваних звукових образів, така обмеженість сприймалася як гальмо для художньої уяви.

Додатковим чинником, що спричинив маргіналізацію флейти в композиторській практиці XIX століття, стало нове ставлення до тембру як до виражальної категорії. Найрадикальніше налаштовані новатори музичної мови, що розробляли концепцію оркестрової колористики, тяжіли до витончених, незвичних тембрових поєднань. У цьому контексті однорідне, монотемброве звучання флейти поступалося в привабливості гібридним тембровим комплексам – скажімо, арфа зі скрипками, валторни з фаготами та інші оркестрові констеляції, наділені потенціалом багатошарової експресії.

Не можна оминати й суто акустичний аспект проблеми, пов'язаний із наслідками реформи Т. Бема. Частина представників консервативної виконавської школи висловлювала сумніви щодо доцільності радикального вдосконалення конструкції інструмента, вважаючи, що це призвело до втрати характерного, неповторного флейтового тембру, сформованого в попередні епохи. Така ситуація перегукується з іншими знаковими моментами в історії музичного інструментарію – з тривалим спротивом упровадженню нової темперації в клавирній музиці або з зникненням віоли з європейської сцени, де вона тривалий час сприймалася як інструмент грубий і простонародний, що поступився місцем більш «благородній» скрипці.

Колосальний вплив на відродження інтересу до флейти справила композиторська практика французьких імпресіо-

ністів, передусім Клода Дебюссі – засновника напряму. Уже в 1890-х роках у молодого композитора пробуджується інтерес до нових можливостей флейтового звучання. Саме в цей період він створює твір, що стає не лише поворотним моментом у його творчості, але й символічним початком музичного імпресіонізму – *«Прелюдію до „Пообіднього відпочинку фавна“»* за мотивами поезії С. Малларме (1892–1894). Показово, що вступна фраза цього твору, який означив народження нового стилю, належить сольній флейті, що не лише задає загальну колористичну атмосферу п'єси, а й знаменує відродження інтересу до інструмента як джерела поетичної образності.

У цій витонченій музичній панорамі, стилізованій під античний пасторальний ідилізм, тембр флейти – переважно в насиченому мецо-сопрановому регістрі – формує ліричний рефрен, сповнений образів м'якого блаженства. Тут інструмент уперше в новому інтонаційному середовищі розкриває увесь обсяг свого символічного потенціалу, пов'язаного з міфологізованою пасторальною сферою. Мелодія фавна ґрунтується на взаємодії двох улюблених ладових систем Дебюссі – хроматизму (зокрема з опорою на тритонові структури) та діатоніки з виразним пентатонічним забарвленням.

Сміливим художнім жестом, що означив новий етап у розвитку флейтового мистецтва, стало звернення Дебюссі до флейти соло без акомпанементу в п'єсі *«Сірінкс»* (1912), написаній до театральної постановки *«Психея»*. Після барокової доби – Й. С. Баха, Й. Кванца, Г. Ф. Телемана, Л. А. Дорнеля та інших – подібне автономне використання флейти зустрічалося переважно у флейтистів-композиторів, чії твори, як правило, не мали значного художнього резонансу. Образний світ *«Сірінкс»* апелює до міфу про перетворення німфи на очерет, з якого Пан створив свою флейту як пам'ятку про любов. Музична тканина п'єси передає тривожне збудження, відчуття переслідування й символістську тугу за недосяжним. У мелодичній організації знову поєднуються квазидревні модуси з актуальною ладо-інтонаційною складністю.

У значно меншій мірі, ніж у Дебюссі, флейта представлена в творчості М. Равеля, однак і в його музиці цьому інструменту

відведено вельми своєрідне та виразне місце. Достатньо згадати незвичайно низьку за регістром, матово забарвлену, протяжну флейтову мелодію, яка відкриває знамените *«Болеро»* (1928), або гіпнотично-заклинальну тему сольної флейти у сцені священного гаю з балету *«Дафніс і Хлоя»* (1912), у якій знову актуалізується антична образність. Особливого екзотичного колориту флейтовому звучанню надає вокальний цикл *«Мадагаскарські пісні»* (1926) на вірші Е. Парні, написаний для камерного ансамблю (флейта, віолончель, фортепіано) за пропозицією американської меценатки Е. Кулідж. Крім того, флейта введена композитором до інструментального складу *«Інтродукції та Алегро»* (1906), де виступає як повноправна учасниця ансамблевого діалогу.

Помітне зростання інтересу до флейти спостерігається і в творчості представників пізнього романтизму, що припадає на перелом епох – рубіж XIX і XX століть – і вже безпосередньо пов'язується з постромантичними течіями. Так, Г. Малер регулярно застосовує флейтовий тембр у своїх симфонічних партитурах, часто звертаючись до традиційної для романтичного уявлення семантики – щебетання птахів, звуки лісу, інтонації первозданної природної чистоти. У *«Пісні про землю»* флейтовий тембр у низькому регістрі створює ілюзію хиткого, майже нереального простору просвітлення, забарвленого пентатонічними тонами – саме цей синтез формує відчуття дихання Вічності. Не менш виразні й оригінальні темброві поєднання з участю флейти зустрічаються у Р. Штрауса. Так, знаменита мелодія срібної троянди з опери *«Кавалер троянди»* (1911) має колористичне забарвлення завдяки вишуканому ансамблю з трьох флейт, скрипки, арфи й челести. У той самий час у симфонічній поемі *«Життя героя»* (1898) композитор вдається до різких дисонантних стакатних зигзагів у пародійній темі Ворогів, де також задіяно флейтовий тембр.

Флейта знаходить широке застосування і в творчості композиторів, орієнтованих на неокласику, а також у тих, хто зазнав її впливу. Так, інструмент активно представлений у Ф. Бузоні, М. Рegera, І. Ф. Стравінського, П. Хіндеміта, Д. Мійо, Ж. Тайфера, А. Онегера, Е. Віла-Лобоса та інших. Особливо поміт-

ною є роль флейти у музичному світі П. Хіндемита, для якого симфонічне та камерне мислення не протиставляються, а сприймаються як взаємозамінні модули. Флейта у нього – не лише ансамблевий партнер, а й повноцінний соліст. Це підтверджується, зокрема, *Симфонією in B* для духового оркестру, *Концертом для дерев'яних духових, арфи й оркестру*, вокальним циклом на вірші Г. Тракля «*Молода служниця*» для флейти, кларнета й голосу та ін.

Як досвідчений майстер оркестрового письма, Хіндемیت створює сонати майже для всіх інструментів, не залишаючи поза увагою й флейту як сольний концертний інструмент. Їй присвячено, зокрема, *Сонату для флейти й фортепіано* (1936), що відзначається жанрово-танцювальним характером, а також п'єсу «*Ехо*» (1942), у яких простежується прагнення до докласичних принципів мислення – варіативності, поліфонічної щільності, імпровізаційної барокової свободи.

Музична культура Франції початку ХХ століття, увійшовши у фазу антиромантичного й антиімпресіоністського переосмислення, знаходить своє концентроване втілення у діяльності об'єднання «Група шести». Естетичні пошуки учасників групи охоплюють широкий спектр художніх проявів – від неокласичних установок до урбаністичних імпульсів. У науковій літературі це напрям формулюється як «нова діловитість» або «новий динамізм», що підкреслює його раціонально-енергетичну орієнтацію. Виникає продуктивний союз двох формально відмінних, але внутрішньо споріднених естетичних векторів, пов'язаний із запереченням символістсько-романтичної витонченості, містифікованої ліричності та невиразних звукових фантазмів. Девізом нової парадигми стає відмова від «солодких звуків» і «молитовних» інтонацій.

Вагому роль у формуванні нової виразності відіграла своєрідна «джазова ін'єкція», до якої композитори цього напрямку виявляли послідовну прихильність. Виразно артикульоване прагнення до поступального, енергетично зарядженого руху зумовлює домінування ритму як конструктивного та образотворчого начала.

Змістова домінанта сольних флейтових опусів, що походять із конструктивістсько-неокласичних пошуків, полягає у прагненні виразити інтелектуальне й духовне осягнення стрімко змінного світу, відобразити мисленеву динаміку сучасного міського суб'єкта, знайти нові форми співвідношення традиції та новаторства. У цьому напрямі створюються *Сонатина* Д. Мійо (1922), *Пастораль* і *Камерне концертино* Ж. Тайфера (1924), *Камерний концерт* А. Онеггера для флейти, англійського ріжка та струнного оркестру (1948), *Соната* Ф. Пуленка (1957). Показово, що в межах цих тенденцій відбувається переосмислення жанру сонати й ширше – самої сонатної форми. Культурна пам'ять підказує неокласикам етимологічне значення терміна *sonata* як «звучання», що протиставляється *cantata* – «співу», а отже, інструментальне начало набуває концептуального самозначення.

Флейта активно задіяна в камерних та концертуючих ансамблях А. Русселя, Ж. Ібера, Е. Боцци, А. Томазі, Д. Лесюра, Дж. Ф. Маліп'єро та інших. У тому ж напрямі розвивається естетика А. Жоліве, який прагнув «виявити таємничу магію звуку» у циклі сольних *Заклинань* для флейти (1936). Попри очевидну символістську програмність, композитор сміливо експериментує з екзотичними ладами, відкидаючи традиційне тональне мислення. Його композиція досягає майже сонористичного ефекту шляхом варіювання ритмічної щільності, чергування згущення й розрідження звукового простору.

Серед творів композиторів кола «Шістки» особливе місце посідає ранній сольний флейтовий опус А. Онеггера *Танець кози* (1919), який безперечно відсилає до *Сірінкса* К. Дебюссі. Незважаючи на виразні антично-пасторальні асоціації, характерні для естетики початку ХХ століття, у ньому домінує ритмічне, кінетичне начало – ознака, притаманна постімпресіоністському поколінню, що тяжіє до функціональної артикуляції часу й звуку. Саме тут окреслюється своєрідний «портрет» флейти в просторі перехрестя урбаністичних і неокласичних «променів», які формують складну художню конфігурацію звукового мислення міжвоєнного часу.

У музичній культурі експресіонізму, зокрема представленій творчістю композиторів «нововіденської школи» та їхніх найближчих сучасників, флейта як сольний інструмент використовується вкрай рідко, фактично не реалізуючи функцію «концертної примадонни» (хоча окремі винятки – наприклад, *Соната* Е. Кшенека для флейти й альту – все ж мають місце). Парадоксальним чином саме цей радикальний вектор стає відправною точкою нового етапу в історії флейти, який різко розширює як інтонаційний діапазон, так і виражальний потенціал інструмента. Додекафонія, зосереджена переважно на інструментальній мелодиці, формує звукову тканину, насичену крайніми інтервалами, шокуючими регістровими стрибками, тотальною хроматикою. Вона веде до пуантилістичних тенденцій і стає потужним каталізатором активізації як композиторських, так і виконавських експериментів. Хоча флейта в нововіденських партитурах не займає центрального положення, її участь в ансамблевих і оркестрових фактурах окреслює траєкторію майбутніх стильових і семантичних розробок, а її мелодичний ресурс отримує імпульс до подальшого розвитку й уточнення інтонаційної мови [7].

Покажемо те, що той самий сакральний для флейтової літератури 1912 рік, коли було створено *Сірінке* К. Дебюссі, ознаменувався появою естетично й інтонаційно протилежного твору – *Місячного П'єро* А. Шонберга, який у контексті історії музичного експресіонізму здобув статус «біблії» напряму. Тут флейта й споріднений з нею пікколо входять до складу вокально-інструментального ансамблю нового типу, що є якісно відмінним від класичного камерного ансамблю. Це знаковий момент в еволюції інструмента – входження флейти у простір атонального мислення й нової виконавської драматургії.

Слід підкреслити, що у концептуальних настановах А. Шонберга виконавцеві приписувалося формувати емоційну атмосферу й характер звучання, орієнтуючись виключно на внутрішню музичну логіку, не допускаючи залежності інтерпретації від семантики поетичного тексту. Цей принцип, зафіксований композитором як засадничий, демонструє рішуче зміщення акценту

з вербального рівня на суто музичний, що особливо промовисто в контексті експресіоністського прагнення до автономії звукового мислення [5].

Особливе значення в історії флейтового репертуару має п'єса Едгара Вареза *Density 21.5* («Густина 21,5», 1936), написана майже через чверть століття після створення *Сірінкса* Клода Дебюссі (1912). Це твір знаменує нову еру в розвитку флейтової техніки й стилістики. Незважаючи на те, що за життя композитора ця п'єса не набула широкого визнання, з часом її значущість стала очевидною. Увесь творчий доробок Вареза, який загалом займає приблизно дві години звучання, не містить жодного випадкового чи компромісного твору, створеного формально або під тиском обставин [1, с. 155].

Звучання музики Вареза вимагає максимальної зосередженості й повного слухового залучення, оскільки його звукова мова апелює до найвищого ступеня концентрації та чутливості. Аналізуючи природу цього стилю, Л. Акоюн відзначає його характерні риси, серед яких – нестримна внутрішня енергія, широкий і впевнений артистичний жест, постійне відчуття стабільного та життєво активного архаїчного підґрунтя. Ці якості, рідкісні в умовах естетики маньєризму, що домінувала в наступні епохи, на думку дослідника, заслуговують на особливу увагу й симпатію [4].

Слід підкреслити, що *Density 21.5* аж ніяк не була для Вареза простою замовною роботою. Про це свідчить, зокрема, той факт, що композитор повернувся до партитури через десять років після її створення: у 1946 році він вніс у текст зміни, що стосувалися динаміки, артикуляції та агогіки, що вказує на його глибоку залученість у процес художнього вдосконалення твору. Маємо справу з натхненним витвором зрілого майстра, який у повній мірі втілює як його естетичні засади, так і специфіку композиторської техніки.

Типовим прийомом композитора стає створення інтонаційної мозаїки, що складається з кількох тематичних комплексів, які піддаються часовим і просторовим трансформаціям – за термінологією самого Вареза, «трансмутаціям» [4]. Ці інтонації не

замкнені у завершені синтаксичні одиниці, що забезпечує свободу їх комбінування. Принципу відкритої синтаксичної форми відповідає й стиль письма Вареза в особистому листуванні, де він уникав використання крапок і ком, натомість розділяв думки тире [6, с. 154]. У власних роздумах щодо композиційної техніки Варез наголошував, що внутрішня структура твору виникає з ідеї, яка згодом розгортається, дробиться і формує різні звукові конфігурації – групи, що безперервно змінюються за формою, напрямом і темпом, розширюються або стискаються під впливом різних акустичних і композиційних сил. За його переконанням, музична форма не визначається наперед, а виростає з взаємодії цих змінних, маючи динамічну й енергетично насичену природу [6].

У 1936 році до жанру творів для флейти соло також звертається Андре Жоліве (1905–1974) – французький композитор, диригент, педагог і єдиний офіційно визнаний учень Едгара Вареза, з яким його пов'язували не лише тісні професійні зв'язки, а й глибока духовно-естетична спадковість. Ім'я Жоліве пов'язане з одним із помітних явищ французького музичного життя середини ХХ століття – гуртуванням «Молода Франція», у формуванні якого він узяв найактивнішу участь поряд з О. Мессіаном, І. Бодріє, Д. Лесюром та іншими. Естетична платформа об'єднання, що виникло як реакція на безособовий конструктивізм і антиромантичний раціоналізм «Шістки», була спрямована на відновлення в мистецтві пріоритету людських почуттів, мислення, автентичного емоційного досвіду та духовної виразності.

У цьому ключі ним був створений видатний цикл для флейти соло – «П'ять заклинань» (*Cinq Incantations*), у якому інструмент постає як медіум особливого типу, здатний передавати екстатичні стани, ірраціональні імпульси та трансцендентні зв'язки. Флейтовий тембр займає в естетиці Жоліве одне з центральних місць; саме цей інструмент, як жоден інший, відповідав його уявленню про музичну мову, наближену до першооснов звукового космосу. Недаремно твори Жоліве для флейти або з її участю набули широкого розповсюдження в концертній практиці ХХ і ХХІ століть.

Серед найбільш значущих творів слід згадати «Пісню Ліноса» (*Chant de Linos*, 1944), яка існує у двох версіях: для флейти з фортепіано та в транскрипції для флейти, скрипки, альту, віолончелі й арфи. Крім того, композитором були створені Тріо для флейти, фагота та арфи (1943), Серенада для квінтету дерев'яних духових (1945), Концерт для флейти й струнного оркестру (1949), рідко виконувана Концертна сюїта для флейти й квартету ударних інструментів (1965), Сонатина для флейти та кларнета.

Характерною рисою композиторського мислення Жоліве є прагнення до фізико-акустичного осягнення природи тембру. Дослідники вбачають у цьому інтересі відгомін його захоплення теорією світла, зокрема ідеєю про дуальну, корпускулярно-хвильову природу випромінювання. Ця метафора, перенесена в площину музичної матерії, проявляється в його розумінні звукового об'єкта як пульсуючого, плинного, здатного до фрагментації і водночас цілісного [3].

Широта й різноманітність виконавських прийомів, застосованих Жоліве у *П'яти заклинаннях*, свідчить про новаторську спрямованість його художнього мислення та про прагнення максимально розширити темброво-артикуляційний діапазон флейти. Ці експерименти не лише актуалізували інтерес до інструмента серед авангардно орієнтованих композиторів і виконавців, але й стали важливим етапом у формуванні нової акустичної парадигми флейтового звучання.

У межах циклу флейта постає як лабораторія звукових ефектів, як об'єкт акустичного дослідження, що володіє унікальною здатністю до артикуляційного варіювання. Поряд із традиційним звуковидобуванням композитор вводить у музичну тканину низку спеціальних прийомів із виразним художнім потенціалом. Серед них – так званий «реактивний свист» (у другій частині), який виникає за мінімального повітряного потоку, пропущеного через злегка зволожені, розслаблені губи; ефект створює специфічну барву, що імітує тонкий, шиплячий звуковий слід.

Ці виражальні засоби, органічно інтегровані в контекст вишукано орнаментованої мелодичної лінії та насичені оригінальним ладовим колоритом, надають флейтовому звучанню виняткової

індивідуальності й свіжості, вивільняючи його від традиційних асоціацій з пасторальною або вокалізною образністю. Флейта постає як самостійний суб'єкт звукової дії – носій архаїчних жестів, космологічних імпульсів і сучасної акустичної інтуїції.

**Висновки.** Проведене дослідження дає змогу сформулювати низку узагальнень, що стосуються трансформації художнього статусу флейти в музичній культурі першої половини ХХ століття. Простежується стійкий вектор еволюції інструмента – від традиційного носія пасторально-діатонічної образності до активного учасника новаторських художніх практик, які охоплюють складні форми артикуляції, розширену темброву палітру та експерименти з акустичною природою звуку.

Аналіз творів Клода Дебюссі, Моріса Равеля, Едгара Вареза, Андре Жоліве, та ін. композиторів засвідчив, що флейта в зазначений період послідовно виходить за межі своєї традиційної семантичної ролі. Вона втрачає однозначний зв'язок із ідилічними та ліричними образами й починає освоювати інтонаційні й експресивні зони, раніше їй не властиві: від машинного моторизму й урбаністичної відстороненості до експресіоністської катастрофічності та ритуально-магічної експансії. Виявлені виконавські інновації – такі як фруллато, осциляції, реактивний свист, портаменто, обертонові ефекти – набувають не лише акустичного, а й художньо-семантичного значення. Вони формують нову звукову риторику, у якій тембр постає як носій смислу, а інструментальна мова виходить за межі лінійного мелодичного розгортання.

Отже, флейта в музичній культурі першої половини ХХ століття переходить із категорії жанрово-оформлювального, акомпануючого інструмента до статусу автономного виразника нового музичного мислення, для якого характерні синтез архаїчного й авангардного, ритуального й конструктивного, тілесного й інтелектуального начал. Ця еволюція відображає ширший процес трансформації художньої свідомості доби, в якому флейта постає не лише як інструмент, а як звукова проєкція часу.

### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Акопян Л. Эдгар Варез. *Музыкальная культура США*: Учеб. пособие. М., 2007. 480 с.
2. Берлиоз Г. Большой трактат о современной инструментровке и оркестровке. М.: Музыка, 1972. 284 с.
3. Золозова Т. Фазовые структуры в Первой симфонии А. Жоливе. *Проблемы музыкальной науки: Сб. статей*. М.: Советский композитор, 1983. Вып. 5. С. 138–153.
4. XX век. Зарубежная музыка. Очерки. Документы. М.: ГИИ, 2000. Вып. 3. 213 с.
5. Шенберг А. Основы музыкальной композиции. М.: ПРЕСТ, 2000. 231 с.
6. Jolivet A. Varese. Paris: Hachette, 1973. 206 p.
7. Osadcha S; Zhao Rong; Wu Yuyang; Sai Chulei; Yang Huiyan. Figurative and logical components of musical semantics as factors of piano performance interpretation. *AD ALTA: Journal of Interdisciplinary Research*, 2023. Vol. 13, Issue 1, Special Issue 32, pp. 81-83.

### REFERENCES

1. Akopyan, L. (2007) Edgar Varese. Musical Culture of the USA: Study Guide. M. 480 p. [in Russian]
2. Berlioz, G. (1972) Grand Treatise on Modern Instrumentation and Orchestration. M.: Muzyka. 284 p. [in Russian]
3. Zolozova, T. (1983) Phase Structures in A. Jolivet's First Symphony. Problems of Musical Science: Collection of Articles. M.: Sovetsky Kompozitor. Issue 5. Pp. 138–153. [in Russian]
4. 20th Century. Foreign Music. Essays. Documents. M.: GII, 2000. Issue 3. 213 p. [in Russian]
5. Schoenberg, A. (2000) Basics of Musical Composition. M.: PREST. 231 p. [in Russian]
6. Jolivet, A. (1973) Varese. Paris: Hachette. 206 p. [in English]
7. Osadcha, S; Zhao Rong; Wu Yuyang; Sai Chulei; Yang Huiyan. (2023) Figurative and logical components of musical semantics as factors of piano performance interpretation. *AD ALTA: Journal of Interdisciplinary Research*. Vol. 13, Issue 1, Special Issue 32, pp. 81-83. [in English].

## 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)<sup>1</sup>.

### 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

<sup>1</sup> <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](mailto: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 аббревіатур): 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 Держдепартаменту США ([http://shub123.ucoz.ru/Sistema\\_transliterazii.html](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 проблеми №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 виноски. Засоби Microsoft Word не використовуються. Знак виноски 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 Ніщо<sup>1</sup> та концепцією...

Після основного тексту перед списком використаних джерел:

Примітки:

<sup>1</sup> 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.

*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.

Мови розповсюдження: українська, англійська, польська,  
німецька, французька, іспанська.

Друкується за рішенням Вченої ради Одеської національної музичної  
академії імені А.В. Нежданової, протокол № 7 від 27 грудня 2024 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 (025 «Музичне  
мистецтво»).

Формат 60×84/16. Гарнітура NewtonU.  
Папір офсетний. Цифровий друк. Обл.-вид. арк. 11,20.  
Ум. друк. арк. 23,95. Зам. № 0625/526  
Підписано до друку 28.12.2024. 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.