

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 43



Видавничий дім
«Гельветика»
2025

УДК 78.01 (060.55)
ББК 85.310.004я54
М 895
doi: <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2025-43>

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 – габітований доктор, професор Гейдельберзького університету Рупрехта-Карла (Німеччина)

Заступник головного редактора:

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

Редакційна колегія:

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

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

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

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

ЗМІСТ

ІСТОРІЯ ТА ТЕОРІЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА І КУЛЬТУРИ

Валентина Володимирівна Гузєєва

Історичні пролегомени та концептуальні джерела жанрової форми вокальної симфонії.....6

Марія Михайлівна Оболенська, Оксана Романівна Міц

Французький стиль в музиці: репрезентація ментальності у виконавській практиці (у сольному та ансамблевому вимірах).....18

Анна Вячеславівна Сотнікова

Жанрово-стильова парадигма музичної культури Франції: жіночі портрети.....36

Ірина Олегівна Товарицька

Формування образної сфери в сонаті для віолончелі та фортепіано Вадима Журавицького.....49

Сергій Ігорович Железняк

Контрабас в європейській музично-історичній традиції та поставангардному сьогоденні.....62

Сян Веньцзін

Музично-поетична традиція Китаю як основа жанрової форми художньої пісні у китайській камерно-вокальній музиці.....77

Маосень Тан

Творча діяльність Жана-Марі Леклера та «les goûts-réunis» у французькій музичній культурі XVIII століття.....90

Чжао Ян

Еволюція жанрової форми опери у XX столітті: від реалізму до ігрової умовності.....101

ЗАГАЛЬНОТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ МУЗИКОЗНАВСТВА

Людмила Іванівна Повзун

Семантичний код авторських присвячень: історична типологія.....116

Інна Василівна Годіна

Сонорне інтонування як рівень художнього цілого та стилю у творчості К. Цепколенко (на прикладі циклу «Гра в карти» і «Ліфту бажань»).....133

Олена Петрівна Кучма

Традиція і новаторство як форма історичної самосвідомості в сучасній музичній культурі..... 144

Олена Володимирівна Стаховська

Містеріальні настанови поезики австрійського зінгшпіля та їх відтворення у «Чарівній флейті» В. А. Моцарта.....160

Володимир Георгійович Кочнєв

Поетика сонатної форми у Ф. Шуберта: від композиційного принципу до виконавського переживання.....175

Ван Цзіян

Інтерпретація античного міфу у французькому оперному мистецтві кінця ХІХ – початку ХХ ст.....192

Чень Хуанці

Особливості звукової культури моцартівського піанізму... 211

Цзінь Юйхань

Вокальна автентичність та нові форми вокального інтонування в опері ХХІ століття.....222

Лю Лінь

Звуковий універсум фортепіанних образів Клода Дебюссі у виконавських інтерпретаціях китайських піаністів Фу Цун та Хаочен Чжан (на матеріалі другого зошити «образів»).....233

**ПРОБЛЕМИ СУЧАСНОЇ МУЗИЧНОЇ ПЕДАГОГІКИ
ТА ВИКОНАВСТВА**

Євгенія Миколаївна Бондар

Реалії та перспективи розвитку виконавської галузі: шляхи дослідження сучасного мистецького простору.....250

Олександр Петрович Віла-Боцман

Творча індивідуальність диригента-хормейстера в контексті розвитку вокально-хорового мистецтва сучасної України.....262

Алла Олексіївна Мельник, Ксенія Іванівна Чайковська Жанрово-стильова специфіка концертного репертуару ансамблю скрипалів в контексті сучасного виконавства...	274
Павло Вікторович Доронін Сучасна флейтова музика як простір нової звукової естетики.....	290
Ольга Олександрівна Мартиновська Трансформаційні процеси у дитячому хоровому мистецтві: теоретичні передумови	305
Віктор Владиславович Кирилов Щипкові музичні інструменти України: компаративний підхід.....	320
Лю Сяомей Естетика раннього бароко в сучасному театрі (на прикладі творчості К. Монтеверді): до проблеми автентичного виконання.....	330
Се Пенцзо Стильовий спектр музично-виконавської інтерпретації.....	342

ІСТОРІЯ ТА ТЕОРІЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА І КУЛЬТУРИ

УДК 78.03+784.5

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2025-43-1>

Валентина Володимирівна Гузеєва

ORCID: 0009-0008-6283-0145

кандидат мистецтвознавства,

професор кафедри історії музики та музичної етнографії

Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

tina112@meta.ua

ІСТОРИЧНІ ПРОЛЕГОМЕНИ ТА КОНЦЕПТУАЛЬНІ ДЖЕРЕЛА ЖАНРОВОЇ ФОРМИ ВОКАЛЬНОЇ СИМФОНІЇ

Метою роботи є виявлення історико-генетичних витоків жанру вокальної симфонії, простеження етапів його становлення від духовних симфоній Ренесансу-Бароко до модерних форм ХХ століття, а також визначення внутрішніх закономірностей жанрового синтезу, який поєднує сонатно-симфонічне, кантатно-ораторіальне та хорове начала. Важливим завданням є також осмислення філософсько-естетичного змісту вокальної симфонії як музичної моделі гармонійного світу, у якій поєднуються традиції сакрального і світського мистецтва. Наукова новизна полягає у цілісному підході до осмислення вокальної симфонії як жанрово-світоглядного явища, що поєднує історичну спадковість і новаторство. Запропоновано інтерпретацію вокальної симфонії як нової форми синтезу, у якій з'єднуються сонатно-симфонічні та кантатно-ораторіальні принципи без оперно-драматичного контексту, що відрізняє її від класичних вокально-симфонічних жанрів XVIII–XIX століть. Методологічну основу становить поєднання історичного, порівняльно-типологічного, семіотичного та герменевтичного підходів. Додатково використано аналітичні методи музикознавства, орієнтовані на виявлення структурно-драматургічної організації вокальної симфонії в контексті її стилістичної еволюції.

Висновки. Розвиток вокальної симфонії є одним із найважливіших етапів еволюції європейського музичного мислення, що відбиває глибинні закономірності діалогу традиції та новаторства. Як художнє явище ХХ століття, вона постає не як наслідування минулих форм, а як їхнє оновлене втілення у новій естетичній системі координат. Вокальна симфонія ХХ століття не є реставрацією стародавніх форм, а новою концепцією єдності – синтезом класичної інструментальності та сакральної ідеї звуку як носія духовного сенсу. Вона долає оперно-драматичні принципи романтизму, орієнтуючись на масштабність філософського узагальнення і гармонію вокального та інструментального начал. У цьому полягає її принципова відмінність від вокально-симфонічних жанрів попередніх епох, заснованих на естетиці театрального ефекту. Вокальна симфонія вбирає у себе не лише художній досвід минулого, а й концептуальну ідею нового музичного гуманізму, у якому звук перетворюється на універсальну мову духовного спілкування.

Ключові слова: жанровий синтез, *Symphonia Sacrae*, духовна симфонія, жанровий архетип, неокласицизм у симфонії, симфонійний дискурс, кантатно-ораторіальна традиція, жанрова трансформація, синтетична форма, музична онтологія.

Guzieieva Valentyna Volodymyrivna, PhD, Professor at the Department of Music History and Musical Ethnography of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Historical prolegomena and conceptual sources of the genre form of the vocal symphony

The aim of the study is to identify the historical and genetic origins of the genre of the vocal symphony, to trace the stages of its formation from the sacred symphonies of the Renaissance and Baroque to the modern forms of the twentieth century, as well as to determine the inner regularities of the genre synthesis that unites the sonata-symphonic, cantata-oratorio, and choral principles. An important task is also the comprehension of the philosophical and aesthetic meaning of the vocal symphony as a musical model of a harmonious world, in which the traditions of sacred and secular art are combined.

The scientific novelty lies in the holistic approach to the understanding of the vocal symphony as a genre and worldview phenomenon that combines historical continuity and innovation. The study proposes an interpretation of the vocal symphony as a new form of synthesis, in which the sonata-symphonic and cantata-oratorio principles are joined without an operatic or dramatic context – an essential feature that distinguishes it from the classical vocal-symphonic genres of the eighteenth and nineteenth centuries. The methodological basis is formed by the integration of historical, comparative-typological, semiotic, and hermeneutic approaches. In addition, analytical methods of musicology are employed, aimed at revealing the structural and dramaturgical organization of the vocal symphony within the context of its stylistic evolution.

Conclusions. The development of the vocal symphony represents one of the most significant stages in the evolution of European musical thought, reflecting

the deep regularities of the dialogue between tradition and innovation. As an artistic phenomenon of the twentieth century, it appears not as a continuation or imitation of past forms, but as their renewed embodiment within a new aesthetic system of coordinates. The twentieth-century vocal symphony is not a restoration of ancient models, but a new concept of unity – a synthesis of classical instrumentalism and the sacred idea of sound as the bearer of spiritual meaning. It transcends the operatic and dramatic principles of Romanticism, aiming instead at the scale of philosophical generalization and the harmony of vocal and instrumental foundations. Its principal distinction from the vocal-symphonic genres of previous epochs lies in overcoming the aesthetics of theatrical effect. The vocal symphony absorbs not only the artistic experience of the past but also the conceptual idea of a new musical humanism, in which sound becomes a universal language of spiritual communication.

Key words: *genre synthesis, Symphonia Sacrae, sacred symphony, genre archetype, neoclassicism in symphony, symphonic discourse, cantata-oratorio tradition, genre transformation, synthetic form, musical ontology.*

Актуальність дослідження. Актуальність звернення до проблеми вокальної симфонії зумовлена потребою сучасного музикознавства осмислити жанрову систему ХХ–ХХІ століть у контексті її історико-культурної безперервності. Вокальна симфонія, як унікальний феномен неоренесансного типу мислення, поєднує різночасові художні моделі – від античного уявлення про *symphonia* як космічну гармонію до модерного синтетизму музичної доби. Дослідження цього жанру дозволяє простежити, яким чином у ХХ столітті здійснилося відродження первісного сенсу єдності слова, звуку і духовного змісту, характерного для *Symphoniae Sacrae* доби Ренесансу та Бароко. Потреба в поглибленому аналізі вокальної симфонії визначається також тим, що саме вона виявляє одну з найсуттєвіших тенденцій сучасного музичного мислення – інтеграцію раціонального та інтуїтивного, філософського та емоційного начал, що у звуковій матерії перетворюються на символ духовної цілісності.

Метою роботи є виявлення історико-генетичних витоків жанру вокальної симфонії, простеження етапів його становлення від духовних симфоній Ренесансу-Бароко до модерних форм ХХ століття, а також визначення внутрішніх закономірностей жанрового синтезу, який поєднує сонатно-симфонічне, кантатно-ораторіальне та хорове начала. Важливим завданням є також осмислення філософсько-естетичного змісту вокальної

симфонії як музичної моделі гармонійного світу, у якій поєднуються традиції сакрального і світського мистецтва. **Наукова новизна** полягає у цілісному підході до осмислення вокальної симфонії як жанрово-світоглядного явища, що поєднує історичну спадковість і новаторство. Запропоновано інтерпретацію вокальної симфонії як нової форми синтезу, у якій з'єднуються сонатно-симфонічні та кантатно-ораторіальні принципи без оперно-драматичного контексту, що відрізняє її від класичних вокально-симфонічних жанрів XVIII–XIX століть. **Методологічну основу** становить поєднання історичного, порівняльно-типологічного, семіотичного та герменевтичного підходів. Додатково використано аналітичні методи музикознавства, орієнтовані на виявлення структурно-драматургічної організації вокальної симфонії в контексті її стилістичної еволюції.

Викладення основного матеріалу. Жанрове мислення в музиці постає як один із фундаментальних способів осмислення дійсності, у якому художня форма не просто віддзеркалює життєвий зміст, а втілює його в узагальненій, символічно-естетичній формі. Проте у сфері «автономного» музичного мистецтва, що не має прямої предметної референції, зв'язок між жанровою формою і життєвим першоджерелом, котре її породжує, виявляється неочевидним, прихованим у глибинних пластах історичної пам'яті культури. Його можна виявити лише на рівні генетичних витоків жанру, у семантичному шарі самої назви, де закладено первинну «клітину» художнього коду, своєрідний архетип способу зв'язку музики з життям.

Вокальна симфонія належить до тих жанрів, у яких історичне нашарування традицій зливається з новітніми формотворчими пошуками XX століття. Вона постає як результат тривалого процесу взаємодії вокального й інструментального начал, що має глибоке історичне коріння. Щоб осягнути її сутність, слід звернутися до етимологічної природи самого терміна «симфонія» та до історико-генетичного зв'язку цього поняття з категорією «соната». У своєму первісному, античному сенсі слово *συμφωνία* означало співзвуччя, єдність різнорідних звукових явищ, тобто гармонійне поєднання різних голосів і тембрів у

єдиному звуковому просторі. У добу Контрреформації цей термін уживався у варіантах *symphonia* та *sinfonia*, причому кожен із них мав відмінне семантичне навантаження: *symphonia* означала, головним чином, вокально-інструментальні твори літургійного призначення, зокрема на тексти *Latin Vulgata*, а пізніше – на німецькі духовні тексти (*Symphoniae Sacrae*), тоді як *sinfonia* фіксувала інструментальні розділи великих вокально-інструментальних композицій або самостійні оркестрові сюїти. У цій подвійності вже закладена ідея поєднання різних видів музичної матерії – голосу, інструмента, слова, тобто самої можливості синтезу, який пізніше стане сутнісною рисою симфонічного мислення.

З розвитком інструменталізму первісне значення *symphonia* як гармонійної співзвучності голосів поступово трансформується: поняття переходить у сферу інструментальної поліфонії, де «багатоголосся» тлумачиться вже не як діалог людських голосів, а як співзвучність тембрів оркестрових інструментів. Термін *symphonia* витісняється *sinfonia*, яка стає визначенням інструментальної форми. Проте у композиторському світогляді XIX століття ще зберігається відчуття семантичної глибини давнього слова. Так, у Фелікса Мендельсона-Бартольді його кантата *Lobgesang* названа «Symphonie-Cantate», а вступний оркестровий розділ – *sinfonia*, побудований за законами ранньокласичного симфонічного циклу. Цей подвоєний термінологічний жест не випадковий: у ньому відображено прагнення до гармонійного поєднання духовного змісту з формальною довершеністю, до відродження первісної сутності симфонії як єдності вокального, інструментального та словесного начал.

Саме в такому розумінні – як гармонійного синтезу різнорідних елементів – поняття симфонії постає у свідомості композиторів XX століття. У його семантичному полі оживає антична ідея музики як космічної гармонії, єдності звукового буття. Недарма в ній відчутно перегукується дух «конкретної музики» П'єра Шеффера, в якій кожен звуковий елемент розглядається як частина акустичного всесвіту. Таким чином, семантична сутність симфонії пов'язана не лише з жанровою формою, а й із

принципом мислення – з ідеєю узгодження, єдності у множинності, що й визначає її історичний генокод.

Класична симфонія, як і соната, належить до так званих «вторинних» жанрів, у яких первинні, конкретно-життєві жанрові ознаки свідомо нейтралізовані задля досягнення узагальненого музичного висловлення. Танцювальна моторика, притаманна симфонічному алегро, виступає не як побутова танцювальність, а як абстрактна енергія руху, універсальний принцип формотворення. Симфонічний жанр, таким чином, акумулює в собі багатоманітність інтонаційних джерел, зводячи їх до єдиного узагальненого ритмо-інтонаційного поля.

Етимологічна традиція слова «симфонія» виявляє і глибинні засади сучасної вокальної симфонії. Її природа ґрунтується на поєднанні інструментального, вокального та словесного начал, що в сучасному контексті постає як діалог різних культурних пластів і стилістичних систем. Сучасна симфонія здатна вміщувати у своїй структурі різні стильові рівні, зберігаючи при цьому органічну цілісність. Її внутрішня поліфонія поширюється не лише у звуковому, а й у стильовому вимірі: кожен фрагмент зберігає власну ідентичність, але водночас підпорядковується цілісному концептуальному задуму.

Закладений у самому змісті терміна принцип єдності у множинності визначає природну схильність симфонії до варіантно-варіаційного типу розвитку. Симфонічне мислення виявляє себе як прагнення до безперервного розгортання, до народження гармонії з різнорідності, до втілення ідеї космічної злагоди у звучанні. Саме тому симфонія – «жанр вищої думки», що передбачає філософське осмислення світу через звукову форму, а її інтелектуальна природа вимагає залучення «учених» музичних структур, складної контрапунктичної логіки, вишуканих гармонічних зв'язків.

Історично близькою до симфонії постає соната – жанр, у якому від початку закладено діалог вокального й інструментального начал. Якщо *symphonia* походить від ідеї співзвуччя голосів, то *sonata* – від латинського *sonare*, тобто «звучати», і вказує на інструментальне походження. Проте розвиток сонати

відбувався саме через «озвучення» інструментами вокальних інтонацій: у її основі лежить імітація людського голосу, прагнення передати його емоційно-виразну природу засобами гри. Витоки тріо-сонати, що сягають XIII століття, беруть початок від інструментальних переробок мотетів, де вперше було здійснено перехід від сакрального до суто художнього звучання, від колективної обрядовості до індивідуального висловлення. Ця тенденція до персоніфікації звуку, до «твору» як самодостатнього висловлення, виявилася визначальною для подальшої еволюції сонатного жанру.

У цьому процесі трансформації – від середньовічної тріо-сонати до класичної клавірної сонати – простежується незмінність головного принципу: збереження індивідуального тембрового ядра при максимальній економії виражальних засобів. Можливо, саме ця внутрішня концентрація й забезпечила сонаті здатність витримати багатовікову еволюцію, не втративши своєї художньої сутності. У цьому сенсі соната і симфонія – два полюси єдиного творчого процесу, два шляхи досягнення гармонії: один – через інтимну інтонаційну зосередженість, інший – через масштабну звукову узагальненість, що прагне осягнути гармонію світу у його множинності. Тут вокальна симфонія постає не просто як жанрова інновація XX століття, а як історично закономірне втілення давнього ідеалу єдності голосу, інструмента і слова – єдності, в якій звук стає філософським образом гармонії буття.

Витоки вокальної симфонії, що постає як одна з найглибших форм жанрового синтезу XX століття, сягають не лише у сферу стилістичних експериментів модерної епохи, а й у саму історичну структуру музичного мислення Заходу. Якщо камерні ансамблеві форми – тріо, квартети, квінтети – продовжують традицію інструментальної сонатності, не зливаючись термінологічно з власне сонатою, то сама поява сонатного жанру у XIII столітті свідчить про глибинну зміну у сприйнятті музики як виду «дійового» мистецтва, співзвучного театральному мисленню доби. Саме ця доба, позначена розвитком тропів, драматичних сцен і алегоричних форм, сприяла тому, що інструментальне звучання почало осмислюватись як символ «олюдненого» слухо-

вого досвіду, що набуває нового, гуманістичного сенсу. Соната, таким чином, стала своєрідним «штучним світом вокальності», у якому людський голос постає вже не як фізичне джерело звучання, а як ідеальний взірець музичної артикуляції, перенесений у сферу інструментального жесту.

У цьому сенсі соната і симфонія історично взаємопов'язані: інструментальність як принцип відтворення людської виразності входить у поняття симфонії, а остання, у свою чергу, передбачає поєднання музичного (вокального й інструментального) з позамузичним (словесним, смисловим) елементом, що відповідає античному і середньовічному ідеалу гармонії. У класико-романтичну добу симфонія підпорядковується сонатному принципу, який утверджує діалектичний рух образів і структур, динаміку контрастів як основу художнього мислення. Класична симфонія XVIII–XIX століть розростається до масштабів циклу, зберігаючи чисту інструментальність, і фактично перетворюється на *sonata-sinfonia* – форму, що втрачає свій первинний сакральний зв'язок з *Symphoniae Sacrae*, тобто з гармонійною єдністю духовного тексту, хору й інструменту.

Вокальна симфонія XX століття повертає цю втрачену цілісність, відроджуючи ідею ренесансної духовної симфонії, але вже в контексті неоренесансної ідеології, орієнтованої на пошук нового синтезу. Її природа – подвійна, бінарна: вона зберігає в собі первісну єдність слова, голосу і звуку, але водночас осмислює їх крізь призму модерного симфонізму. Зовні це наближає її до неокласицизму, проте сутність вокальної симфонії – не реставрація старих форм, а творення нової художньої реальності, що об'єднує досвід сакрального й світського, класичного й архаїчного, духовного й експериментального.

Жанровий синтез, який у XX столітті призвів до формування вокальної симфонії, має тривалу історію. Перші прояви поєднання вокального і інструментального почали формуватись у добу Ренесансу та Бароко – у жанрі духовної симфонії (*Symphonia Sacrae*), що відбив перший етап становлення інструменталізму. У творчості Андреа та Джованні Габріелі, Генріха Шютца, Самуеля Шейда, Андреаса Гаммершмідта цей жанр

постає як спроба гармонізувати хорову поліфонію і новонароджену оркестровість [2]. Симфонії для базиліки Святого Марка у Венеції стали лабораторією цього синтезу: вони не входили безпосередньо до літургії, а радше завершували богослужіння урочистим музичним актом, що поєднував концертність і сакральність, подібно до протестантської церковної музики. Саме у цьому подвійно-сакральному сенсі *Symphoniae Sacrae* можна вважати архетипом симфонічного мислення в музиці взагалі.

Німецька традиція, зокрема в особі Генріха Шютца, який продовжив досліди Джованні Габріелі, трансформувала цей тип мислення в рамках протестантської культури, заклавши підґрунтя майбутнього кантатно-ораторіального мистецтва [3]. Паралельно у католицькій Європі формується тип меси-реквієму, який у XVII–XIX століттях розвиває принцип симфонізації духовних форм. Водночас меса, кантата та ораторія поступово переходять у сферу драматизації, зазнаючи впливу оперного театру. Цей процес призвів до формування симфонізованої меси – тобто меси, в якій симфонічний принцип структурування замінює стару поліфонічну логіку. Вершиною цього процесу стала *Missa Solemnis* Л. Бетховена – момент злиття симфонічного та духовно-ораторіального начала, який означив новий тип музичної філософії.

Від *Missa Solemnis* Бетховена тягнеться лінія до *symphonie chorale* XIX століття – симфонії з хорами, термін якої закріпив Гектор Берліоз у передмові до *Roméo et Juliette*. Власне IX симфонія Бетховена з фіналом-одою «До радості» постає як перший художній зразок майбутньої вокальної симфонії – у ній сонатність, духовна кантатність і поемна циклічність утворюють єдиний синтетичний організм. Цю тенденцію продовжує Ференц Ліст, у творчості якого (*Eine Faust-Symphonie, Symphonie zu Dantes "Divina Commedia"*) симфонічна логіка поєднується з філософським символізмом і літературною семантикою.

Отже, формування жанрової лінії, що веде до вокальної симфонії XX століття, відбувалося через кілька етапів: ранній постренесансний синтез кантатно-ораторіальних і сонатно-інструментальних форм поза оперною драматургією; поступове

залучення вокально-хорових структур до інструментальної музики – від мадригальної *fancies* до *sonata da chiesa*; подальшу симфонізацію кантати, ораторії, меси-реквієму, яка створила передумови нового типу синтезу – недраматичного, духовно-концептуального [1]. У XIX столітті саме симфонії з хорами стають проміжною ланкою між класичною симфонією і новітнім типом вокальної форми, зберігаючи риси кантатно-ораторіальної драматургії, але вже підпорядковані симфонічній структурі.

Класика вокальної симфонії XX століття відштовхується від цієї багатовікової традиції, але прагне її трансцендувати. Вона долає оперну театральність, зберігаючи водночас масштабність і філософську насиченість симфонізму. У ній поєднуються дві історичні лінії – сонатно-симфонічна, що втілює класичний і романтичний тип музичного мислення, та кантатно-ораторіальна, що несе у собі генетичну пам'ять духовних жанрів. У результаті вокальна симфонія постає як універсальна форма музичного синтезу, в якій з'єднуються інтонаційна конкретика слова і безмежність інструментального звучання.

Таким чином, *Symphonia Sacra*, звернена до єдності інструмента, голосу і слова, – є своєрідним архетипом симфонії взагалі, у той час як класична симфонія є реалізацією цього архетипу в умовах розвиненого інструменталізму. Вокальна симфонія XX століття розвиває ідею *Symphonia Sacra*, спираючись на досвід класичного мистецтва, і водночас переосмислює його через призму модерного світовідчуття. Це – не реставрація і не стилізація минулого, а створення нового жанрового типу, у якому відбито синтетичну сутність музичної культури: поєднання докласичних форм (меси, мадригала, мотету), класичної сонатно-симфонічної логіки та сучасного звукового універсалізму. У цій множинності історичних нашарувань вокальна симфонія постає як символ гармонії в її найвищому значенні – гармонії духу, слова і звуку, що об'єднує епохи, традиції й саму ідею музики як вічного простору людського буття.

Висновки. Розвиток вокальної симфонії є одним із найважливіших етапів еволюції європейського музичного мислення, що відбиває глибинні закономірності діалогу традиції та нова-

торства. Як художнє явище ХХ століття, вона постає не як наслідування минулих форм, а як їхнє оновлене втілення у новій естетичній системі координат. Її виникнення зумовлене багатовіковими процесами, що починаються з ренесансної *Symphonia Sacra*, у якій уперше поєднуються голос, інструмент і слово як три складові духовної гармонії. Через барокову кантату, месу, реквієм, симфонію з хорами та романтичний симфонізм ця традиція поступово трансформується, набуваючи у ХХ столітті рис універсального жанру, здатного синтезувати різні художні моделі.

Вокальна симфонія ХХ століття не є реставрацією стародавніх форм, а новою концепцією єдності – синтезом класичної інструментальності та сакральної ідеї звуку як носія духовного сенсу. Вона долає оперно-драматичні принципи романтизму, орієнтуючись на масштабність філософського узагальнення і гармонію вокального та інструментального начал. У цьому полягає її принципова відмінність від вокально-симфонічних жанрів попередніх епох, заснованих на естетиці театрального ефекту. Вокальна симфонія вбирає у себе не лише художній досвід минулого, а й концептуальну ідею нового музичного гуманізму, у якому звук перетворюється на універсальну мову духовного спілкування.

У своїй сутності вокальна симфонія – це жанр інтеграційний, філософсько-естетичний і символічний. Вона поєднує в собі архаїчну цілісність ренесансного світогляду, структурну логіку класичної сонати й інтонаційний багатовимір модерного симфонізму. Через призму цього жанру можна побачити, як у музичній культурі ХХ століття відроджується втрачене відчуття єдності людського голосу, інструмента і логосу – як трьох вимірів єдиної звукової реальності. Саме тому вокальна симфонія постає не просто як жанрова форма, а як художній архетип гармонії, що поєднує історію, духовність і звучання в єдиному акті музичного буття.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Самойленко О., Осадча С. Музична семіологія як актуальний напрям теорії мовної свідомості. *Modern culture studies and art history: an experience of Ukraine and EU: Collective monograph*. Riga: Izdevnieciba «Baltija Publishing», 2020. С. 436–458.
2. Baalbaki I. Evolutionary postures of the baroque musical discourse. Between stile antico and stile moderno in *Symphonia sacra* op. 11, no. 25 by Heinrich Schütz. *Education, Research, Creation*. Vol. 9 No. 1. 2023. Pp. 9–20.
3. Charteris R. The Performance of Giovanni Gabrieli's Vocal Works: Indications in the Early Sources. *Music & Letters*. Published By: Oxford University Press, 1990. Vol. 71, No. 3. Pp. 336–351.

REFERENCES

1. Samoilenko, O.; Osadcha, S. (2020) Musical semiology as a current direction of the theory of linguistic consciousness. *Modern culture studies and art history: an experience of Ukraine and EU: Collective monograph*. Riga: Izdevnieciba «Baltija Publishing». P. 436–458.
2. Baalbaki, I. (2023) Evolutionary postures of the baroque musical discourse. Between stile antico and stile moderno in *Symphonia sacra* op. 11, no. 25 by Heinrich Schütz. *Education, Research, Creation*. Vol. 9 No. 1. Pp. 9–20.
3. Charteris, R. (1990) The Performance of Giovanni Gabrieli's Vocal Works: Indications in the Early Sources. *Music & Letters*. Published By: Oxford University Press. Vol. 71, No. 3. Pp. 336–351.

УДК 78.071.1(44)+78.071.4+316.7

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2025-43-2>**Марія Михайлівна Оболенська**

ORCID: 0000-0002-4044-9633

кандидат мистецтвознавства, провідний концертмейстер,
викладач кафедри інтерпретології та аналізу музики
Харківського національного університету мистецтв
імені І. П. Котляревського
marieobolenchik@gmail.com

Оксана Романівна Міц

ORCID: 0000-0002-3619-9635

кандидат мистецтвознавства, провідний концертмейстер,
доцент кафедри камерного ансамблю
Харківського національного університету мистецтв
імені І. П. Котляревського
Ksenamits@gmail.com

ФРАНЦУЗЬКИЙ СТИЛЬ В МУЗИЦІ: РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ МЕНТАЛЬНОСТІ У ВИКОНАВСЬКІЙ ПРАКТИЦІ (У СОЛЬНОМУ ТА АНСАМБЛЕВОМУ ВИМІРАХ)

Проаналізовано, з яких компонентів складається формула французької національної ідентичності та яким чином вона актуалізується у художньому мисленні композитора та виконавській інтерпретації. Керуючись панівною установкою щодо примату менталітету при визначенні «духу нації», було проаналізовано побутову сферу життя французів, зокрема моду, гастрономію, інтер'єр та парфумерію. **Мета** – визначити особливості французького національного стилю в академічній музиці як прояву ментальності народу, а також проаналізувати, яким чином ці стильові риси транслюються у виконавській інтерпретації на прикладі окремих музикантів та камерних ансамблів. **Методологічна** основа даного дослідження ґрунтується на міждисциплінарному синтезі культурологічного, історико-стильового, музично-інтерпретаційного та когнітивного підходів, що забезпечують комплексне осмислення французького національного стилю як музичної репрезентації ментальності народу у виконавській практиці. **Наукова новизна** результатів дослідження полягає в поєднанні культурологічного та музикознавчого підходів до вивчення французького національного

стилю, що розглядається як носій ментальних кодів народу. Акцент зроблено на ролі виконавця як інтерпретатора культурного сенсу, що дозволяє виявити нові аспекти взаємозв'язку між стилем, ментальністю та виконавською практикою. **Висновки.** Виявлено, що французький національний стиль втілює синтез інтелектуального та чуттєвого начал, де естетика імпровізації поєднується з етичним кодом міри. Виокремлено характерні риси французької ментальності, які в однаковій мірі проявляються у всіх сферах життя, зокрема музичному мистецтві: індивідуальність і елегантність, стриманість, простота та увага до дрібниць, комбінаторність, гедонізм, іронія, раціональність та чітка логіка, штучна природність.

Ключові слова: виконавська інтерпретація, виконавський аналіз, менталітет, національний стиль, стиль у музиці, французька музика, французька національна традиція, камерний ансамбль.

Obolenska Mariia Mykhailivna, Ph.D in Art Studies, Leading Accompanist, Lecturer at the Department of Interpretology and Music Analysis of the Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts; Mits Oksana Romanivna, Ph.D in Art Studies, Leading Accompanist, Associate Professor at the Department of Chamber Ensemble of the Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts

French style in music: representation of mentality in performing practice (in solo and ensemble dimensions)

Statement of the Problem. This study examines the components of the formula of French national identity and how they are actualized in both the composer's artistic thinking and in performing interpretation. Guided by the prevailing view that mentality is primary in shaping the «spirit of the nation», the everyday life of the French people is analyzed, including aspects such as fashion, gastronomy, and interior design. **The main objective** is to identify the features of the French national style in academic music as an expression of national mentality, and to analyze how these stylistic features are translated into performing interpretation, using the example of individual musicians and chamber ensembles. **The methodological basis** of this study lies in an interdisciplinary synthesis of cultural, historical-stylistic, musical-interpretive, and cognitive approaches, which together provide a comprehensive understanding of the French national style as a musical representation of national mentality in performance practice. **The scientific novelty** of this research lies in the integration of cultural and musicological perspectives in the study of the French national style, which is viewed as a bearer of the mental codes of the people. Particular emphasis is placed on the role of the performer as an interpreter of cultural meaning, allowing for the identification of new dimensions in the relationship between style, mentality, and performance practice. **Conclusions.** The study finds that the French national style embodies a synthesis of intellectual and sensual elements, where the aesthetics of improvisation are balanced by an ethical code of measure. Characteristic features of the French mentality are identified—traits that manifest across all areas of life, including music: individuality and elegance,

restraint, simplicity and attention to detail, combinatorics, hedonism, irony, rationality and clear logic, and a cultivated sense of naturalness.

Key words: *performance interpretation, performance analysis, mentality, national style, musical style, French music, French national tradition, chamber ensemble.*

Актуальність теми дослідження. В контексті глобалізаційних процесів сьогодення, які все частіше нівелюють унікальні риси локальних музичних традицій, питання національних стилів набуває особливої значущості. Французька академічна музика, яка вирізняється глибинним зв'язком із національною ментальністю, є показовим прикладом того, як культурні коди народу втілюються у стилістиці та формотворенні музичних артефактів. Проте досі недостатньо висвітлено, яким чином ці ментальні й стильові риси реалізуються у виконавській інтерпретації. Актуальність дослідження зумовлена необхідністю осмислення музики як форми репрезентації національної ідентичності, з особливою увагою до ролі виконавця як посередника між композиторським задумом та слухацьким сприйняттям. Такий підхід сприяє глибшому розумінню специфіки французької музичної культури й відкриває нові горизонти у міждисциплінарному аналізі музичного мистецтва.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Джерела, що лягли в основу даного дослідження, поділимо за двома напрямками: ті, в яких питання національних рис і менталітету розкривається через побутову сферу, і ті, які орієнтовані на музичне мистецтво Франції. Книга Метью Д'Аурія «Формування французької національної ідентичності» проливає світло на походження панівного нарративу, що став офіційною версією історії Третьої Республіки [5]. Він досліджує міфи про походження нації, через які різні соціальні групи намагалися представити свою версію історії як «справжню» історію Франції. Про роль французької мови у формуванні національної ідентичності дізнаємося із ґрунтовного дослідження Девіда Гордона, який проаналізував історичний період з 1930 по 1975 рік [9]. Автор досліджує, як мова використовувалася в якості інструмента для зміцнення національної

ідентичності, особливо в періоди політичної нестабільності та соціальних змін. Про формування модних вподобань французів дізнаємось із біографії видатної Коко Шанель [1]. Гастрономічну галузь французького життя ретельно дослідив Жан-П'єр Пулен, провівши чисельні опитування, інтерв'ю та аналіз історичних джерел [13].

Провідна дослідниця французької музики кінця XIX – початку XX століття, Барбара Келлі, аналізує взаємозв'язок між музикою, національною ідентичністю та культурними процесами у Франції означеного періоду [10]. Катарін Елліз досліджує, як французьке суспільство XIX століття сприймало та інтерпретувало музику минулих епох, що вплинуло на формування національного музичного стилю [8]. Скот Маккері та Леслі Райт пропонують різноманітні погляди на виконання французької фортепіанної музики, що є корисним для розуміння виконавських аспектів національного французького стилю [11]. Музикознавиця Катріна Флінт де Медічі в одній із статей досліджує, як націоналізм впливав на інтерпретацію та популяризацію старовинної музики у Франції наприкінці XIX століття [12]. Н. Харнокурт в книзі «Музика мовою звуків» майстерно порівнює барокову музику сусідніх країн – Італії і Франції, виявляючи стильові засади обох музичних культур [4]. Цікавим досвідом є листи Клода Дебюсі, які через чисельні афоризми розкривають суть французької музики зокрема і національної ментальності загалом [7].

Першою науковою працею в Україні, в якій систематизовано і глибоко проаналізовано музичну культуру Франції рубежу XIX–XX століть є навчальний посібник Т. Ф. Гнатів [2]. В ньому розглядаються складні процеси культурно-художнього розвитку Франції означеного періоду. Важливою концептуальною працею є монографія Валерії Жаркової «Прогулянки в музичному світі Моріса Равеля», з якої дізнаємося про формування музичного смаку через ґрунтовне зображення культурно-історичного контексту епохи [3]. Ця ж дослідниця, аналізуючи творчість К. Дебісі і М. Равеля, розкриває проблему їх стильової ідентифікації [16].

На основі аналізу різноманітних джерел можемо резюмувати наступне: традиційно такі аспекти як теоретичний аналіз та виконавська інтерпретація розглядаються окремо, що ускладнює формування цілісного уявлення про стиль як про динамічне явище, вкорінене не лише в нотному тексті, а й у виконавському його втіленні. З огляду на це постає потреба у комплексному підході до вивчення французької музичної традиції, що дозволить осмислити, яким чином стилеві риси конкретної національної гілки проявляються як у композиторських рішеннях, так і у виконавській практиці. Такий підхід сприятиме глибшому розумінню ролі інтерпретації у відтворенні національної ідентичності в музиці.

Метою дослідження є визначення особливостей французького національного стилю в академічній музиці як прояву ментальності народу, а також обґрунтування, яким чином ці стилеві риси транслюються у виконавській інтерпретації.

Виклад основного матеріалу. Для комплексного аналізу проблеми французького національного стилю в музиці необхідно спиратися на базові визначення стилю як культурологічної категорії, яка охоплює всі рівні людського буття. Мова не лише про традиційні сфери мистецтва – музику, живопис, літературу, кінематограф, – але й про повсякденні вияви естетичної свідомості: моду, інтер'єр, парфумерію, гастрономічну культуру тощо. В цьому контексті національний стиль постає як окреслений у межах етнічної ментальності різновид загального поняття стилю. Як феномен культурної свідомості, стиль у широкому розумінні визначається як сукупність ознак, що самоорганізують художню цілісність, слугуючи маркером ментальної структури певної культури. Ключовим поняттям, що відбиває сутнісні якості об'єкта культури, є категорія системності, яка репрезентує внутрішню логіку організації культурного феномену в цілісність.

Поняття ментальності (від лат. *mens* – розум, мислення, душевний склад) репрезентує глибинний рівень колективної та індивідуальної свідомості, що включає також елементи несвідомого. Ментальність проявляється як стійка сукупність пере-

конань, установок, схем сприйняття та інтерпретації дійсності, притаманна певному індивіду чи соціальній групі. Вона формується на основі культурних традицій, соціальних структур і середовища життєдіяльності, одночасно зумовлюючи й саму логіку їх функціонування. Як початкова ланка, що породжує культурно-історичну динаміку, ментальність є вихідним моментом формування національного стилю.

Відтак, національний стиль можна визначити як систему естетичних принципів і художніх традицій, інтегровану в цілісність завдяки наявності стійкої ментальної структури. У такій системі кожен мистецький твір або артефакт функціонує як носій глибинного культурного коду. Саме з цієї позиції – позиції ментальності – слід здійснювати ідентифікацію ключових ознак французького національного стилю в музиці. Екстраполяція поняття «французький стиль» з інших сфер культури на музику, дозволяє інтерпретувати його як проекцію національної ментальності, яка, пронизуючи всі аспекти життєвого досвіду французів, формує певну культурну квінтесенцію – «дух нації».

Для обмеження дослідницького обсягу в межах однієї статті доцільним є постановка простого, але методологічно важливого питання: з чим асоціюється Франція? Відповідь на це запитання веде до виявлення репрезентативних сфер культурного вияву, де Франція відзначена, перш за все, витонченістю і мелодійністю своєї мови, є законодавицею світової моди, гастрономічної культури, естетики інтер'єрного простору та культури деталей. Важливою рисою французького стилю в одязі, наприклад, є його комбінаторність, як здатність поєднувати протилежності: дороге й доступне, класичне й авангардне, сучасне й вінтажне [14]. Визначальною складовою є аксесуари, які завершують образ і надають йому індивідуального характеру. Аналогічно у французькій фортепіанній традиції, що бере початок від клавісинної школи, значну роль відіграють саме мелізми – музичні прикраси (аксесуари), що формують стилістичну завершеність та індивідуальність виконання.

Одним із наріжних принципів французького стилю є естетика деталей, з якої походить відомий постулат: «Краса – в

дрібницях». Водночас цей стиль не допускає надмірностей та демонстративної розкоші. Французька культура цінує стриманість, витонченість, поміркованість. Простота є важливою ознакою французького стилю – будь-який образ має бути легким для сприйняття, відкритим, доступним, і водночас – глибоко інтелектуальним [1, с. 87]. У сфері дизайну це проявляється у відмові від штучної розкоші на користь автентичності, історичних алюзій, гармонійного поєднання старовини з сучасністю [6].

Французьке музичне мистецтво XVII–XVIII ст. вирізняється суворим дотриманням виконавських норм: існували каталоги мелізмів і точні правила їхнього застосування. Така організація музичного матеріалу узгоджується з філософською парадигмою Р. Декарта, яка пропагувала порядок, гармонію, раціональність як основи естетичного сприйняття [5]. Звідси походить і французьке поняття *comme il faut* – буквально «як треба», належним чином. Цей принцип просякує не лише етикет, але й музичне мислення. Французький бароковий стиль, на думку Н. Харнонкурта, характеризується чіткими формами, лаконізмом та логічністю композиції [4, с. 129].

Іншою ключовою рисою французької ментальності є сакралізація гастрономії. Французька кухня – це не лише про харчування, а й про художнє самовираження, культуру насолоди, індивідуальність. Поняття *gourmet* (гурман) характеризує вишуканість смаку, що перегукується із музичною традицією Франції – де кожен звук «смакується», як вишукана страва. Саме з французької школи фортепіанного виконавства виникло поняття «туше» – особлива чутливість дотику до клавіші, що перетворює звук у витончене естетичне переживання.

Французька парфумерія є не лише частиною індустрії краси, а й феноменом культурної ментальності – своєрідною репрезентацією національного естетичного коду. Парфумерна традиція Франції формується навколо ідеї елегантної невимушеності. Це свідома естетика стриманої розкоші, де розкіш проявляється у тонкощах, нюансах і вмінні залишити в ароматі простір для уяви. Аромат не покликаний вражати інтенсивністю, а має нашаровуватися поступово, відкриваючись у часі. Він майже

ніколи не є «солодким» у прямому значенні чи «квітковим» без концептуального обґрунтування. Важливою характеристикою є також комбінаторність – поєднання класичних матеріалів (ірис, бергамот, дубовий мох) з новаторськими синтетичними молекулами [1, с. 54]. Таке поєднання є не лише результатом індустріального розвитку, а й виявом французької здатності органічно поєднувати старе з новим, елітарне з повсякденним.

Ідея естетизації повсякденності, надання художньої цінності навіть найбуденнішим речам – характерна риса світовідчуття французів. Вона відбивається як у творчості К. Дебюссі чи М. Равеля, так і у прозі М. Пруста, живописі імпресіоністів. Усе це вказує на особливу культурну установку: мистецтво має не лише відображати дійсність, а передусім виражати переживання, пов'язані із нею. Валерія Жаркова визначає, що індивідуальність у французькому мистецтві початку ХХ століття перетворюється на інструмент культурної ідентифікації. Витончена свобода, внутрішній баланс між зовнішньою формою та емоційною правдивістю утверджується як універсальний естетичний принцип. Примат особистісного смаку над колективним схваленням, елегантність як міра світогляду – усе це визначає структуру художнього стилю Франції як ментально сформованої цілісності [3, с. 31]. Парадоксально поєднуючи раціональність із чуттєвістю, елегантність із простотою, французький стиль у музиці набуває унікального художнього обличчя, яке постає об'єктом системного музикознавчого аналізу та виконавської інтерпретації.

Звернімося до конкретних музичних творів, в яких наявно простежуються характерні риси французької ментальності. Так, наприклад, творчість К. Дебюссі уособлює імпресіоністичну витонченість. Елегантність і стриманість французького стилю чітко простежуємо в фортепіанній п'єсі «*Clair de Lune*»; прикладом простоти та природності, де кожна нота ретельно продумана, створюючи ніжний образ, є прелюдія «*La fille aux cheveux de lin*»; індивідуальність та увага до деталей ясно відображена в оригінальній оркестровці та тонких гармоіях «*Prélude à l'après-midi d'un faune*». Творчість М. Равеля окрім витонченості харак-

теризує структурна досконалість. Так, п'єса «*Pavane pour une infante défunte*» втілює шляхетність і стриманість, зберігаючи простоту форми; «*Le tombeau de Couperin*» поєднує класичні традиції з індивідуальним підходом, демонструючи комбінаторність та увагу до деталей; казкова атмосфера та витонченість оркестровки відображають елегантність і чарівність простоти «*Ma mère l'Oye*». Простота і стриманість є основою медитативного настрою «*Gymnopédies*» Е. Саті, а його «*La Diva de l'Empire*» поєднує елегантність з легкою іронією, демонструючи індивідуальність та увагу до деталей.

Якщо звернутись до творчості менш відомих французьких композиторів, то втілення рис національного стилю яскраво демонструє творчість Луї В'єрна (*Louis Vierne*) – видатного органіста Собору Паризької Богоматері, твори якого поєднують романтичну експресію з класичними формами, глибоку емоційність з витонченими гармоніями. Музика Габрієля П'єрне (*Gabriel Pierné*) відзначається мелодійністю та витонченістю, зберігаючи при цьому стриманість і структурну ясність. Класичну форму зі сміливими гармоніями також поєднував Альбер Руссель (*Albert Roussel*), створюючи музику, що відзначається елегантністю та інтелектуальністю. Його твір «*Le Festin de l'araignée*» демонструє майстерність у використанні оркестрових барв. Учень Сезара Франка, Шарль Тюрнемір (*Charles Tournemire*) створив цикл «*L'Orgue Mystique*», який поєднує григоріанські мелодії з сучасними гармоніями, майстерно демонструючи таку рису як комбінаторність.

Концепція французького національного стилю, в основі якої закладені такі риси як елегантність, стриманість, простота, раціональність, індивідуальність та увага до деталей чудово відображається і у виконавській манері багатьох французьких музикантів. Серед піаністів виокремимо Жана-Іва Тібодє (*Jean-Yves Thibaudet*), який відомий своєю витонченою технікою та емоційною глибиною виконання, особливо у творах К. Дебюссі та М. Равеля; інтерпретації сучасної музики П'єром-Лоран Емаром (*Pierre-Laurent Aimard*) вирізняються ясністю та інтелектуальною витонченістю; Селімен Доде (*Célimène Daudet*) – піаністка,

що поєднує класичну французьку традицію з сучасними елементами, зберігаючи при цьому елегантність та стриманість. Брати Рене та Готьє Капюсони (*Renaud Capuçon, Gautier Capuçon*), скрипаль і віолончеліст, їх гра відзначається теплом, витонченістю та глибоким розумінням французького репертуару, особливо у виконанні камерної музики. Сопрано Сабіна Дев'єль (*Sabine Devieille*) відома своїм чистим тоном та витонченим фразуванням, особливо у французькому бароковому та класичному репертуарі. А інтерпретація французької музики контрактором Філіпом Жаруські (*Philippe Jaroussky*) вирізняється елегантністю та емоційною глибиною.

Зазначимо, що виконання у «французькому стилі» не обов'язково вимагає французького походження. Багато виконавців з усього світу вивчають французьку школу гри, її технічні й естетичні засади. Адже стиль – це насамперед система художнього мислення, яка може бути засвоєна через активне слухання та аналіз інтерпретацій французьких музикантів, через ознайомлення з контекстом епохи та культурою Франції, а також через навчання у викладачів французької школи або за її методиками. Тонке відчуття фразування, артикуляції, тембрової палітри – те, що приходить з досвідом і рефлексією. Наведемо приклади чудових не французьких виконавців, які інтерпретують К. Дебюссі, М. Равеля чи Л. В'єрна з надзвичайною делікатністю і глибоким стилістичним розумінням. Наприклад, у виконанні португальської піаністки Марії Жуан Піреш (*Maria-João Pires*) твори К. Дебюссі звучать як витвір французької школи. Американинець Мюррей Перая (*Murray Perahia*) інтерпретує М. Равеля з винятковою прозорістю та музичною інтелігентністю. Ірландський флейтист сер Джеймс Галлевей (*James Galway*) перейняв естетику французької флейтової школи від свого вчителя Жан-П'єра Рампала: ясний звук, віртуозність, легкість інтонації. Латвійський віолончеліст Міша Майський (*Mischa Maisky*) у творах французького репертуару демонструє витончену звукову палітру, легкість і французьке відчуття фрази.

Французький національний стиль у музиці має свої виразні риси, що безпосередньо впливають на виконавську інтерпрета-

цію. Щоб передати автентичну естетику, необхідно враховувати низку художньо-виражальних та технічних аспектів. Музика у французькому стилі не прагне до драматизму, а тяжіє до грації і чуттєвої вишуканості, що проявляється у перевазі прозорих фактур та легких структур. Щоб передати французьку витонченість і ясність, виконавець має вдосконалювати якість звуку через зосередження на артикуляції, в якій не буде важких акцентів, надмірного *legato* чи агресії. Французи мислять кольором, тому в інтерпретації музики важливою установкою буде пріоритет тембрових нюансів, увага до колористичної палітри через баланс звукового навантаження у акордах. Французька школа вирізняється високою культурою штриха. Це означає, що *legato* має бути еластичним, *non-legato* – легким, ніби «повітряним». Ритмічна організація має бути гнучкою, але без надмірної емоційної експресії. Елегантна імпровізаційність та стриманість формує необхідну природну гнучкість. При фразуванні важливо враховувати природне дихання, яке спираючись на мовну інтонацію, допомагає сформуванню музичну фразу, яка завжди має напрямок і внутрішню пластику. При виконанні музики у французькому стилі важлива міра, інтелектуальність, іронічність та певне дистанціювання від змісту, що допомагає уникнути надмірного емоційного навантаження.

Особливого виміру французька ментальність набуває у сфері камерного музикування. Саме камерний ансамбль, як форма співтворчості та інтелектуального діалогу, надає можливість найповніше виявити ті риси, що становлять ядро французького естетичного коду – елегантність, іронічність, витонченість взаємодії та повага до простору іншого.

Ансамблеве музикування у «французькому стилі» – це не боротьба за домінування, а вправне балансування між індивідуальним жестом і колективним звучанням. Кожна партія є індивідуалізованим персонажем у вишукано побудованій розмові, де важливо не тільки що сказати, а й як зробити паузу та надати простір іншому. Така інтерактивна ансамблева взаємодія вимагає не стільки технічної демонстративності, скільки делікатного слухання, вміння утриматись та витримати дистанцію.

У французькому ансамблевому виконавстві панує принцип художньої рівноваги: жодна партія не прагне бути головною, натомість усі є рівноправними носіями естетичного змісту. Саме тому ансамбль у французькій традиції – це своєрідна лабораторія інтелектуального і звукового смаку. Музиканти не зливаються у єдиний масив, а залишаються виразними індивідуальностями, гармонійно співіснуючи у спільному звуковому просторі. Як і при сольному музикуванні, тут важливі не тільки точність і чистота інтонації, а й штрихова культура, нюансування, тональне забарвлення кожного елемента.

Французький камерний стиль не терпить експресивного надміру чи емоційної патетики. Навпаки — він сповідує принцип естетичної міри, де чуттєве й інтелектуальне тонко переплетені. У цьому виявляється ще одна ключова риса французької ментальності – *l'art de vivre* у звуковому вимірі: насолода моментом, точність жесту, невимушеність, за якою стоїть висока внутрішня культура.

У камерному музикуванні французький національний стиль проявляється особливо виразно, адже саме в малих ансамблях – дуетах, тріо, квартетах – найповніше розкривається притаманна французькій ментальності увага до нюансів, балансів і тонких взаємодій. Французька камерна традиція тягнє до прозорості фактури, витонченості фразування та делікатного тембрового балансу. Це не лише естетичний вибір, а й відображення глибоко вкорінених культурних установок: стриманості, інтелектуальної дистанції, чуттєвої елегантності.

Особливе місце в системі камерного виконавства Франції посідають дуети з фортепіано – формат, у якому індивідуальність обох партнерів поєднується в естетично вивірену єдність. Французька традиція трактує дует не як соліста з акомпанементом, а як двох рівноправних учасників, що ведуть витончену звукову розмову. У такій взаємодії особливо важливими стають артикуляційна точність, баланс динаміки та колористична делікатність.

Видатним прикладом є дует віолончеліста Готьє Капюсона (*Gautier Capuçon*) з піаністом Франком Бреле (*Frank Braley*).

У їхньому виконанні творів Г. Форє, К. Дебюссі та М. Равеля вражає не тільки технічна довершеність, а й ідеальна звукова рівновага. Г. Капюсон уникає емоційного надміру, натомість акцентує на штриховій пластичності й нюансах фразування, тоді як Ф. Бреле створює прозорий гармонічний фон, уникаючи фактурної важкості. Такий підхід є втіленням концепції «штучної природності», коли музика звучить невимушено, хоча за нею стоїть висока виконавська дисципліна.

Ще одним яскравим прикладом є дует флейтиста Еммануеля Пайю (*Emmanuel Pahud*) та піаніста Еріка Лесажа (*Eric Le Sage*). Їхня інтерпретація творів В. А. Моцарта, Ф. Шуберта, Р. Шумана демонструє характерні риси французького виконавського стилю: прозору фактуру, витончене фразування та делікатний тембровий баланс. У цьому дуеті флейта та фортепіано ведуть діалог, що відображає риси французької ментальності: стриманість, інтелектуальність та елегантність. Кожен музикант зберігає індивідуальність, водночас створюючи гармонійне ціле.

Дуетна культура Франції – це мистецтво інтелектуального відлуння, бо саме в дуеті з фортепіано французька ментальність виявляється через діалогічність, точність і майстерне поєднання простоти з глибиною. Щодо не дуетних ансамблів, яскравим прикладом втілення французької манери ансамблевого виконання є фортепіанне тріо «*Trio Wanderer*». Тріо відоме багатомою дискографією, що охоплює широкий репертуар класичної і романтичної музики. Їх виконання відзначається прозорістю фактури, тонкою динамікою та увагою до тембрових відтінків. Музиканти досягають балансу між індивідуальністю кожного інструмента та єдністю ансамблю, що відповідає французькому ідеалу елегантної стриманості та інтелектуальної витонченості.

Струнний квартет «*Quatuor Rosamonde*», заснований ще у 1981 році, відомий своєю інтерпретацією як класичних, так і сучасних французьких творів. Їх виконання творів К. Дебюссі, М. Равеля та А. Дюїїє відзначається інтелектуальною глибиною, увагою до структури та тембрової палітри. Квартет досягає балансу між ясністю форми та емоційною стриманістю, що є характерним для французької музичної традиції.

Квартет «*Béla Quatuor*» спеціалізується на сучасному репертуарі. Їх підхід до камерного музикування характеризується експериментальністю, міжжанровою взаємодією та відкритістю до нових форм вираження. Це відображає французьку ментальність, що поєднує раціональність з гедонізмом, а також прагнення до інновацій при збереженні естетичної витонченості.

Прикладом ансамблю великого складу музикантів є камерний оркестр «*Les Dissonances*», заснований французьким скрипалем Давидом Грімалем (*David Grimal*). Ансамбль вирізняється унікальним підходом до виконання без диригента, що вимагає високого рівня ансамблевої взаємодії та колективної відповідальності. Їх інтерпретації творів французького репертуару відзначаються свободою вираження та гнучкістю ритмічної організації, що відповідає французькому ідеалу елегантної імпровізаційності та інтелектуального дистанціювання.

Таким чином, камерне музикування у французькому виконавському стилі поєднує індивідуальність, елегантність, стриманість та інтелектуальну глибину. Ці риси проявляються у різних аспектах ансамблевого виконання – від прозорості фактури та тембрової палітри до свободи інтерпретації та експериментальності.

Щоб опанувати відповідні принципи естетики в інтерпретації французького репертуару, музикантам слід притримуватись певних методичних орієнтирів. В роботі над фактурою слід прагнути до максимальної прозорості звучання та уникати її надмірного ущільнення. Баланс між партіями має бути ювелірним: жоден інструмент не має «подавляти» інші, навіть у сольних епізодах. Важливо ретельно дозувати динаміку: *forte* не повинно бути надривним, а *piano* – інертним. Штрихи слугують створенню колористичного ефекту, а не драматичного. Темброві відтінки слід шукати в кожному акорді та динамічному переході. Об'ємний, багатий звук формується не силою, а обдуманим співіснуванням фактурних шарів. Ні в якому разі не слід механізувати пульсацію, тільки якщо це не передбачено програмою твору. Ритмічна гнучкість є обов'язковою умовою виконання у французькому стилі. Йому притаманне витончене дихання

фрази з легкими відставаннями чи, навпаки, антиципуваннями. Варто пам'ятати, що у всьому має бути міра, яка є однією з головних чеснот французької культури. В процесі ансамблевої взаємодії на перший план висувається інтонаційне узгодження, в якому основою є рівноправний діалог (полілог) інструментів, а не пріоритет однієї партії над іншими.

Спільною рисою всіх проаналізованих ансамблів є манера гри, в якій ніби ведеться розмова людей із витонченим смаком, які із гумором і високим інтелектуалізмом виражають свої думки та з повагою відносяться один до одного. Усі ансамблі демонструють особливу увагу до звукового балансу й легкості текстури. Жоден голос не «тисне» на інший, при цьому кожен зберігає індивідуальність у рамках колективного звучання. Музиканти шукають кольорові відтінки у кожному акорді, фразі, навіть у паузах, створюючи враження художньої живописності. Динаміка використовується не для драматичного ефекту, а як засіб створення тонких відтінків і психологічної напруги. Навіть у кульмінаціях зберігається міра. Усі музиканти демонструють вишукане володіння штриховими засобами. Також спільною рисою є те, що всі без виключення інтерпретації позбавлені надмірної емоційної експресії. Музиканти виявляють глибину не через афект, а через точність і делікатність художнього жесту. В усіх колективах виконавська модель ґрунтується на принципі рівноправності, де відсутня сувора ієрархія (*Liberté, Égalité, Fraternité*). Кожен ансамбль не просто виконує музику, а втілює в своїх інтерпретаціях французький смак, поєднуючи традицію й індивідуальне бачення без втрати стилістичної чистоти.

Висновки. Французький національний стиль – поняття багатогранне, системне, що увібрало у собі різнополюсні характеристики. З одного боку, французьку ментальність визначають такі якості, як елегантність, витонченість з нотами аристократизму, шик та витонченість, з іншого – стриманість, шляхетність, чарівність простоти та консерватизм форми. Розглянувши культурну сферу життя французького народу (одяг, інтер'єр, гастрономія, парфумерія), виявлено її загальні ментальні ознаки. Перерахуємо ключові атрибуції французького національного менталітету,

властиві однаково всім аспектам повсякденного і культурного життя:

- *Індивідуальність і елегантність* – це основа французької ментальності, помітна і в моді, і в дизайні, і в гастрономії, і в мистецтві.

- *Стриманість, простота та увага до деталей* – вкрай властиві французькому смаку риси, особливо в інтер'єрі та кулінарії, що розкриває концепцію мінімалізму зі змістом.

- *Комбінаторність* – французи майстерно поєднують класичне й новаторське, пафосне і повсякденне, дешеве і дороге.

- *Гедонізм* – вміння не просто «отримувати задоволення», а й культура насолоджуватись життям (*l'art de vivre*).

- *Іронія* – французька культура сповнена тонкого гумору, інтелектуальної іронії, яка присутня і в моді, і в кіно, і в повсякденному спілкуванні.

- *Раціональність та чітка логіка* – частина класичної французької філософської традиції, яка пронизує й культурну сферу.

- *Штучна природність* – у французькому стилі природність часто є ретельно продуманою, тобто штучно створеною, але так, щоби все виглядало невимушено.

На перший погляд, ці якості можуть здатися надто узагальненими. Тим не менш, при зверненні до інших національних стилів у музичному контексті виявляється неможливим поєднання саме цих ознак. Таким чином, загальні риси ментальності французів, як однієї з провідних європейських націй, яскраво проявляються в композиторській творчості та мають характерне віддзеркалення у виконавській практиці.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Гідель А. Коко Шанель (пер. Ольга Колесникова). Фабула Прінт, 2018. 320 с.

2. Гнатів Т. Ф. Музична культура Франції рубежу ХІХ–ХХ століть. Навчальний посібник для музичних вузів. Київ, Музична Україна, 1993. 262 с.

3. Жаркова В. Прогулянки в музичному світі Моріса Равеля (в пошуках сенсу послання Майстра): монографія. Київ, 2009. 527 с.

4. Харнокурт Н. Музика як мова звуків. Науково-популярне видання (пер. Г. Курков). Суми, Собор, 2002. 184 с.

5. D’Auria, M. (2020). *The Shaping of French National Identity*. Cambridge University Press. 487 p.
6. *Design Intérieur Français : Inspirations, Idées et Conseils pour Ajouter le Style Français à Votre Maison* (2024). URL: https://www.aihouse.com/global/news/Design-Int%C3%A9rieur-Fran%C3%A7ais-:-Inspirations,-Id%C3%A9es-et-Conseils-pour-Ajouter-le-Style-Fran%C3%A7ais-%C3%A0-Votre-Maison-32?srsId=AfmBOorMLaFX-SpH_Wkx9MHHfCbQ3bDQK8PuRtE1q2nkaom9f5HFYSz8
7. Durand, J. (1927). *Lettres de Claude Debussy* A Son Editeur. A. Durand et Fils, Paris. 202 p.
8. Ellis, K. (2008). *Interpreting the Musical Past: Early Music in Nineteenth-Century France*. Oxford University Press; 1st edition. 320 p.
9. Gordon, D. C. (1978). *The French Language and National Identity (1930-1975)*. Mouton. 225 p.
10. Kelly, B. L. (2008). *French Music, Culture, and National Identity, 1870-1939*. Boydell & Brewer. 285 p.
11. McCarrey, S., Wright, L. A. (2016). *Perspectives on the Performance of French Piano Music*. Routledge. 234 p.
12. Medicis, C. F. de (2004). *Nationalism and Early Music at the French Fin de Siecle: Three Case Studies, Nineteenth-Century Music Review* 1 (2). P. 43–66.
13. Poulain, J.-P. (2021). *What is gastronomy for the French? An empirical study on the representation and eating model in contemporary France*. *International Journal of Gastronomy and Food Science*. Volume 25, <https://doi.org/10.1016/j.ijgfs.2021.100377>
14. Reynaud, F. (2025). *5 règles mode que les françaises chic suivent toutes*. URL: <https://www.stylight.fr/Magazine/Fashion/5-Regles-Mode-Que-Les-Francaises-Chic-Suivent-Toutes/>
15. Shibani, N. (2008). *Contrasting Debussy and Ravel: A Stylistic Analysis of Selected Piano Works and Ondine*, A Thesis Doctor of Musical Arts. Rice University. Houston, Texas. 142 p.
16. Zharkova, V. (2021). “Music by Claude Debussy and Maurice Ravel: a Modern View of the Problem of Style Identification”. *Scientific herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine* (130). P. 24–51. Doi: 10.31318/2522-4190/2021/130/231181.

REFERENCES

1. Hidel, A. (2018). *Koko Chanel*. (per. Olha Kolesnykova) [Coco Chanel]. Fabula Print. 320 p. [in Ukrainian].
2. Hnativ, T. F. (1993). *Muzychna kultura Frantsii rubezhu XIX–XX stolit. Navchalnyi posibnyk dlia muzychnykh vuziv*. [Musical culture of France at the turn of the 19th and 20th centuries. A textbook for music universities]. Kyiv, Muzychna Ukraina. 262 p. [in Ukrainian].
3. Zharkova, V. (2009). *Prohulianky v muzychnomu sviti Morisa Ravelia (v poshukakh sensu poslannia Maistra): monohrafiia* [Walks in the musical world of Maurice Ravel (in search of the meaning of the Master’s message)]. Kyiv. 527 p.

4. Kharonkurt, N. (2002). *Muzyka yak mova zvukiv. Naukovo-populiarnie vydannia* (per. H. Kurkov). [Music as the language of sounds]. Sumy, Sobor. 184 s. [in Ukrainian].
5. D'Auria, M. (2020). *The Shaping of French National Identity*. Cambridge University Press. 487 p. [in English].
6. Design Intérieur Français : Inspirations, Idées et Conseils pour Ajouter le Style Français à Votre Maison (2024). URL: https://www.aihouse.com/global/news/Design-Int%C3%A9rieur-Fran%C3%A7ais--Inspirations,-Id%C3%A9es-et-Conseils-pour-Ajouter-le-Style-Fran%C3%A7ais-%C3%A0-Votre-Maison-32?srsId=AfmBOorMLaFXSpH_Wkx9MH-HfCbQ3bDQK8PuRtE1q2nkaom9f5HFySZs8 [in French].
7. Durand, J. (1927). *Lettres de Claude Debussy* A Son Editeur. A. Durand et Fils, Paris. 202 p. [in French].
8. Ellis, K. (2008). *Interpreting the Musical Past: Early Music in Nineteenth-Century France*. Oxford University Press; 1st edition. 320 p. [in English].
9. Gordon, D. C. (1978). *The French Language and National Identity (1930–1975)*. Mouton. 225 p. [in English].
10. Kelly, B. L. (2008). *French Music, Culture, and National Identity, 1870–1939*. Boydell & Brewer. 285 p. [in English].
11. McCarrey, S., Wright, L. A. (2016). *Perspectives on the Performance of French Piano Music*. Routledge. 234 p. [in English].
12. Medicis, C. F. de (2004). *Nationalism and Early Music at the French Fin de Siecle: Three Case Studies, Nineteenth-Century Music Review* 1 (2). P. 43–66. [in English].
13. Poulain, J.-P. (2021). *What is gastronomy for the French? An empirical study on the representation and eating model in contemporary France*. *International Journal of Gastronomy and Food Science*. Volume 25, <https://doi.org/10.1016/j.ijgfs.2021.100377> [in English].
14. Reynaud, F. (2025). *5 règles mode que les françaises chic suivent toutes*. URL: <https://www.stylight.fr/Magazine/Fashion/5-Regles-Mode-Que-Les-Francaises-Chic-Suivent-Toutes/> [in French].
15. Shibiani, N. (2008). *Contrasting Debussy and Ravel: A Stylistic Analysis of Selected Piano Works and Ondine*, A Thesis Doctor of Musical Arts. Rice University. Houston, Texas. 142 p. [in English].
16. Zharkova, V. (2021). “Music by Claude Debussy and Maurice Ravel: a Modern View of the Problem of Style Identification”. *Scientific herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine* (130). P. 24–51. Doi: 10.31318/2522-4190/2021/130/231181. [in English].

УДК 785:78.08-028:78.03(44):78.04.5-055.2

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2025-43-3>

Анна Вячеславівна Сотнікова

ORCID: 0009-0008-0319-1515

викладачка кафедри камерного ансамблю,
аспірантка наукової аспірантури

Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

annasottovoce@gmail.com

ЖАНРОВО-СТИЛЬОВА ПАРАДИГМА МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ ФРАНЦІЇ: ЖІНОЧІ ПОРТРЕТИ

Мета роботи – аналіз камерно-інструментальних творів французьких композиторок II половини XIX – I половини XX століття, величезний обсяг творчої спадщини яких характеризується різноманітним жанрово-стильовим проявом. *Методологія дослідження* ґрунтується на єдності музикознавчих та виконавських підходів; долучаються, як частини методологічного комплексу, текстологічний та жанрово-стильовий мистецтвознавчий підходи, культурно-історичні та естетичні оцінки. *Наукова новизна роботи.* У статті вперше досліджуються жанрово-стильові особливості камерно-інструментальних творів Франції крізь призму творчості видатних композиторок II половини XIX – I половини XX століття. *Висновки.* На межі XIX–XX століть на авансцену французької музичної культури виходить плеяда жінок, які підкорюють своїм творчим універсалізмом; поєднуючи в собі таланти виконавиць, композиторок, філософінь, лібретисток, романісток, поетес, вони отримують визнання в концертних виступах та у пресі. Долаючи соціокультурні та політичні бар'єри, представниці прекрасної половини людства продовжують відігравати все більш значущу роль у творчому світі Франції. Французькі композиторки підхопили ідею Сезара Франка щодо оновлення національної традиції та відродження інструментальних жанрів, створивши численні опуси для різноманітних інструментальних ансамблів. Проведений аналіз творів французьких композиторок дозволив дійти висновку про те, що стильова парадигма є надзвичайно об'ємною, оскільки охоплює романтичні, неокласицистські та модернові стильові напрямки (Жермен Тайфер); романтизм/постромантизм та імпресіонізм (Лілі Буланже); стилі неокласицизму та модернізму (Надя Буланже); романтизм, неоромантизм та експресіонізм (Шарлотт Сої); риси постромантизму, а точніше, романтизму з елементами модернізму (Мел Боні); поєднання романтичних тенденцій, як основи авторського стилю, з елементами модернізму (Анрієтта

Реньє); французький романтизм з елементами класицизму (Луїза Дюмон/Фарранк); поєднання у своїх авторських прямиваннях елементів романтизму, сентименталізму та імпресіонізму (Сесіль Шамінад). Також композиторки зверталися до досить різних жанрів, найчастіше використовуючи для своїх творів програмні сюжети. Своїм неоціненним внеском вони збагатили жанрово-стильовий потенціал французької музики. Долаючи соціокультурні та політичні бар'єри, жінки й до тепер продовжують відігравати все більш значущу роль у творчому світі Франції.

Ключові слова: інструментальна творчість французьких композиторок, камерно-ансамблеві жанри, митецький універсалізм.

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

Genre-style paradigm of French musical culture: female portraits

The purpose of the work is to analyze the chamber and instrumental works of French female composers of the second half of the 19th – first half of the 20th century, the huge volume of whose creative heritage is distinguished by the diversity of genre and style manifestations. **The research methodology** is based on the unity of musicological and performance approaches; textological and genre-stylistic art historical approaches, cultural-historical and aesthetic assessments are included as part of the methodological complex. **Scientific novelty.** For the first time, the genre and style features of French chamber and instrumental works are explored through the prism of the work of prominent female composers of the second half of the 19th – first half of the 20th century. **Conclusions.** At the turn of the 19th and 20th centuries, a galaxy of women came to the forefront of French musical culture, captivating with their creative universalism; combining the talents of performers, composers, philosophers, librettists, novelists, and poets, they received recognition in concert performances and in the press. Overcoming socio-cultural and political barriers, representatives of the beautiful half of humanity continue to play an increasingly significant role in the creative world of France. French female composers took up Cüsar Franck's idea of renewing the national tradition and reviving instrumental genres, creating numerous opuses for various instrumental ensembles. The analysis of the works of French composers led to the conclusion that the stylistic paradigm is universal, since one can observe romantic, neoclassical and modern stylistic trends (Germaine Tailleferre); romanticism/post-romanticism and impressionism by Lily Boulanger; neoclassical and modernist styles (Nadia Boulanger); romanticism, neoromanticism and expressionism of Charlotte Sohy; features of post-romanticism, or rather, romanticism with elements of modernism (Mel Bonis); a combination of romantic tendencies, as the basis of Henriette Renü's authorial style, with elements of modernism; French romanticism with elements of classicism (Louise Dumont/Farrenc); a combination of elements of romanticism, sentimentalism and impressionism in their authorial trends in Cücile Chaminade. The composers also turned to quite different genres,

most often using programmatic plots for their works. With their invaluable contribution, they enriched the genre and stylistic potential of French music. Overcoming socio-cultural and political barriers, women continue to play an increasingly significant role in the creative world of France.

Key words: *instrumental creativity of French female composers, chamber and ensemble genres, artistic universalism.*

Актуальність теми роботи. Талановиті та відомі історії музичної культури засновники французької композиторської школи Сезар Франк та Каміль Сен-Санс, їх учні та послідовники належать до *сильної половини* людства. Але дослідження творчості композиторок Франції найбільшою мірою залишалося поза увагою виконавців та дослідників. Зважаючи на те, що музичне товариство С. Франка висунуло своїм девізом відродження інструментальних жанрів, можна простежити низку імен жіночої частини композиторської спільноти, які зробили помітний внесок у розвиток музичної культури своєї країни, збагативши жанрово-стильовий потенціал французької музики, продовжуючи лінію національної традиції. Серед значної кількості жінок, які прагнули виразити себе крізь власну митецьку індивідуальність, незважаючи на труднощі з доступом до студій композиції та існуючі стереотипи щодо інтелектуальних здібностей жінок, лише близько двадцяти здобули визнання в історії музики як висококваліфіковані композиторки. Вони творили в різних музичних жанрах – від романсу до опери, включаючи камерну музику та симфонії, здобули популярність серед публіки та визнання своїх колег. Дослідження життєтворчості французьких композиторок надає можливість зануритись в особливі виміри жіночого світосприйняття, відкривається значна кількість несподіваних доль, кар'єр та творів, знання яких збагачує музичну історію.

Метою роботи є аналіз камерно-інструментальних творів французьких композиторок II половини XIX – I половини XX століття, величезний обсяг творчої спадщини яких характеризується різноманітним жанрово-стильовим проявом.

Виклад основного матеріалу. В середині XIX століття у Франції спостерігається зростання інтересу до творчих зусиль

жінок у різних сферах мистецтва. Епоха романтизму сприяла більш вільному самовираженню та розвитку особистості, що певною мірою вплинуло й на зміну ставлення до жіночої творчості на більш серйозне та шанобливе: це обумовлено активізацією їх мистецького потенціалу в музиці, літературі, поезії, філософії, образотворчому мистецтві та в інших його галузях. На «композиторську авансцену» виходять талановиті музикині, чиї опуси включають сольо-концертні твори для різних інструментів, камерно-фортепіанні та вокальні; водночас, вони активно займаються виконавською та педагогічною діяльністю.

Однак, незважаючи на ці особистісні мистецькі досягнення, жінки-композиторки зустрічалися з певними соціокультурними обмеженнями у доступі до професійної освіти та кар'єрних можливостей. Оскільки жіночі успіхи часто оцінювалися у стереотипному контексті гендерної традиції, а не безпосередньо з урахуванням професійних досягнень, багато творчих осіб продовжували боротися за рівноправність та визнання своїх талантів. Наприклад, композиторка Мелані Боні, учениця Сезара Франка, була вимушена підписувати власні твори скороченим чоловічим ім'ям *Мел Боні*, щоб ніхто не здогадався, чиєму перу вони належать. Так, у той період жінки вже стали обіймати посади в різних музичних закладах та колективах (консерваторіях, оркестрах), але це відбувалося в значно меншій кількості, ніж серед їх колег-чоловіків.

Зміна ставлення до жіночої творчості в музиці наприкінці XIX століття та на початку XX була пов'язана з кількома факторами: наприклад, завдяки удосконаленню друкарської індустрії жінки отримали доступ до видання власних опусів. Також, успіхи видатних жінок-музикантів та композиторок (таких, наприклад, як всевітньо відома німецька піаністка та композиторка Клара Шуман) обумовили помітну трансформацію громадської думки про жіночі музичні здібності, відкрили нові можливості для інших музикинь, коли зникли перепони для розвитку природного процесу творчої самореалізації.

Отже, з другої половини XIX століття ставлення до жіночої творчості у Франції під впливом соціокультурних чинників та

активізації боротьби за рівні права жінок та вільний доступ до освіти поступово змінюється: вони вже активно беруть участь у музичному житті; наприклад, Жермен Тайфер – єдина жінка-композиторка, що увійшла до складу французької «Шістки» композиторів-чоловіків. Знайомство Жермен з Даріусом Мійо та іншими учасниками французької «Шістки» відбулося ще під час її навчання у Паризькій консерваторії (у Габрієля Форе) [1].

В цілому, з початку ХХ століття й до теперішнього часу жінки у Франції продовжують відігравати все більш значущу роль у творчому світі. Долаючи соціокультурні та політичні бар'єри минулого, представниці прекрасної половини людства роблять свій очевидний внесок у розвиток французького мистецтва та культури, що набуває все більшого відгуку та визнання у суспільстві.

Аналіз камерної творчості Жермен Тайфер, перу якої належать струнні квартети, дві Сонати та Сонатина для скрипки та фортепіано, Соната для кларнету та арфи, Фантазія на тему Г. Кассада для фортепіанного квінтету; Партіта для гобоя, кларнета, фагота та струнних (та інші твори для складу духових та струнних, що мають програмні назви); а також – чималий ряд п'єс для різного складу інструментів, наприклад, «*Calme et sans lenteur*» («Спокійно і без повільності») для скрипки, віолончелі та фортепіано (1917); Фортепіанні тріо №1 (1916/7) та №2 (1978), друге з яких є певною трансформацією першого крізь роки життєтворчості, дозволив виокремити певні романтичні, неокласицистські та модернові стильові прямування авторки. До речі, у період між двома світовими війнами у Франції одними з провідних стильових течій були модернізм та авангардизм, які значно розширили арсенал художньо-звукових та жанрово-композиційних можливостей.

Звернути увагу на свою творчість вдалося також таким талановитим жінкам, як Луїза Фарранк (Дюмон), Сесіль Шамінад, Мел Боні, Анрієтта Реньє, сестри Лілі та Надя Буланже, Шарлотт Сої та інші. У музичному світі своїх часів ці яскраві миткині створювали опуси для різних інструментів та ансамблів, їх творчі здобутки охоплювали широку жанрово-стильову палітру:

окрім опер, симфоній, концертних жанрів, їм належить значна низка творів для різноманітних камерно-ансамблевих складів. Ми фокусуємо увагу на визначенні деяких важливих біографічних моментів у житті вищезначених жінок-композиторок, на жанрово-стильових засадах, та, безпосередньо, на їх камерній інструментально-ансамблевій творчості. Примітно, що всі вони народилися у Парижі (окрім Ж. Тайфер, уродженки Сен-Морде-Фоссе).

Отже, Лілі Буланже, яка завершила своє життя у 24 роки через важку хворобу, встигла подарувати музичному світу величезну кількість різноманітних творів, охопивши широку жанрово-стильову палітру; авторка є першою жінкою, що отримала Велику Римську премію з композиції. Приклад Лілі Буланже є, у своєму роді, феноменальним, бо протяжність її життєвого шляху майже повністю співпадає з протяжністю шляху творчого. Її першим учителем був Габріель Форе, від нього вона успадкувала тяжіння до інструментальної творчості; також вона вчилася у Марселя Турн'є та Альфонса Хассельманса. З раннього дитинства Лілі не тільки писала музику, а ще й співала, грала на фортепіано, скрипці, віолончелі на арфі. Особливу увагу у композиторській справі приділила вокальним та хоровим творам з оригінальними інструментальними складами; духовній музиці; також – інструментальній, зокрема, фортепіанній [5]. Для камерних складів вона не встигла створити багато творів, тим не менш, такі як «Nocturne» («Ноктюрн») для флейти/скрипки та фортепіано/оркестру, «D'un soir triste» («Сумний вечір») для скрипки, віолончелі та фортепіано/оркестру, «D'un matin de printemps» («Весняного ранку») для скрипки/флейти, віолончелі та фортепіано/оркестру, П'єса (без назви) та «Cortège» («Кортеж») для скрипки/флейти та фортепіано – дають розуміння того, що миткиня навіть експериментувала у камерному жанрі. Стильовими прямуюваннями Лілі були романтизм/постромантизм та імпресіонізм. Навпаки, її старша сестра Надя Буланже пройшла довгий життєвий шлях, була прийнята до Паризької консерваторії у 10-річному віці, а ще раніше – допомагала Габріелю Форе у його церковному органному музикуванні. Саме вона навчала

сестру контрапункту. Після втрати сестри Надя повністю залишила композицію, в якій авторку приваблювали стилі неокласицизму та модернізму, та зосередилася, здебільшого, на педагогічній діяльності, пропагуванні музики та диригентстві [5]. Проте, певні твори миткині викликають професійну зацікавленість у виконавців, зокрема, її цикл «Три п'єси» для віолончелі та фортепіано (1914), який скоріше нагадує жанр тричастинної сонатини, де всі частини поєднані певним драматургічним розвитком. Музична мова викликає асоціації з гармоніями Габріеля Форе, у перших двох частинах присутня й медитативність, і меланхолійність, і дуже колоритна активність у фінальній частині, яка нагадує фінал створеного пізніше Тріо Жака Ібера для арфи/клавесину, скрипки та віолончелі (1946).

Сучасниця Лілі та Наді, Шарлотт Сої (двоюрідна сестра композитора Луї Дюрея та дружина диригента Марселя Лабея) займалася не тільки композиторською діяльністю, а й літературною: писала романи, створювала лібрето, зокрема, до літургійної драми свого чоловіка «*Bévangère*» («Беренжер»), опублікованої в 1912 році під ім'ям «Шарль» Сої, яке вона запозичила у свого діда по материнській лінії. Прагнучи отримати професійну музичну освіту, займалася у Луї В'єрна, Олександра Гільмана, брала уроки у Венсана д'Інді за класом органа. Згодом Ш. С. також прагнула до професіоналізації й інших композиторок. Творчість Шарлотт охоплює широкий спектр жанрів: це фортепіанні та вокальні мініатюри, католицька духовна музика (меси), симфонія («*Grande Guerre*» – «Велика війна»), симфонічна поема, програмна лірична драма «*L'Esclave Couronnée*» («Коронований раб») за Сельмою Лагерльоф, у цей період (1917–1921) авторка вже демонструє досконале знання великих ансамблів та свою приналежність до гуртка Венсана д'Інді.¹

Миткинею створена певна кількість камерних творів, серед яких – «*Petite suite*» («Маленька сюїта») для фортепіанного тріо ор. 13; фортепіанне Тріо ор. 24, сповнене ніжною екзистен-

¹ Вона підписує свої роботи як «Сохі», «Шарлотта Сохі», «Чарльз Сохі», «Ч. Сохі» або «Шарлотта Сохі-Лабі» (Лабей), але також і іншими псевдонімами: «Луї Рів'єр» чи «Клод Вінсент».

ційною занепокоєністю; струнні тріо та квартети, камерний «Triptyque champêtre» («Триптих-квінтет») оп. 21 для флейти, скрипки, альту, віолончелі та арфи: такий незвичний сукупно-ансамблевий тембр фортепіанного квінтету створює м'які пасторальні фарби. Чотиричастинний цикл «Histoire sentimentale» («Сентиментальні історії») для струнного оркестру (оп. 34) вирізняється витонченим звукописом та імпресіоністськими фарбами, при цьому авторка зберігає класичні принципи оркестрування та побудови симфонічної форми, на що вплинули традиції Венсана д'Інді та Каміля Сен-Санса [4]. Стильові напрями опусів Шарлотт – це романтизм, неоромантизм та експресіонізм; їй властиве захоплення буквально кожним звуком та гармонією, м'яка лірика.

З певного періоду до творів композиторки активно зверталися виконавці, серед яких Поль Дюка, Моріс Равель, Габріель Форє. Мемуари Шарлотт, на жаль, досі не видавалися. Сої є однією з близько двадцяти жінок-композиторів, які між 1789 і 1914 роками досягли професійного статусу, користуючись повагою своїх колег, доступом до музичних закладів і публічним успіхом.

Мел Боні – композиторка та виконавиця, учениця Сезара Франка. Навіть під час драматичних подій свого особистого життя продовжувала створення музики; найскладніші роки стали для неї надзвичайно плідними у композиторській сфері. Її творче ім'я отримало широку популярність, однак, Мелані не знаходила підтримки у сім'ї та переживала постійний внутрішній конфлікт, у результаті чого поступово відійшла від творчості та жила самотньо, знаходячи заспокоєння в релігії. Творчість Боні вирізняється жанровим та стильовим розмаїттям; у її музиці присутні риси постромантизму (точніше, романтизму з елементами модернізму). Твори Боні публікували найбільші нотні французькі видавці, вона багато концертувала особисто, а також віддавала свої твори для виконання відомим музикантам із Франції та Швейцарії [2].

Мел Боні є авторкою фортепіанних п'єс, фортепіанних дуетів; камерних сонат та тріо, двох квартетів для фортепіано та струн-

них; Септету для фортепіано, двох флейт та струнного квартету; оркестрових та органних п'єс. Також існують навчальні п'єси, що належать її перу. Часто авторка надавала творам вишукані програмні назви, підтверджуючи їх відповідним інструментальним звучанням. Наприклад, «Hommage à Debussy» («Данина Дебюссі») для флейти, альту та арфи, що є прямим зверненням до Сонати Дебюссі для аналогічного інструментального складу; «Suite orientale» («Орієнтальна сюїта») для скрипки/флейти, віолончелі та фортепіано, ор. 48; «Soir, matin» («Вечір, Ранок») для фортепіанного тріо, ор. 76; «Scènes de la forêt» («Лісові сцени») для флейти, рогу та фортепіано, ор. 123; «Chanson de mariage» («Весільна пісня») для скрипки, арфи та органу, ор. 12; «Suite dans le style ancien» («Сюїта у старовинному стилі») ор. 127 для флейти, скрипки, альту та фортепіано, «Fantaisie» («Фантазія») для септету (2 флейти, 2 скрипки, альт, віолончель та фортепіано) ор. 72; «Une flûte Soupire» («Зітхає флейта») ор. 121 для флейти та фортепіано (ств. за рік до відходу з життя) та інші. В цілому, Мелані Боні є авторкою близько двадцяти камерних творів.

Унікальною, на наш погляд, є творча постать арфістки, композиторки, педагогіні Анрієтти Реньє. Вона була яскравим концертуючим віртуозом: виконувала твори відомих композиторів та презентувала власні опуси. Романтичні тенденції постають основою її авторського стилю, поєднуючись з елементами модернізму. Творчий шлях Анрієтти розпочався у ранньому дитинстві, вже у п'ятирічному віці у неї з'явилася мрія – стати ученицею видатного арфіста Альфонса Хассельманса [7]. Закоханість у свій інструмент композиторка пронесла через все своє життя, арфа-соло була її улюбленим інструментом для втілення численних композиторських задумів; були написані концерти, сонати, п'єси та етюди, а також твори для камерно-ансамблевих складів, часто за участю арфи чи фортепіано: «Scherzo-fantaisie» («Скерцо-фантазія») для арфи/фортепіано та скрипки; «Andante religioso» («Релігійне Анданте») f-moll для скрипки/віолончелі та арфи, Соната для віолончелі та фортепіано As-dur.

На наш погляд, слід сфокусувати увагу на Тріо для арфи/фортепіано, скрипки та віолончелі B-dur, в якому відчувається вплив

звукового колориту та гармоній К. Дебюссі, К. Сен-Санса – й навіть Й.-С. Баха, А. Дворжака, Е. Гріга тощо. Показово, що і вокальні мініатюри композиторки часто виконувалися саме з арфою; Анрієтта займалась аранжуванням різноманітних творів інших авторів для виконання на арфі. Як і М. Боні, А. Р. знайшла втіху в релігії та досить рано закінчила активну концертну діяльність, проте її блискучий талант увійшов до історії світового арфового мистецтва. За методичною спадщиною А. Реньє навчаються арфісти й у теперішній час [7].

Ще однією представницею французького романтизму з елементами класицизму вважаємо Луїзу Дюмон/Фарранк, яка є донькою Жака Дюмона, що походить із сім'ї відомих скульпторів у чотирьох поколіннях (скульптором також став її брат Огюст Дюмон). Луїза виявила значні художні здібності, з шести років займалася музикою та живописом, брала уроки фортепіано у Анн-Сесіль Сор'я (учениці Муціо Клементі). Згодом вступила до Паризької консерваторії (у клас Антоніна Рейхи), пізніше займалася у Ігнаца Мошелеса та Йоганна Гуммеля. У 1821 році вийшла заміж за флейтиста Арістида Фарранка, взяла його прізвище, концертувала разом з ним, також чоловік став імпресаріо піаністки та видавцем її творів, що благотворно позначилося на її творчому шляху. Початок композиторської діяльності Л. Ф. був відзначений створенням фортепіанних п'єс для власного концертного виконання. Згодом значно розширився обсяг її жанрових переваг: Варіації для фортепіано оп. 17, що отримали високу оцінку Роберта Шумана (1836); у 1840-х роках були написані три симфонії, особливо самобутньою з яких є Симфонія №3. Також увагу фахівців привернули її твори у жанрі камерного ансамблю – зокрема, Концертні варіації «*Sur un air suisse*» («Зі швейцарським повітрям») оп. 20 для скрипки та фортепіано; два фортепіанні квінтети (оп. 30 та 31), 4 фортепіанних тріо (оп. 33, 34, 44 та 45); дві скрипкові сонати (оп. 37, 39), секстет для фортепіано та духових *c-moll* оп. 40, нонет для струнних та духових *Es-dur* оп. 38, віолончельна соната оп. 46 *B-dur*. Її творчість цінували Г. Берліоз, Й. Йоахім, Ф. Ліст, Ф. Шопен, Р. Шуман.

Дочка Луїзи Вікторина закінчила консерваторію за класом фортепіано, кілька разів виступала разом із матір'ю. У 1859 році Вікторина померла від туберкульозу, після чого Луїза кілька років не концертувала та вже не писала музику. Крім викладання, її основною справою стала підготовка багатотомної антології фортепіанної музики «Trésor des pianistes» («Скарбниця піаністів»), що виходила у музичному видавництві, заснованому її чоловіком. Усього було видано 23 томи, перші сім з яких були підготовлені разом із Арістидом. У складі цього видання відбулася низка важливих публікацій, у тому числі – перші видання деяких п'єс К.Ф.Е. Баха. Луїза Фарранк за запрошенням викладала фортепіано у Паризькій консерваторії протягом тридцяти років (1842–1872), була відзначена премією Академії мистецтв (1861, 1869) [3].

Рагалом спадщина Фарранк включає 49 нумерованих опусів, деякі з них тривалий час залишалися поза увагою виконавців, але в сучасній виконавській практиці її фортепіанні та камерні твори викликали зацікавленість музикантів. Зокрема, її тріо та квінтели записав німецький ансамбль Лінос. Оркестром Північнонімецького радіо під керівництвом Йоханнеса Горицького записані її увертюри та симфонії (2004). У 2005 році ретроспектива її робіт була презентована в концертній аудиторії Лувру.

Своєрідний стильовий синтез складає творчість піаністки та композиторки Сесіль Шамінад, яка поєднує у своїх авторських прямуваннях елементи романтизму, сентименталізму та імпресіонізму, французьку музичну традицію легкості й лірики. Почала свій творчий шлях з отримання приватних уроків музики: її талант помітили та заохотили до світу музики К. Сен-Санс, Е. Шабріє, Ж. Бізе. Вже у двадцятирічному віці вона з успіхом концертувала як піаністка у Франції, Великій Британії та США.

Як композиторка, Шамінад презентувала публіці три свої твори – балет «Callirhoë» («Каліроя»), ор. 37; Концертштюк для фортепіано та оркестру та драматичну симфонію з хорами «Amazones» («Амазонки»), які сприяли її популярності (1888). Згодом були написані Сюїта для оркестру, комічна опера «La Sévillane» («Севільянка»), ор. 19; 2 тріо для скрипки, віолон-

челі та фортепіано (ор. 11 та ор. 34), Концертіно для флейти, численні фортепіанні твори, пісні та романси на вірші П'єра де Ронсара, Віктора Гюго, Альфреда Мюссе, Готьє, Жана Рішпена, Рене Сюллі-Прюдона (першого лауреата Нобелівської премії з літератури, 1901) та інших. На початку ХХ століття С. Ш. вела активну концертну діяльність, гастролуючи в Канаді, США; виконувала з Філадельфійським оркестром свій Концертштук для фортепіано з оркестром [6].

Висновки. На межі ХІХ–ХХ століть на авансцену французької музичної культури виходить плеяда жінок, які підкорюють своїм *творчим універсалізмом*; поєднуючи в собі таланти виконавиць, композиторок, філософінь, лібретисток, романісток, поетес, вони отримують визнання в концертних виступах та у пресі. Долаючи соціокультурні та політичні бар'єри, представниці прекрасної половини людства продовжують відігравати все більш значущу роль у творчому світі Франції. Французькі композиторки підхопили ідею Сезара Франка щодо оновлення національної традиції та відродження інструментальних жанрів, створивши численні опуси для різноманітних інструментальних ансамблів. Проведений аналіз творів французьких композиторок дозволив дійти висновку по те, що стильова парадигма є надзвичайно об'ємною, оскільки охоплює романтичні, неокласицистські та модернові стильові прямування (Жермен Тайфер); романтизм/постромантизм та імпресіонізм (Лілі Буланже); стилі неокласицизму та модернізму (Надя Буланже); романтизм, неоромантизм та експресіонізм (Шарлотт Сої); риси постромантизму, а точніше, романтизму з елементами модернізму (Мел Боні); поєднання романтичних тенденцій, як основи авторського стилю, з елементами модернізму (Анрієтта Реньє); французький романтизм з елементами класицизму (Луїза Дюмон/Фарранк); поєднання у своїх авторських прямуваннях елементів романтизму, сентименталізму та імпресіонізму (Сесіль Шамінад). Також композиторки зверталися до досить різних жанрів, найчастіше використовуючи для своїх творів програмні сюжети. Своїм неоціненним внеском вони збагатили жанрово-стильовий потенціал французької музики. Долаючи соціокультурні та полі-

тичні бар'єри, жінки й до тепер продовжують відігравати все більш значущу роль у творчому світі Франції.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Janelle Gelfand. Germaine Tailleferre (1892–1983) Piano and Chamber works: Doctoral Dissertation, University of Cincinnati College Conservatory of Music, 1999.
2. Christine Gйliot. Mel Bonis, femme et compositeur, 1858–1937. L'Harmattan, 2009. 317 p.
3. Friedland B. Louise Farrenc, 1804–1875: composer, performer, scholar. Ann Arbor: UMI Research Press, 1980.
4. Florence Launay. Les compositrices en France au XIXe sicle. Paris: Fayard, 2006.
5. Potter C. Nadia and Lili Boulanger. Aldershot; Burlington: Ashgate, 2006.
6. Tardif C. Portrait de Сйcile Chaminade. Montreal: Louise Courteau, 1993.
7. Henriette Renйй. URL: www.mvdaily.com. (Retr. 2018-01-18).

REFERENCES

1. Janelle Gelfand. (1999). Germaine Tailleferre (1892–1983) Piano and Chamber works, Doctoral Dissertation. University of Cincinnati College Conservatory of Music. [in USA]
2. Christine Gйliot. (2009). Mel Bonis, femme et compositeur, 1858-1937. L'Harmattan. [in French]
3. Friedland B. (1980). Louise Farrenc, 1804–1875: composer, performer, scholar. Ann Arbor: UMI Research Press. [in USA]
4. Florence Launay. (2006). Les compositrices en France au XIXe sicle. Paris: Fayard. [in French].
5. Potter C. (2006). Nadia and Lili Boulanger. Aldershot; Burlington: Ashgate. [in USA]
6. Tardif C. (1993). Portrait de Сйcile Chaminade. Montreal: Louise Courteau. [in French].
7. Henriette Renйй. URL: www.mvdaily.com. (Retr. 2018-01-18). [in French].

УДК 78.071.1:78.082.2+785.72

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2025-43-4>**Ірина Олегівна Товарницька**

ORCID: 0009-0001-7079-3929

творча аспірантка 1-го року навчання кафедри камерного ансамблю
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
iren.jmt@gmail.com

ФОРМУВАННЯ ОБРАЗНОЇ СФЕРИ В СОНАТІ ДЛЯ ВІОЛОНЧЕЛІ ТА ФОРТЕПІАНО ВАДИМА ЖУРАВИЦЬКОГО

Мета роботи полягає у спробі вивчення художньо-образних та ансамблево-технічних особливостей віолончельної сонати Вадима Журавицького, яка поповнює репертуар камерно-інструментальних творів сучасних композиторів новими творчими ідеями. **Методологія дослідження** спирається на сукупність наукових підходів, які сприяють розкриттю обраної проблематики. Комплексний підхід включає біографічний метод, який уточнює певну характеристику діяльності композитора; семіотичний метод для пізнання нотного тексту сонати; історіографічний метод, спрямований на аналіз жанру віолончельної сонати. **Наукова новизна** дослідження полягає в цілісному семантичному аналізі Сонати для віолончелі та фортепіано Вадима Журавицького крізь призму діалогічної драматургії, що дозволяє виявити специфіку образного мислення композитора, особливості інструментальної взаємодії та способи трансформації музичних образів у межах камерно-інструментального твору. Проаналізовано розвиток жанру віолончельної сонати в творчості українських композиторів. Запропоновано сприймати концепцію твору Вадима Журавицького як такої образної драматургії, що відображає синтез традицій і новаторства, характерний для української музики на межі ХХ–ХХІ століть. **Висновки.** Доведено, що завдяки контрастності частин, постійній трансформації образів та експериментам з формою, композитор розкриває потенціал ансамблю віолончеліста та піаніста, вимагаючи від виконавців рівноправності в технічній майстерності та глибокого емоційного включення. Визначено прагнення композитора до формування психологічно-напруженої діалогічності між інструменталістами, що проявляється в постійному зіткненні та взаємодії незалежних висловлювань кожного інструменту, яким із самого початку твору надано конкретні образні характеристики. З'ясовано, що суперечливий діалог двох виконавців упродовж

усього твору проходить трансформацію від відчуження через конфлікт до прийняття. Таким чином, діалог у Сонаті Журавицького не лише функціонує як форма взаємодії інструментів, але й стає ключовим засобом розгортання складної драматургії. Визначено, що композиторський підхід в даному творі виявляє сучасне бачення камерного діалогу, в якому образи трансформуються, виявляючи нові смислові грані через взаємодію тембрів, ритміки, фактури та інтонацій.

Ключові слова: віолончельна соната, діалог, комунікація, образна драматургія, Вадим Журавицький.

Tovarnytska Iryna Olehivna, Postgraduate Student at the Department of Chamber Ensemble of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Formation of the Imagery Sphere in the Cello and Piano Sonata by Vadym Zhuravytsky

The research objective is to explore the artistic and ensemble-technical features of Vadym Zhuravytsky's Cello Sonata, which enriches the repertoire of contemporary chamber-instrumental works with new creative ideas. **The methodology** of the research is based on a set of scientific approaches that contribute to the comprehensive disclosure of the chosen topic. The integrated approach includes the biographical method, which clarifies certain aspects of the composer's activity; the semiotic method for interpreting the score; and the historiographical method aimed at analyzing the genre of the cello sonata. **The scientific novelty** lies in the holistic semantic analysis of Vadym Zhuravytsky's Sonata for Cello and Piano through the lens of dialogical dramaturgy, which reveals the specifics of the composer's imaginative thinking, the nature of instrumental interaction, and the means of transformation of musical images within a chamber-instrumental composition. The development of the cello sonata genre in the works of Ukrainian composers is also analyzed. The study proposes to interpret Zhuravytsky's concept as a form of figurative dramaturgy reflecting the synthesis of tradition and innovation characteristic of Ukrainian music at the turn of the 20th and 21st centuries. **Conclusions.** It is proved that through the contrast of sections, continuous transformation of images, and formal experimentation, the composer reveals the full potential of the cello-piano ensemble, demanding equal technical skill and deep emotional engagement from both performers. The composer's intention to create a psychologically intense dialogue between the instrumentalists is defined, manifested in the constant clash and interaction of independent musical statements, each of which is endowed with specific imagery from the beginning of the piece. It is established that the conflicting dialogue between the two performers transforms throughout the composition from estrangement and conflict to mutual understanding. Therefore, the dialogue in Zhuravytsky's Sonata functions not only as a form of instrumental interaction but also as a key means of unfolding complex dramaturgy. The composer's approach reveals a contemporary vision of chamber dialogue, in which images are transformed and acquire new semantic dimensions through the interaction of timbre, rhythm, texture, and intonation.

Key words: *cello sonata, dialogue, communication, figurative dramaturgy, Vadym Zhuravytsky.*

Актуальність дослідження. В творчому доробку українського композитора сучасності – Вадима Журавицького – є твори для оркестру, фортепіано, арфи, духових інструментів, а також камерно-інструментальні твори, серед яких два тріо, квінтет і п'ять сонат для камерного ансамблю. Але, на жаль, серед музикознавчих робіт на сьогодні ще недостатньо аналітичних розвідок щодо його творчості. Зокрема, Соната для віолончелі та фортепіано, яка є яскравим зразком сучасного камерного мистецтва, досі не була предметом цілісного наукового аналізу. Питання інтерпретації піаністом та віолончелістом семантичного поля діалогу, а також осмислення індивідуального підходу композитора до ансамблевої взаємодії інструментів на рівні музичної мови, дають змогу не тільки окреслити особливості авторського стилю Вадима Журавицького, а й розширити уявлення про розвиток української віолончельної сонати на зламі ХХ–ХХІ століть.

Мета роботи полягає у спробі вивчення художньо-образних та ансамблево-технічних особливостей віолончельної сонати Вадима Журавицького, яка поповнює репертуар камерно-інструментальних творів сучасних композиторів новими творчими ідеями.

Наукова новизна дослідження полягає в цілісному семантичному аналізі Сонати для віолончелі та фортепіано Вадима Журавицького крізь призму діалогічної драматургії, що дозволяє виявити специфіку образного мислення композитора, особливості інструментальної взаємодії та способи трансформації музичних образів у межах камерно-інструментального твору.

Виклад основного матеріалу. Камерно-інструментальні жанри в Україні розпочинають своє формування у другій половині ХІХ – на початку ХХ століття. Як зазначається у статті Галини Жук, *«це було зумовлено особливостями тогочасного концертного життя та традиціями аматорського*

музикування, що засвідчують тенденції тяжіння до більш масових і організованих форм музичного руху, [...] пожевлення концертної практики та професіоналізації музичної освіти, виконавства і творчості» [2, с. 51].

Розвиток віолончельної сонати став предметом дослідження багатьох музикознавців. Хронологічно першим зразком у межах українського музичного простору можна вважати Сонату для фортепіано з акомпанементом віолончелі Іллі Лизогуба, – твір, що за формулюванням Ольги Зав'ялової «багато в чому випереджає явища, характерні для стадії зрілого романтизму» [3, с. 156]. До перших прикладів належать також сонати Федора Якименка та Леоніда Лісовського.

У період 1920-х років відзначається підйом активності у сфері віолончельної сонати. Цей етап представлений знаковими творами, зокрема Сонатою для віолончелі та фортепіано Віктора Косенка (1923), яка справедливо вважається однією з вершин української камерної музики. До цього ж періоду належать сонати Антона Рудницького (кінець 1920-х років), Бориса Кудрика, Василя Барвінського (1926). У творчості Барвінського жанр віолончельної сонати досягає професійного та художнього рівня, співмірного з європейськими зразками.

Натомість у 1940–1950-х роках спостерігається тимчасове згасання розвитку жанру, що пояснюється наслідками Другої світової війни.

Суттєвий злам відбувається у 1960–1970-х роках. Це десятиліття відзначено «складними і багатограними суспільно-світоглядними та мистецькими процесами» [1, с. 159]. Саме в цей період створюються численні сонати, зокрема: К. Шатенка (1960); О. Красотова (1960); І. Карабиця (Соната №1, 1964; Сонатина №1, 1968); Л. Булгакова (1965); Є. Станковича (Соната №1, 1966; №2, 1968); І. Мацієвського (1968). У цей час спостерігається поступовий відхід від симфонічної монументальності на користь камерної інтимності та зосередженості. Як влучно зауважує М. Тараканов, художній фокус зміщується з активного героя до медитативного, а замість монументальних форм з'являється тяжіння до «шліфування» деталей [6, с. 163].

На межі XX–XXI століть жанр віолончельної сонати знову переживає підйом, пов'язаний із пошуками нових засобів музичної виразності. В цей час з'являється низка сонат, що вражають своєю стилістичною палітрою та концептуальністю: В. Ларчікова (1992); І. Небесного (1992); Ю. Ланюка («Соната чекання», 1993); А. Гайденка (Pro memoria, 1994); Ю. Іщенко (Сонати №3, 1997 р. та №4, 2004 р.); В. Губи (Соната-елегія «Поміж спогадів і почуттів», 1999 р.); З. Алмаші (2000); В. Журавицького (2000); С. Пілютікова (2000); О. Канерштейна (2000); О. Костіна (2003); М. Волинського (2018); В. Камінського (Quasi una Sonata, 2020) та ін.

Окреслюючи основні тенденції розвитку ансамблевого сонатного жанру останніх десятиліть, професор Марія Герега зазначає: *«нескладно зауважити не лише винятковий кількісний ріст зразків жанру в українському музичному мистецтві, а й надзвичайну різноманітність з точки зору стильових орієнтирів, технічних та виразових засобів. [...] Українське музичне, зокрема віолончельне, мистецтво стрімко входить у європейський мистецький простір»* [1, с. 160]. Також музикознавиця відзначає перевагу експресіоністичної лексики, що виражена через вільнотрактовану додекафонію та алеаторику.

Отже, на тлі окреслених історико-стильових тенденцій у розвитку української віолончельної сонати, особливого значення набуває аналіз творів сучасних авторів, які продовжують традиції жанру, водночас переосмислюючи його виразові засоби. У цьому контексті привертає увагу Соната для віолончелі та фортепіано Вадима Журавицького, яка демонструє нову художню парадигму діалогічності у камерній музиці початку XXI століття.

У зв'язку з недостатньою кількістю інформації про Вадима Михайловича Журавицького в музикознавчому просторі, хочемо висвітлити деякі головні біографічні дані композитора, які містяться в енциклопедичних виданнях [5]. В. Журавицький (1962 року народження), лауреат Республіканської премії імені Л. Ревуцького (1998 р.), член Національної спілки композиторів України (з 1990 року), вищу музичну освіту здобув у Київській

державній консерваторії в класі відомого композитора, професора Юрія Іщенка.

Певний відрізок часу він активно займався педагогічною практикою: з 1989 року – викладач Київської дитячої музичної школи № 3, а з 1993 року – викладач кафедри композиції Київської консерваторії. З 2007 року композитор мешкає у Німеччині, де продовжує творчу і педагогічну діяльність у місті Штуттгарт [5].

За визначенням української музикознавиці Валентини Кузик творчий стиль Журавицького має різновекторне спрямування, яке включає звернення до фольклору, збереження традицій старовинного академічного стилю, зокрема класичного і бароко, а також залучення елементів джазу. Одночасно, вказано, що композитор професійно володіє новітньою музичною лексикою, підпорядковуючи технологічні засоби напруженому лірико-драматичному розвитку, розкриває естетичні завдання твору, концептуальність філософської думки. Таким чином, його стиль характеризують як нео-авангардний із використанням алеаторики, мікрохроматики та інших сучасних прийомів. Водночас вплив фольклору надає його музиці етнічного колориту, а елементи необароко та неокласики знаходять своє відображення у формальній структурі композицій [5].

Соната для віолончелі та фортепіано написана в 2000 році, коли Вадим Журавицький був активно залучений у викладацьку (у Національній музичній академії України) та композиторську діяльність в Україні. Цей рік видався досить плідним також для інших українських композиторів (Золтана Алмаші, Олександра Канерштейна, Сергія Пілютікова). Соната для віолончелі та фортепіано Вадима Михайловича присвячена Луїшу Гомешу Андраде – португальському диригенту та віолончелісту, колишньому студенту Журавицького.

Соната має тричастинну форму із незвичним поєднанням розділів: повільно – швидко – повільно, що одразу може викликати аналогію із першою віолончельною сонатою Альфреда Шнітке. Твір містить у собі потенціал глибокої художньої комунікації між виконавцями, отже в контексті діалогічної драматургії

пропонується розглядати цикл наступним чином: I частина – **відчуження**, II – **конфлікт**, III – **прийняття**.

Основою **Першої частини** складають два образних елементи, що протистоять одне одному. Перший елемент, перед яким композитор поставив ремарку *Febbrilmente* (гарячково), характеризується виконанням віолончелістом стрімких, речитативних пасажів у сольному викладі. Другий елемент – *Tristemento* (з жалем) – це мов би відповідь в партії фортепіано, в якій статика акордів на фоні витриманої ноти у віолончелі, привносить меланхолійний характер висловлювання. Цей епізод повторюється двічі, утворюючи певну симетрію на початку частини. Важливо зазначити, що вступ складно назвати діалогом у звичному сенсі, адже у діалозі метою є не лише передача інформації, а і її отримання. У цій частині, натомість, висловлювання кожного інструмента функціонує ізольовано, без очевидного зворотного зв'язку.

Починаючи з 14-го такту (*Più cantabile*) розгортається тематичний матеріал в партії віолончелі, тоді як фортепіано створює текстурний фон, вибудовуючи нашарування акордів із секундовими інтонаціями, що підсилюють атмосферу **відстороненості**. Попри зовнішнє заспокоєння, мелодична лінія знову обривається різкою, емоційно насиченою реплікою віолончелі. У подальшому розвитку чітко простежується контраст двох образів: експресивного й тривожного (віолончель) та стриманого, дистанційованого (фортепіано).

У розділі *Più mosso* вперше з'являється чітка тридольна пульсація, що дає виконавцям точку опори. Водночас композитор зберігає відчуття нестабільності через постійні зміни метру. Ілюзорний стан гармонійної взаємодії в цьому епізоді швидко руйнується – вже у 50-му такті музичний процес перериває стрімкий віолончельний пасаж.

Музичний розвиток поступово, але неупинно прямує до кульмінації, хвилеподібно змінюючи рівень напруження. Після експресивного соло віолончелі (тт. 114–121), яке привносить в музику занепокоєння, знову повертається семантика «застиглості» завдяки статичним акордам фортепіано, що повертають нас початкового образу.

Наприкінці частини розгортається короткий сольний епізод у фортепіано, сповнений різкими пасажами імпровізаційного характеру, що підхоплюються «запитальною» інтонацією віолончелі.

Драматургія першої частини побудована на контрасті, коли партії обох інструментів функціонують як паралельні монологічні висловлювання, що лише час від часу перетинаються, зберігаючи свою самостійність. Автор майстерно використовує складні гармонічні поєднання та мелодичні інтонації, які створюють атмосферу стриманої емоції, що час від часу виривається назовні. Треба відмітити зображення композитором в сонатному ансамблевому діалозі різних видозмін характерів в межах крайніх градацій – від внутрішнього драматизму та палкої експресії до медитативності або скорботності.

Друга частина циклу, яку в межах цієї статті інтерпретовано як фазу **конфлікту**, слідує *attacca* за Першою, переносячи слухача в цілком інший образно-емоційний простір. Позначення композитора – *con veemenza* («з вогнем») – одразу задає вектор драматичної напруги та активізації музичних образів. Така емоційна та темпова настанова й відсутність перерви між частинами викликають асоціації з Сонатою № 1 для віолончелі і фортепіано Юрія Іщенка (1969), де можна знайти аналогічні композиційні принципи.

Початковий розділ частини ґрунтується на зіткненні консонантного та дисонантного матеріалу, що задає **конфліктну** основу: гострим, акордовим висловлюванням віолончелі акомпанують хвилеподібні пасажі фортепіано на основі інтервалу малої терції, що охоплюють увесь діапазон інструмента. Безперервний рух партії фортепіано, на тлі якого рельєфно звучать акорди у віолончелі (тт. 1–11), створює пульсацію та токатність викладу.

Уже з 12 такту дисонансна напруга проникає у фортепіанну партію: низхідний пасаж у лівій руці раптово переривається різким акордом на *sforzando*, що розпочинає технічно та ансамблево складний епізод, у якому експресивний матеріал нерівномірно розподіляє одну мелодичну лінію між інструмен-

тами, що ускладнює ансамблеву координацію. Розщеплення єдиного висловлювання між двома виконавцями – типова драматургія конфлікту: кожен виконавець ніби “змагається” за право голосу. Постійну метричну нестабільність підсилюють часті зміни розміру, що вимагає від виконавців високої концентрації та уваги до партії партнера.

З 31-го по 33-й такти тематичний матеріал у партії віолончелі повторює речитативний пасаж з Першої частини, який виступає як своєрідний формотворчий елемент. В епізоді з позначкою *Темпо I* на тлі майже незмінної фортепіанної фактури віолончель виконує ходи шістнадцятими зі зміщенням на різні долі такту, створюючи ефект внутрішньої дезорієнтації, що можна розглядати як **конфлікт внутрішній**, втрату точки опори та рівноваги. Вадим Журавицький використовує техніку остинато у фортепіано, динамічні контрасти між інструментами, подовжує віолончельні мотиви з кожним їх викладом.

Особливої уваги заслуговує кульмінаційний фрагмент частини, що має розгорнутий характер і побудований за принципом двох послідовних хвиль, кожна з яких має довготривалий підхід із поступовим нарощуванням динаміки, фактурної щільності та емоційної напруги.

Перша хвиля формується на основі остинатних фігурацій у партії фортепіано, до яких поступово долучається віолончель із тематично спорідненим матеріалом. Пік цієї хвилі у вигляді яскравого акорду віолончелі та стрімких пасажів фортепіано має імпульсивний, концентрований характер і зберігається протягом одного такту.

Друга хвиля відзначається зміною метричної організації – з’являється розмір 18/16 (який досить рідко зустрічається), що надає пульсації стабільного руху. Цей епізод веде композиційний розвиток до афектованої вершини, яка прориває музичну тканину віртуозними пасажами у верхньому регістрі фортепіано та пронизливими трелями віолончелі, що призводить до потужного та емоційно насиченого звукового результату.

Завершується частина репризою, майже ідентичною експозиції, таким чином утворюючи форму арки. Останні такти харак-

теризуються лавиноподібним спадом у фортепіано, який призводить до яскравого акордового акценту. Уся частина пройнята відчуттям тривожності та внутрішньої напруги. Стабільність тут – лише ілюзія, музичний процес постійно балансує на межі зриву. Невпинний рух та зміни метричної пульсації вимагають від виконавця високого рівня внутрішньої організованості, чіткого ритмічного контролю та миттєвої реакції на партію партнера.

Завершує палітру різноманітних образів двох попередніх частин **Третя** – *Misurato* (з іт. *розмірено*). Музика з перших тактів занурює слухача в атмосферу застигlosti й внутрішньої напруги, що утворює виразний контраст із емоційною експресією попередніх розділів. Тут відсутня відкрита конфронтація: натомість постає стан зосередженості, статичності, внутрішнього аналізу, характерний для подолання конфліктності, який пропонуємо називати етапом *прийняття*.

Акорди фортепіано нагадують звучання зламаної музичної шкалулки – механістичне й позбавлене природної плавності. Цей образ можна трактувати як ремінісценцію до першої частини (*Tristemente*). Характерною особливістю частини є часте використання прийому *pizzicato* у віолончелі, що створює ефект виваженого, майже медитативного кроку (тт. 13–26; 94–114).

Тут саме віолончель виступає як головний ліричний суб'єкт, тоді як фортепіано виконує переважно роль акомпанементного тла. Про це свідчить як насиченість віолончельної фактури, так і постійне повернення до сольних висловлювань інструмента (тт. 36, 37; 53–61), як вияв особистісного ставлення до пережитого. Віолончель тут ніби «розповідає» свою історію – спокійно, без опору.

У центральному епізоді віолончельна партія набуває більшої технічної активності: з'являються пасажі на основі арпеджіо, які поступово пришвидшуються й насичуються новими гармонічними відтінками. *Діалог*, що із самого початку був повільним та стриманим, миттєво набуває швидкого й напруженого характеру. Одночасно у фортепіано звучить варіація вступної акордової теми. Важливо зазначити, що через щільність віолончельної

фактури цей мотив сприймається дещо повільніше, що вимагає від піаніста не лише динамічного й тембрового контролю, але й певного сценічного жесту – фізичного «перетягування» звуків один в інший, щоб забезпечити фразову цілісність і зберегти мелодійну лінію.

Музичний процес поступово прямує до кульмінації, яка у цій частині розміщена ближче до завершення. Акордові послідовності у фортепіано розширюють свій діапазон до басового регістру, посилюючи звучання (тт. 105–108). Гармонії ускладнюються, динаміка невпинно зростає, і напруга досягає свого розв’язання у вигляді яскравого, експресивного фіналу, побудованого на співіснуванні мажорних і мінорних акордів (тт. 115–130), що можна трактувати як вираз *гармонічного узгодження*, компромісу та прийняття. У цьому контексті доречно пригадати ідею О. Конта, який увів поняття «консенсус» у науковий обіг, підкреслюючи, що узгодженість є необхідною умовою розвитку: *«без консенсусу неможливо зрозуміти механізм розвитку суспільства, оскільки рух передбачає узгодженість»* [4, с. 20]. Такий підхід дозволяє трактувати фінальний етап сонати не лише як музичну, а й як соціально-філософську метафору примирення. Таким чином, остання частина утворює завершальну точку циклу, у якій досягнуто гармонійної цілісності та катарсису через внутрішню трансформацію.

Висновки. Соната для віолончелі та фортепіано Вадима Журавицького – це глибоко особистісний і водночас концептуальний твір, образна драматургія якого відображає синтез традицій і новаторства, характерний для української музики на межі ХХ–ХХІ століть. Контрастність, експресивність музичної мови, а також темброві й фактурні пошуки композитора сприяють розкриттю можливостей камерно-інструментального ансамблю віолончелі та фортепіано. Водночас, це висуває до виконавців вимоги високої технічної підготовки, емоційного включення та звукового контролю.

У процесі аналізу Сонати Журавицького виявлено прагнення композитора до діалогічності, що проявляється в постійному зіткненні та взаємодії незалежних висловлювань кожного

інструменту, яким із самого початку твору надано конкретні образні характеристики. Визначено, що в основі твору лежить суперечливий діалог двох інструментів, що упродовж усього твору проходить трансформацію від **відчуження** через **конфлікт** до **прийняття**.

Таким чином, діалог у Сонаті Журавицького функціонує не лише як форма взаємодії двох інструментів, але й стає ключовим засобом розгортання тематично-напруженої драматургії. Композиторська концепція цього твору репрезентує сучасне розуміння камерного діалогу, у межах якого музичні образи зазнають трансформації, розкриваючи нові смислові аспекти через контрастні співставлення специфічно-характеристичних звучань кожного тембру; багатовимірну ритмічну організацію; поєднання в фактурній структурі різних артикуляційних прийомів та інтонаційну виразність в поліфонічному звучанні двох інструментальних голосів.

Отже, Соната для віолончелі та фортепіано Вадима Журавицького поєднує в собі глибоку образність, драматургічну складність і сучасне звукове мислення, створюючи унікальний зразок камерно-інструментальної музики, що відповідає естетиці свого часу.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Герега М. Ансамблева віолончельна соната в Україні: специфіка становлення жанру. *Камерно-інструментальний ансамбль: історія, теорія, практика*. Кн. І. Львів, 2010. С. 154–161.
2. Жук Г. Віолончельна музика Василя Барвінського в контексті розвитку жанру в українській музиці на початку ХХ століття. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка та Національної музичної академії України імені Петра Чайковського*. Серія: Мистецтвознавство. Тернопіль : ТДПУ ім. В. Гнатюка, 2004. № 1 (12). С. 50–56.
3. Зав'ялова О. Соната Іллі Лизогуба і європейські традиції розвитку жанру в першій половині ХІХ ст. *Музичний спектр*. 2008. С. 152–156.
4. Зенова М.В. Розуміння згоди у філософії і праві. *Юридичний науковий електронний журнал*. 2014. № 3. С. 19–23.
5. Кузик В. В. Журавицький Вадим Михайлович. *Енциклопедія Сучасної України* : веб-сайт. Київ: Інститут енциклопедичних дослід-

джені НАН України, 2009. URL: <https://esu.com.ua/article-18447> (дата звернення: 21.04.25).

6. Менцінський Т. Віолончельна соната Юрія Ішенка в аспекті еволюції стилю. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка*. 2010. Вип. 24. С. 162–171.

REFERENCES

1. Hereha, M. (2010). The ensemble cello sonata in Ukraine: Specifics of genre formation. *Chamber-Instrumental Ensemble: History, Theory, Practice*, 1, 154–161. [In Ukrainian]

2. Zhuk, H. (2004). Volodymyr Barvinsky's cello music in the context of genre development in Ukrainian music of the beginning of XX century. *Scientific Notes of Ternopil National Pedagogical University named after Volodymyr Hnatyuk and National Music Academy of Ukraine named after Petro Tchaikovsky. Series: Art Studies*, 1 (12), 50–56. [In Ukrainian]

3. Zavyalova, O. (2008). Illia Lyzohub's sonata and European traditions of genre development in the first half of the 19th century. *Musical Spectrum*, 152–156. [In Ukrainian]

4. Zenova, M. V. (2014). The concept of consent in philosophy and law. *Legal Scientific Electronic Journal*, 3, 19–23. [In Ukrainian]

5. Kuzyk, V. V. (2009) Zhuravytsky Vadym Mykhailovych. *Encyclopedia of Modern Ukraine*. K.: Institute of Encyclopedic Research of the National Academy of Sciences of Ukraine. URL: <https://esu.com.ua/article-18447>

6. Mentsinsky, T. (2010). The cello sonata of Yurii Ishchenko in the aspect of style evolution. *Scientific Collections of the Lviv National Music Academy named after M. V. Lysenko*, 24, 162–171. [In Ukrainian]

УДК 78.03+78.6[780.6]

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2025-43-5>**Сергій Ігорович Железняк**

ORCID: 0009-0004-8444-5134

аспірант 2-го року навчання творчої аспірантури кафедри
оркестрових струнних інструментів
та оперно-симфонічного диригування
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
saskeuhiha4@gmail.com

КОНТРАБАС В ЄВРОПЕЙСЬКІЙ МУЗИЧНО-ІСТОРИЧНІЙ ТРАДИЦІЇ ТА ПОСТАВАНГАРДНОМУ СЬОГОДЕННІ

Мета дослідження – виявлення актуальних для поставангардної доби сьогодення стилізовано-жанрових тенденцій контрабасового мистецтва у його композиторському та виконавському втіленнях, орієнтованих на синтез академічних традицій Нового часу і напрацювань джазової гри Новітності. **Методологічна база** – інтонаційний підхід школи Б. Асаф'єва в Україні, з вираженням герметичним і компаративним спрямуванням як то маємо у працях Д. Андросової, О. Козаренка, Т. Левицької, О. Маркової, О. Рощенко, А. Соколової, В. Шульгіної, інших провідних музикознавців і культурологів. **Наукова новизна** роботи полягає у виділенні спеціальних ознак оновлення смислу-структури контрабасового мистецтва на рівні поставангардних стилізованих заявок, що підготовлене європейським класичним періодом буття контрабасу у кінці XVIII – у першій третині XIX сторіччя, розквітом застосування у джазі і розширенням концертних форм для цього інструменту, що виводить на радикалізм необарокових пошуків у поставангардному ареалі. **Висновки.** Контрабас як універсальний інструмент у струнно-смічковому ряду, що тембрально орієнтувався на церковно-співочі та оперно-регістрові басові можливості, насичувався у XX столітті позакантленними показниками гри у джазі і прийомами, почерпнутими із фолк-рокових кантрі, продемонструвавши на грані XX і XXI століть форми спрощеного необарокового концертного мислення, сконцентрованого у Концерті для контрабасу Тан Дуна, у широті звертання до цього інструментального надбання світової музичної громадськості, українських митців в ній, зокрема, композиторів Одеси Ю. Гомельської, К. Цепколенко та інших.

Ключові слова: контрабасова виразність гри, стиль у музиці, музичний жанр, класична оркестральність, барокова концертна облігатність,

необарокові «вкраплення» у поставангардну «мозаїчність», виконавство, композиторство.

Zhelezniak Serhii Igorovich, 2nd-year Doctoral Student in the Creative Postgraduate Program at the Department of Orchestral String Instruments and Opera-Symphonic Conducting of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Double bass in the European music-historical tradition and post-avantgarde today

The purpose of the study is to identify the stylistic and genre trends of double bass art relevant for the post-avant-garde era of the present day in its compositional and performing manifestations, focused on the synthesis of academic traditions of the New Time and the achievements of jazz playing. **The methodological basis** is the intonation approach of the B. Asafiev school in Ukraine, with a pronounced hermetic and comparative orientation, as we have in the works of D. Androsova, O. Kozarenko, T. Levytska, O. Markova, O. Roshchenko, A. Sokolova, V. Shulgina, and other leading musicologists and cultural scientists. **The scientific novelty** of the work lies in highlighting special signs of renewal of the meaning-structure of double bass art at the level of post-avant-garde style applications, which was prepared by the European classical period of existence of the double bass in the late 18th – first third of the 19th century, the flowering of its use in jazz and the expansion of concert forms for this instrument, which leads to the radicalism of neo-baroque searches in the post-avant-garde area.

Conclusions. The double bass, as a universal instrument in the string and bow series, timbre-oriented to the church-opera register bass possibilities, was saturated in the 20th century with extra-cantilever performance indicators in jazz and techniques drawn from folk-rock country, demonstrating forms of simplified neo-baroque concert thinking at the turn of the 20th and 21st centuries, concentrated in Tang Dun's Double Bass Concerto, in the breadth of appeal to this instrumental heritage of the world musical community, Ukrainian artists in it, in particular, Odessa composers Yu. Gomelska, K. Tsepkolenko and others.

Key words: double bass expressiveness of playing, style in music, musical genre, classical orchestralness, baroque concert obligation, neo-baroque “interspersions” in post-avant-garde “mosaicness”, performance, composition.

Актуальність теми дослідження визначена затребуваністю у виконавському вжитку композицій для цього інструмента і слухачькою увагою до того творчого надбання. Адже контрабас – інструмент універсальний, щонає дуже широкий спектр застосування: від бароково-концертної облігатності та оркестрально-симфонічної, оперно-симфонічної музики до джазових звучань та можливостей рок-н-ролу, втручань у «генератив-

ність не-композиційної» музики[2; 9; 10]. За триста років свого розвитку контрабас подолав складний шлях і став значущим інструментом у різних музично-жанрових проявах. Контрабас досі зберігає в собі багато незвіданих стильових і технічних можливостей, які відкриються новим поколінням музикантів: композиторам та виконавцям[4]. Однак систематизація відомостей про взаємодію стильових рис академічного вживання інструменту і його ж буття у третьорядовій – джазовій та ін. – сфері на тлі поставангардного «змішання» тих стильових різноманітностей спеціально не ставилася, що й зумовило тему даної роботи.

Мета дослідження – виявлення актуальних для поставангардної доби сьогодення стильово-жанрових тенденцій контрабасового мистецтва у його композиторському та виконавському втіленнях, орієнтованих на синтез академічних традицій Нового часу і напрацювань джазової гри Новітності. **Методологічна база** – інтонаційний підхід школи Б. Асаф'єва в Україні, з вираженим герметичним і компаративним спрямуванням як то маємо у працях Д. Андросової, О. Козаренка, Т. Левицької, О. Маркової, О. Рощенко, А. Соколової, В. Шультгїної, інших провідних музикознавців і культурологів.

Наукова новизна роботи полягає у виділенні спеціальних ознак оновлення смислу-структури контрабасового мистецтва на рівні поставангардних стильових заявок, що підготовлене європейським класичним періодом буття контрабасу у кінці XVIII – у першій третині XIX сторіччя, розквітом застосування у джазі і розширенням концертних форм для цього інструменту, що виводить на радикалізм необарокових пошуків у поставангардному аресалі.

Виклад основного матеріалу. Історії появи та розвитку контрабасу в європейській музично-історичній традиції Нового часу, як і всім струнним смичковим інструментам, присвячена досить велика бібліографія [див.описи]. Шляхи еволюції даного інструменту та його різновидів, їх впровадження у виконавську практику досить детально описані у дослідженнях П. Бруна, А. Плянєвські[9], Ф. Варнеке [10], М. Кера [8], у статтях О. Лучанко, у дисертації В. Батанова [3; 4; 1] тощо.

Серед названих виділяється детальна інформація про історію інструменту, що зосереджена у зарубіжних виданнях, серед яких виділяються фундаментальні дослідження F. Warnecke [10], P. Brun [65], M. Cur [8], A. Planuavsky [9], які стали своєрідними енциклопедіями, що підбивають підсумок в еволюції контрабасу від пізньоренесансної епохи аж до XX століття.

Узагальнюючи відомості з наведеної вище бібліографії, відзначимо, що контрабас (contrabasso (італ.), Kontrabass (нім.), contrebasse (франц.), doublebass (англ.) [2] є найбільшим за розмірами і найнижчим за звучання інструментом сімейства сучасних струнних смичкових, який здатний відтворювати звучання 16-футових труб органу, досягати в реальному звучанні теситури контроктави і навіть субконтроктави. Подібного роду теситурно-регістрова специфіка багато в чому визначила найменування та функцію контрабасу, пов'язаного з «басом» як фундаментом багатоголосної, поліфонічної та акордово-хоральної вертикалі, її основою. У такій якості він (і його різновиди) функціонували і у вигляді «церковного басу», і як компонент *bassoscontinuo*, і на правах басової «опори» струнно-смичкової групи в класичному симфонічному оркестрі, і в камерній ансамблевій музиці.

Разом з тим, мабуть, немає жодного інструменту, історія якого була б настільки повноюнезрозумілою, як історія контрабасу. Витоки цього інструменту сягають ще епохи Відродження. У цей період у Європі існувало ціле сімейство басових смичкових інструментів – басові скрипки, басові ліри та гамба, ліронеперфетто та ін. Віоли з'явилися в XV столітті і мали широкерозповсюдження в Європі до середини XVIII століття. «Прабатьків» контрабасу можна виявити вже у XII–XV ст. при зображенні виконавця на *трумшайті* (Trumscheit), що нагадує сьогоdnішнього контрабасиста.

Особливе значення для розвитку струнно-смичкової групи мало сімейство віол. Згідно з даними істориків-органологів, у сімейство віол спочатку входили три типи інструментів: дискантова, альтова та тенорова віоли. Усі інструменти цієї групи (крім сконструйованої наприкінці XVII століття віольд'амур) мали на грифі лади і незалежно від розміру трималися вертикально

біля ноги – dagamba (gambaітал. – нога). А у XVI столітті до музичної практики входить ще один представник цього сімейства – велика басова віола та гамба (Violone). Зрештою, поява низьких за теситурою смичкових інструментів, можливо, пов'язана з формуванням вже наприкінці XVI століття *bassocontinuo*. У Гарвардському Музичному словнику інтерпретація назви інструмента (Contrabasso) дана як Doublebass, тим самим вказуючи на фактурну вибудованість того звучання як *bassocontinuo* [9, с. 144].

Отже, потреба посилити, поглибити басовий тембр, що наполегливо виражається композиторами XVI–XVII століть, призвела до появи та закріплення виконавських позицій у музичній практиці того часу найнижчого за звучанням представника сімейства віол – контрабасової віоли – віолоне. що мали нижні струни з налаштуванням у контроктаві – A1, G1, D1і спостерігалось їх активне виконавське функціонування в Італії, Німеччині, Англії, Франції, Голландії тощо. Таке звернення до басово найглибших звуків йде від глибин християнської церковності, в якій «небесне», «ангельське» асоціювалося з «надприродними» звучаннями («природним» виступав мовленнєвий діапазон, а спів, звернений до Нього, мусив спиратися на штучність – чи то фальцетування, чи то басіння).

Співацька практика православних країн зосереджувалася також на «позамовленнєво» у діапазоні озвучування, «втягуючи» в цей звукотворний процес і регістри-тебри дзвоніння (дзвонний інструменталізм, прийшовши з крайнього Заходу Ірландії-Британії, прижився-ствердився у православній Русі. Як свідчить музично-історична практика названих країн, склад груп *bassocontinuo*, багато інструментально представлена у вищеназваних числених країнах європейського Заходу, активно змінювалася. У французьких класиків, у Й. С. Баха та Г. Ф. Генделя обов'язковими були клавішні (у церкві – орган, клавесин (чембало), у світській музиці – один чи два чембало, в опері – іноді теорба) та басы (контрабас- віолоне, віолончель, нерідко фагот). Басовий голос став набувати самостійної мелодійної виразності, разом з органом або чембало, утворюючи

фундамент вокально-хорових творів, композицій для ансамблю інструментів.

Примітно, що контрабасові віоли тривалий час співіснували разом із інструментами скрипкового сімейства. Це можна пояснити тим, що з появою нового сімейства смичкових інструментів – сімейства скрипкового, проблема створення досконалого сопранового інструменту була відразу повністю вирішена, з басовим голосом довгий час проводилися різні досліди, що завершилися створенням віолончелі класичного типу. Її остаточні розміри та пропорції були встановлені лише в першому десятилітті XVIII століття Антоніо Страдіварі. До цього основним басовим голосом скрипкової групи був згадуваний вище «церковний бас» – інструмент типу віолончелі дуже великого розміру, з низьким, густим тембром: контрабасова віола–віолоне. Від затребуваності у церковній практиці вказаний інструмент усталився і в оперній, і в камерній музиці XVI–XVII століть.

Все це досить закономірно, позаяк XVII століття увійшло в історію європейської культури як одна з найдраматичніших і суперечливих епох, яку супроводжували, з одного боку, Великі географічні відкриття, наукова революція, з іншого – потужна протидія всім процесам Контрреформації, що посилювалася конфесійним протистоянням католицизму і протестантизму. В підсумку це зумовило визначення даного часу як «розгубленої епохи». Потреба в емоційному впливі на свідомість та почуття людини Нового часу сформували духовно-етичні та естетичні настанови культури цього періоду, орієнтовані на типологічні ознаки бароко та класицизму. В музичному мистецтві духовно-естетичні шукання цієї епохи стимулювали не тільки активний розвиток нових жанрів, але й їх темброво-динамічного озвучування. Складовою частиною цих різноспрямованих процесів можна вважати і формування органологічних особливостей контрабасу та широкий спектр його побутування в музичній практиці. Чудові контрабаси виготовлялися в Італії багатьма визначними скрипковими майстрами: Амагі, Страдіварі, Тесторі, Руджері, представниками сімейств Гальяно, Гранчіно, Гварнері та іншими.

Зазначимо дуже примітний факт. Слово «віолоне», спочатку (з другої половини XVI століття), що позначало велику басову віолу і гамба, потім (з останньої чверті XVII століття) ототожнилося з новим інструментом – контрабасом. В Італії контрабас став називатися *Violone*, в Англії – *Doublebass*, у Франції – *Contrebasse*, у Німеччині – *der Kontrabass*. Специфіка барокової епохи з показовою для неї жанрово-стильовою нестабільністю, тяжінням до оригінальних типологічних симбіозів далася взнаки і на термінологічних визначеннях інструментів контрабасової групи.

З другої половини XVIII століття контрабас стає і сольним інструментом. Саме в цей час з'являється кілька визначних солістів-контрабасистів (див. нижче). Звучання чотириструнного контрабаса здавалося їм недостатнім для сольної гри у великих приміщеннях, тому набуває широкого поширення новий тип контрабаса – триструнний. При сольній грі низькі звуки не використовувалися, а загальна сила звучання інструменту з трьома струнами значно зростала.

Історія розвитку та вдосконалення контрабасу пов'язана також з історією розвитку власне оркестрової музики та симфонічного оркестру. Складні виконавські завдання величезного діапазону висунули перед контрабасистами оркестру симфонічні твори Бетховена (у партитурах того часу контрабасова партія не виділялася окремим рядком, а записувалася «єдиним» басом з віолончеллю), підготувавши цим нову сторінку історії контрабаса вже у XIX столітті.

І подібно до того, як тембральність і виконавські можливості фортепіано поступово витісняли клавесин і клавикорд, зростаючи затребуваність контрабаса так чи інакше визначила поступовий «зникнення» віолоне. Остання третина XVIII століття відзначена появою у регіоні Відня концертних творів для контрабасу низки композиторів-класиків і водночас появою контрабасистів віртуозів, що чудово виконували ці твори. Серед авторів концертів для контрабасу та численних камерних творів із цим інструментом виділяються Й. і М. Гайдн, К. Дітерсдорф, Я. Ванхаль, Ф. Хофмайстер, В. Моцарт, А. Циммерман, В. Піхль, Й. Шпергер, який грав на контрабасі [так само].

Еволюція та вдосконалення контрабасу, а також контрабасової виконавської техніки так чи інакше сприяє формуванню широкого жанрового спектру його репертуару. Окрім власне оркестрової музики, в рамках якої контрабас виступає складовою інструментального цілого, він активно задіяний і в камерній інструментальній музиці.

Камерні твори для солюючого контрабаса, що відносяться до епохи віденської класики, становлять велику художню цінність у репертуарі контрабасистів. Список репертуарних творів з контрабасом – композиції асу К. Дітерсдорфа, Ф. Хофмайстера, Й. Гайдна, М. Гайдна, В. Моцарта, Я. Ванхалю, Г. Альбрехтсбергера, відомого теоретика віденського стилю, композитора та вчителя Бетховена, ін.

Один із найвидатніших ансамблевих творів, що входять до репертуару контрабасистів, – арія Моцарта «Perquestabellamano» для баса (співака) та контрабаса з оркестром (струнний квінтет, флейта, два гобої, два фаготи, дві валторни). Солюють співак та контрабас *obligato*. Твір цей написаний для відомого співака Франца Герля, який виконував партію Зарастро у «Чарівній флейті» Моцарта, та для знаменитого австрійського контрабасиста Франца Антона Піхельбергера, який славився своєю віртуозною технікою [10, с. 19]. Показово, що у ролі солюючих «інструментів» фігурують саме голос і контрабас, які доповнюють один одного у своїх співочо-виразних можливостях. У цьому знаходимо певне упередження сольного «вокального» статусу романтичного контрабасу, що найповніше виявиться саме у творчій та виконавській діяльності Дж. Боттезіні, у тому числі в його концертах.

Тим не менш, в репертуарній літературі для контрабаса найбільш репрезентативним жанром все ж є *концерт*. І розвиток цього жанру представлений низкою видатних імен, серед яких виділяємо *Й. М. Шнергера, В. Піхля, К. фон Дітерсдорфа*. Останній має два концерти для контрабасу з оркестром – мі-бемоль мажор і мі мажор. Саме спірання на концерт як жанр і концертність як стиль засвідчують відначальний суттєвий *бароковий стильовий акцент* при всій кла-

сицистській (але з нахилом до *раннього, тобто пробарокового* класицизму).

Спеціальне місце в ряду композиторів та виконавців-контрабасистів, що репрезентували зрілий музичний класицизм, зайняв *Д. Драгонетті* (1763–1846), що надалі став взірцем виконавства на цьому інструменті для наступних поколінь музикантів-фахівців. Він остаточно встановив квартовий стрій контрабаса, метод фіксації смичка (з'явився термін «стиль Драгонетті»). В результаті був прокладений шлях інтенсивного розвитку інструменту, був автором контрабасових концертів [див. про це детальніше: 7].

Навчався Драгонетті спочатку під керівництвом батька, що був музикантом-аматором, грав на контрабасі, а згодом став займатися на цьому інструменті під керівництвом Беріні, першого контрабасиста уславленого оркестру венеціанського собору св. Марка. У віці вісімнадцяти років вважався найкращим віртуозом свого музичного міста, Венеції XVIII століття. Після смерті Беріні Драгонетті зайняв його місце в оркестрі собору св. Марка [так само].

Не дивно, що з енергією *Д. Драгонетті* його виконавські здібності досягли у грі надзвичайно високого рівня. Його слава поширилася далеко за межі Італії. Пропозиції, особливо від королівського двору в Лондоні та імператорського двору в Петербурзі, ставали дедалі наполегливішими і привабливішими. Але *Д. Драгонетті* довгий час відхиляв усі ці приємні запрошення. За це прокуратори республіки Венеції 13 грудня 1791 нагородили його – подарували йому чудовий контрабас, роботи великого брешіанського майстра Гаспаро да Салó, зроблений для ченців венеціанського монастиря св. Петра. Наприкінці XVIII століття унікальний інструмент продовжував зберігатися у монастирі, хоча у цей час він був власністю республіки Венеції.

Бути власником цього чудового контрабаса означало для *Драгонетті-виконавця* – мати найбільший скарб у світі. Високий рівень виконавської майстерності *Д. Драгонетті* у поєднанні з прекрасними якостями інструменту, на наш погляд, безпосередньо передбачає розквіт виконавського мистецтва роман-

тичної епохи, овіяної не менш яскравими іменами Н. Паганіні та Дж. Ботезіні. Біографи композитора свідчать, що значний період концертної діяльності Д. Драгонетті пов'язаний з Лондоном. Саме в цьому місті найохочіше і найчастіше він виступав як блискучий соліст-віртуоз. Сучасники відзначали, що Д. Драгонетті була властива рідкісна особиста чарівність, що приваблювала до нього загальну симпатію.

Особливу роль в житті Д. Драгонетті грало дружнє спілкування з найбільшими композиторами його часу. У 1795 році, коли до Лондона прибув Й. Гайдн, він потоваришував з ним. У 1799 році він приїхав з візитом у Відень. Написаний приблизно в ці роки Концерт для контрабасу Й. Гайдн, можливо, створив саме для Д. Драгонетті (тут і далі матеріали [7]).

Перебуваючи у Відні, композитор познайомився з молодим Л. Бетховеном і в березні 1799 грав в ансамблі з композитором його Віолончельну сонату ор. 5 № 2 (соль мінор). Пізніше Д. Драгонетті зустрічався з Бетховеном у Відні у 1809 та 1813 роках. Великий італійський музикант бездоганно виконував на контрабасі партію віолончелі в Сонаті та струнних квартетах Бетховена, заслуживши високу оцінку самого автора.

Саме Д. Драгонетті познайомив Бетховена з найбагатшими можливостями контрабасу. Це знання інструменту діалося взнаки, зокрема, в скерцо П'ятої симфонії, а також у речитативі фіналу Дев'ятої симфонії.

Віртуозна гра Д. Драгонетті здавалася сучасникам якимось незрозумілим дивом, у тому числі то було дивування щодо будови його лівої руки з надзвичайно широкою розтяжкою пальців, про яку говорили як “*manomostro*”, тобто “рука-чудовисько” [9, с. 24–25]. Д. Драгонетті сприймався сучасниками у вигляді «Паганіні контрабаса» – так беззаперечно говорили про Дж. Ботезіні як про «Паганіні контрабаса» [див.: 10]. Але подібне прізвисько прекрасно співвідносилось із творчим проясом Драгонетті – і не тільки. Адже не слід забувати про ще одного високоталановитого майстра – Л. Боккеріні.

Названих три віртуоза-контрабасиста і композитора Італії утворили творчу Трійцю: їх пов'язували дружні стосунки, лис-

тування. Драгонетті виділявся красою звуковедення, він часто грав на старовинному віолоне – на багатострунному інструменті, відзначуваному відтворенням низьких «густих» нот. Важливо підкреслити, що Драгонетті, маючи репутацію блискучого концертанта, соліста, камерного виконавця, все ж усвідомлював як найважливішу частку своїх виступів – гру в оркестрі [7]. Одночасно з вищезазначеними італійськими майстрами гри на контрабасі визнання одержав німецького віртуоза *Карла Ваха* (1755–1833), діяльність якого пов'язана з Лейпцигом, з виступами в оркестрі Гевандхауза.

До тих імен слід додати відомості щодо *Джузеппе Андреолі* (1757–1832). Андреолі грав в оркестрі театру «Ла Скала» та викладав у Міланській консерваторії. У столицях багатьох європейських держав концертував *Йозеф Кемпфер* [див.: 7].

Із сказаного випливає, що у другій половині XVIII століття контрабас завоював широке визнання як оркестровий, так і сольний інструмент, про що свідчить популярність жанру контрабасового концерту. До цього періоду – рубежу XVIII і XIX століть – належить поява інших видатних контрабасистів-солістів, до яких належали вищевідзначені майстри Італії та Німеччини. І це був період відсторонення від поліфонічного, контрапунктичного письма, що поступається відтепер місцем гомофонній стилістиці, з чітким виділенням провідного голосу. Контрабас став опорою всієї вертикалі звучання оркестру чи ансамблю, минаючи спеціальне звучання клавіру з притаманною останньому функцієюбасоконтинуо.

Скоротилося звернення до старовинного камерно звучасюгов оркестрах-капелах XVII–XVIII століть віолоне – на користь звучного контрабаса. Цей історичний період позначений активністю басових голосів в опері, які із супутників-замінювачів сопраністів (як відомо, коли у театрі недоставало досить високого за рівнем підготовки кастрата-фальцетиста, його партія доручалася басу-кантанте), перетворювалися на самостійні значущості басів і баритонів, а перші з них виділялися у поданні героїчних партій владних батьківськи могутніх особистостей і басів-буффо, віртуозно співаючих у протилежних героїчним

партіям звучачих побудовах.

Досить згадати знамениті басові партії Віденців, згодом Дж. Россіні та його вихованців В. Белліні і Г. Доніцетті, щоб усвідомити самозначущість того низькозвучного тембру-регістру, інтурментальний аналог якому виразив все більш виразно виступаючий контрабас серед струнних смичкових і певних аналогів у духовому інструменталізмі.

У слов'янських країнах у ХІХ столітті особливу значущість отримав чеський контрабасист Вацлав (Венцель) Гаузе (1764–1847), який утворив самостійну школу у Празькій консерваторії, виховавши віртуоза Й. Грабе. Склалося переконання, що у цілому у ХІХ столітті мали місце дві школи контрабасової гри італійська і чеська, у центрі першої – Д. Драгонетті, друга – зв'язана з діяльністю В. Гаузе. Звернення до контрабасу у ХІХ і ХХ столітті мало свою динаміку «набирання енергії прориву», коли у минулому столітті цей інструмент постав у самостійній концертній іпостасі – в паралель до джазової його затребуваності [9].

Такий поворот у долі інструменту має свою аналогію у виході на провідне положення як у джазі, так і в авторській композиторській музиці, – у користуванні тими інструментальними здобутками у саксофоністів і кларнетистів. Що стосується слов'янської участі у розвитку контрабаса, то тут особливе значення мав сукупний артистичний внесок С. Кусевицького, згодом американського композитора і соліста-віртуоза. Той «контрабасовий акцент» в інструментальній концертній віртуозній інтенсивності з переміщенням його значущості у терена слов'янського буття отримав свої аналогії у вокально-оперній налаштованості слов'янських тембральних оперних виборів з акцентуацією басових партій, що мали особливе «згущення» саме в українській опері (від С. Гулака-Артемівського до М. Лисенка, К. Данькевича, Б. Лятошинського та ін.)

В дисертації О. Лучанка [4] зроблені узагальнення щодо переростання напрацювань доби романтизму у пору Новітності:

«...Інтенсивне збагачення сольного контрабасового виконавства у ХХ ст... Цей період... вважа-

ємо за доцільне поділити на два хронологічні етапи. Перший етап – перша половина ХХ століття – насамперед пов’язаний з інструментально-диригентською діяльністю С.Кусевицького, постромантичною стилістикою, збереженою в жанрі контрабасового концерту. Другий етап – друга половина ХХ століття – етап активного розвитку контрабасового мистецтва, виникнення міжнародних асоціацій, конкурсів, форумів контрабасистів тощо, збагачення контрабасового репертуару значною кількістю оригінальних творів, в яких по-новому трактується композиційно-семантичний інваріант жанру. Значну роль у пізнанні природи контрабаса й збагаченні репертуару для цього інструменту відіграло його використання в сольних епізодах симфонічної, оперної і камерної музики... Відбувається “експансія” контрабаса в межах європейського виконавського простору».

І далі названий автор підкреслює:

«Знаковою є постать митця світового значення, що переніс європейські традиції на американський ґрунт Сергія Кусевицького...С. Кусевицький відкриває нову еру в контрабасовому мистецтві» [4, с. 47].

Треба відзначити те, що поряд із С. Кусевицьким називають ще одне значуще ім’я: чеський (!) контрабасист Адольф Мішек. А в роботі В. Батанова зроблений ще один акцент на контрабасовому мистецтві – це Концерт для названого інструмента китайського генія Тан Дуна [1, с. 148–154]. У роботі В. Батанова знаходимо таке узагальнення аналізу його Концерту:

«... принципова *монологічність* викладення Концерта Тан-Дуна, його, строго говорячи, *однотемність* вибудови, насичена *овокаленно-говіркими інтонаціями*, створює особливого роду «театр одного актора» в інструментальному жанрі, в котрому оркестрове «доповнення» соліста у розвиток ранньобарокового облігатного концерта відмічено відвертою вторинністю як у фактурно-тематичному, так і у драматургічному проявленні...» [1, с. 154].

Висновки. Контрабас як універсальний інструмент у струнно-смічковому ряді, що тембрально орієнтувався на церков-

но-оперні реєстрові басові можливості у XVIII–XIX столітті, насичився у XX позакантиленними показниками гри у джазі і прийомами, почерпнутими із фолк-рок-ових кантрі, продемонструвавши на грані XX і XXI століть форми спрощеного необа-рокового концертного мислення, сконцентрованого у Концерті для контрабасу Тан Дуна, у широті звертання до цього інструментального надбання світової музичної громадськості, українських митців в ній, зокрема, композиторів Одеси Ю. Гомельської, К. Цепколенко та інших.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Батанов В.Ю. Універсалізм композиторської особистості в музичному мистецтві XX – початку XXI ст. Автореф.дис.... канд. мистецтв., 17.00.03. Одеська нац.муз.академія імені А.В. Нежданової. Одеса, 2016. 186 с.
2. Контрабас URL: [https://uk.wikipedia.org/wiki/ Контрабас](https://uk.wikipedia.org/wiki/Контрабас) (зверн.12.05.2025)
3. Лучанко О. М. Жанр контрабасового концерту в музично-історичному процесі: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 – Музичне мистецтво / Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка. Львів, 2008. 20 с.
4. Лучанко О. М. Жанр концерту у контексті контрабасового мистецтва XX століття. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство*. 2005. Вип. 3 (15). С. 60–66.
5. Столярчук Б. Контрабасисти України: Біографічний словник. Рівне, 1992.
6. Bottesini G. Metodo per contrabasso. Milan: Ricordi, 1865. 141 p.
7. Brun P. A New History of the Double Bass. Yorke: German Edition, 2000. 450 p.
8. Cyr M. «Basses» and «bassecontinue» in the orchestra of the Paris Opéra, 1700–1764. *Early Music*, 10/2, April 1982. P. 155–170.
9. Panyavsky A. Geschichte des Kontrabasses, 2 Auflage. Tutzing: Hans Schneider, 1984. 917 s.
10. Warnecke F. Der Kontrabass. Edition Intervalle, 2005. 130 s.

REFERENCES

1. Batanov V. (2016) Universalism of composer personalities in music XX – begin XXI ct. Candidate's thesis, spec. 17.00.03 – mus. art. Odessa state music academy of the name A.V. Nezhdanova. Odessa [in Ukrainian]
2. Contrabasso URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki/Contrabasso> (add.12.05.2025)

3. Luchanko O. M. (2008) The genre of the double bass concert in the musical-historical process: author's abstract. dissertation ... candidate of art history: 17.00.03. Lviv National Academy of Music named after M. V. Lysenko. Lviv, 20 p. [in Ukrainian]
4. Luchanko O. M. (2005). The genre of the concert in the context of double bass art of the 20th century. Scientific notes of the Ternopil National Pedagogical University named after V. Hnatyuk. Series: Art History. Issue 3 (15). pp. 60–66 [in Ukrainian].
5. Stolyarchuk B. (1992) Double Bass Players of Ukraine: Biographical Dictionary. Rivne [in Ukrainian].
6. Bottesini G. (1865). *Metodo per contrabasso*. Milan: Ricordi [in Italy]
7. Brun P. *A New History of the Double Bass*. Yorke: German Edition, 2000 [in Germany].
8. Cyr M. (1982) «Basses» and «bassecontinue» in the orchestra of the Paris Opéra, 1700–1764. *Early Music*, 10/2, April 1982. P. 155–170.
9. Planyavsky A. (1984) *GeschichtedesKontrabasses*, 2 Auflage. Tutzing: HansSchneider [in Italian]
10. Warnecke F. (2005) *Der Kontrabass*. Edition Intervalle [in Österreich]

УДК 78.03+784.3/784.69

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2025-43-6>**Сян Веньцзін**

ORCID: 0009-0002-0473-8769

аспірантка кафедри історії музики та музичної етнографії
Одеської національної академії імені А. В. Нежданової
denghanwen1995@icloud.com

МУЗИЧНО-ПОЕТИЧНА ТРАДИЦІЯ КИТАЮ ЯК ОСНОВА ЖАНРОВОЇ ФОРМИ ХУДОЖНЬОЇ ПІСНІ У КИТАЙСЬКІЙ КАМЕРНО-ВОКАЛЬНІЙ МУЗИЦІ

Мета дослідження. Метою роботи є виявлення історико-філософських і естетичних засад китайської камерно-вокальної музики ХХ–ХХІ століть, а також визначення механізмів взаємодії давніх музично-поетичних традицій із західноєвропейськими жанровими та стилевими моделями. **Методологія дослідження.** Методологічна база роботи спирається на міждисциплінарний синтез музикознавства, культурології, східної філософії та естетики. Використано історико-культурний, порівняльно-аналітичний, герменевтичний і феноменологічний методи. **Наукова новизна.** Наукова новизна дослідження полягає у комплексному аналізі китайської камерно-вокальної музики ХХ–ХХІ століть як явища культурної спадкоємності та художнього синтезу.

Висновки. Проведене дослідження засвідчує, що сучасна китайська камерно-вокальна музика постає простором живого діалогу між минулим і сучасним, Сходом і Заходом, традицією й інновацією. У її основі лежить принцип філософської співприродності звуку та смислу, який сягає давньої ідеї єдності Людини й Космосу. На відміну від західноєвропейського романсу, де музика прагне до вираження індивідуального почуття, китайська художня пісня зберігає споглядальний характер, звернений до внутрішнього світу; тут звук постає не стільки проявом емоції, скільки способом духовного самопізнання. Аналіз творчості композиторів Ло Чжуйцзюнь, Сюй Чжібіна, Хуан Хувей, Гао Піна демонструє, що кожен із них по-своєму переосмислює давні естетичні принципи. Ло Чжуйцзюнь поєднує структуру китайського мовлення з європейською гармонією, Сюй Чжібін розвиває медитативну темброву фактуру, Хуан Хувей створює лірико-драматичний тип пісні, у якому буддійська ідея спокою зливається із символістською поетикою тексту. У цьому контексті давня філософія Дао й сучасна музична мова

утворюють єдину інтонаційну систему, де тиша й звук, пауза й подих стають рівноправними елементами музичного висловлення.

Ключові слова: камерно-вокальна музика, художня пісня, камерно-вокальна творчість китайських композиторів, інтонаційна система, національна ідентичність, фольклорна спадщина, філософія мистецтва.

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

The musical and poetic tradition of china as the foundation of the genre form of the art song in the Chinese chamber-vocal music

Purpose of the study. The purpose of this research is to identify the historical, philosophical, and aesthetic foundations of Chinese chamber-vocal music of the 20th–21st centuries, as well as to determine the mechanisms of interaction between ancient musical-poetic traditions and Western European genre and stylistic models. **Methodology.** The methodological basis of the study relies on the interdisciplinary synthesis of musicology, cultural studies, Eastern philosophy, and aesthetics. Historical-cultural, comparative-analytical, hermeneutic, and phenomenological methods are applied. **Scientific novelty.** The scientific novelty of the research lies in the comprehensive analysis of Chinese chamber-vocal music of the 20th–21st centuries as a phenomenon of cultural continuity and artistic synthesis.

Conclusions. The study demonstrates that contemporary Chinese chamber-vocal music constitutes a space of living dialogue between past and present, East and West, tradition and innovation. At its foundation lies the philosophical principle of the unity of sound and meaning, which traces back to the ancient idea of the oneness of Man and the Cosmos. Unlike the Western European art song, where music aspires to express an individual emotion, the Chinese art song preserves a contemplative character directed toward the inner world; here, sound is not so much an expression of feeling as a means of spiritual self-cognition. The analysis of the works of composers Luo Zhuyijun, Xu Zhibin, Huang Huwei, and Gao Ping reveals that each of them reinterprets ancient aesthetic principles in his own way. Luo Zhuyijun combines the structure of the Chinese language with European harmonic models; Xu Zhibin develops a meditative timbral texture; Huang Huwei creates a lyric-dramatic type of song in which the Buddhist idea of serenity merges with the symbolist poetics of the text. In this context, the ancient philosophy of Dao and contemporary musical language form a unified intonational system, in which silence and sound, pause and breath become equally significant elements of musical expression.

Key words: chamber-vocal music, art song, chamber-vocal creativity of Chinese composers, intonational system, national identity, folk heritage, philosophy of art.

Актуальність дослідження. Сучасна китайська камерно-вокальна музика становить феномен синтезу тисячолітніх традицій і новітніх форм музичного мислення. В умовах глобалізації,

коли посилюється вплив західноєвропейської музичної культури, особливо важливим постає збереження національної ідентичності, що ґрунтується на філософсько-естетичній спадщині Китаю. Давні музично-поетичні форми – від «Книги пісень» (Ши цзін) та жанру ци до вокально-інструментальних структур епох Тан, Сун, Юань і Мін – стають духовною основою сучасного камерно-вокального мистецтва. На межі ХХ–ХХІ століть китайські композитори (Гао Пін, Ло Чжуйцзюнь, Сюй Чжибін, Хуан Хувей, Гун Тяньпэн та ін.) звертаються до цих архетипів не як до об'єкта реставрації, а як до джерела художнього оновлення, прагнучи виразити у звуці синтез давньої метафізики й сучасного світовідчуття. Актуальність роботи зумовлена потребою комплексного аналізу спадкоємності давніх музично-філософських моделей у сучасному камерно-вокальному мистецтві Китаю, виявлення способів взаємодії інтонаційної, поетичної та духовної пам'яті традиції з новими естетичними орієнтирами ХХІ століття.

Мета дослідження. Метою роботи є виявлення історико-філософських і естетичних засад китайської камерно-вокальної музики ХХ–ХХІ століть, а також визначення механізмів взаємодії давніх музично-поетичних традицій із західноєвропейськими жанровими та стильовими моделями. Методологія дослідження. Методологічна база роботи спирається на міждисциплінарний синтез музикознавства, культурології, східної філософії та естетики. Використано історико-культурний, порівняльно-аналітичний, герменевтичний і феноменологічний методи. Наукова новизна. Наукова новизна дослідження полягає у комплексному аналізі китайської камерно-вокальної музики ХХ–ХХІ століть як явища культурної спадкоємності та художнього синтезу.

Викладення основного матеріалу. Камерно-вокальна творчість китайських композиторів ХХ–ХХІ століть спирається на глибинні пласти національної музичної традиції, що своїм корінням сягає архаїчних структур найдавнішої цивілізації світу. Перш ніж розглядати китайський романс у контексті західноєвропейської вокальної культури, необхідно окреслити систему понять, які визначають витoki й розвиток «високих» пісенних

жанрів, сформованих у надрах китайської духовності. Від найдавніших часів музика була органічною частиною світосприйняття китайського народу. У міфологічній пам'яті культури особливе місце посідає легенда про чарівного птаха з п'ятикольоровим оперенням, який навчив людину співу й танцю. Кожен колір його пір'я символізував одну з п'яти першооснов матеріального світу – землю, воду, вогонь, метал і дерево. За переказами, звуки, що їх видавав цей птах, поєднували два протилежні начала – гучне ян і м'яке інь, утілюючи ідею універсальної гармонії й всеєдності Неба, Землі та Людини. Уже в цій міфологемі міститься уявлення про музику як метафору космосу, як звучне вираження закону світової впорядкованості.

У китайському світогляді акт творення світу осмислювався як музична подія: благозвучна мелодія супроводжувала вічне чергування дня й ночі, світла й темряви, ритміку дихання всесвіту. Система найдавніших культів – передусім «культ п'яти богів-прародичів» – відігравала важливу роль у формуванні інтонаційно-ладового мислення. Кожен із божественних покровителів співвідносився зі стороною світу, порою року, кольором і одним із п'яти звуків гами, що зумовило виникнення найхарактернішого для китайської музичної традиції ладу – пентатоніки. Отже, ладова організація китайської музики постає не випадковим акустичним явищем, а сакральньо-космологічною системою.

Важливим принципом естетичного та звукового світопорядку стає концепція «восьми звуків» (ба інь), що фіксує не лише природні матеріали музичних інструментів – метал (цзінь), камінь (ши), шовк (си), бамбук (чжу), гарбуз (пао), землю (ту), шкіру (ге) та дерево (му) – а й співвідносить їх із вітрами, стихіями й символічними напрямками світу. Темброве багатство цих інструментів несло в собі філософську семантику: звук розумівся як прояв природного елемента, а музика – як єдність матеріального й духовного. Система ба інь, зафіксована у стародавніх трактатах, була обов'язковим предметом вивчення освічених людей, адже розуміння її принципів вважалося ключем до досягнення космосу та гармонії.

Ствердження музики як мистецтва, наділеного етичною та пізнавальною функцією, було пов'язане з конфуціанською традицією. Конфуцій надавав музиці особливого значення в процесі виховання особистості й у системі державного устрою. На його думку, музика є інструментом морального самовдосконалення та засобом гармонізації суспільства. Він наголошував, що музика пізнається через поезію, а їхній союз породжує внутрішню культуру почуттів: поезія виражає моральні ідеї, тоді як музика втілює їх у чуттєвій формі, створюючи рівновагу між внутрішнім і зовнішнім, духовним і матеріальним [2].

Не менш вагоме місце посідає музика і в даоській філософії, де вона розглядається як спосіб відновлення космічної рівноваги. У трактаті «Люйши чуньцю», який є своєрідною енциклопедією епохи Весни й Осені, утверджується взаємозв'язок природи, космосу й людини, а в «Записках про музику» (IV–III ст. до н. е.) підкреслюється психофізіологічна природа звуку: музика народжується з руху почуттів і стає їхнім зовнішнім виявом [1]. І конфуціанство, і даосизм стверджують ідею музики як вираження великої єдності – співзвуччя світлого і темного, небесного і земного, духовного і матеріального.

Згодом відчутний вплив на китайське музично-поетичне мистецтво, зокрема на творчість композиторів XX століття, справили релігійно-філософські ідеї буддизму, передусім школи дзен. Дзен трактує шлях людини як процес внутрішнього просвітлення, досягнутого через медитацію, відсторонення від земного й входження у стан спокою (кун – порожнеча), де особистість розчиняється в Дао (道), пізнаючи єдність із небом і природою. Ця ідея внутрішнього мовчання й духовної прозорості виявилася у специфіці китайського звукового мислення – у прагненні до лаконізму, до «тихого звучання», у якому мовчання стає частиною музичної форми. Народний фольклор Китаю становить невичерпний пласт національної культури, у якому найяскравіше відбилися історичні, соціальні й емоційні контексти життя народу. У пісенній творчості сконцентровано його життєві цінності, уявлення про красу, радість і страждання. У середині фольклорної традиції сформу-

валися регіональні пісенні стилі, зумовлені географічними й етнографічними особливостями. Так, для степів Внутрішньої Монголії характерні протяжні пісні, у яких чується подих простору й свободи, а образ «ясного неба» та «вітру над травою» стає музичною метафорою світу. Ці пісні відзначаються широким мелодичним діапазоном, орнаментальністю, емоційною виразністю, у них переважає співучість над динамікою [4].

Фундаментом китайської вокальної культури стала «Книга пісень» (Ши цзін), створення якої традиція приписує Конфуцію. Збірка з 305 текстів, написаних між XII і VI століттями до н. е., об'єднує твори, що відображають архаїчні форми поезії ранньої династії Чжоу, а також пізніші зразки епохи Весни й Осені. Первісно це була саме книга пісень, призначена для виконання, а не для читання. Її створення було пов'язане з практикою збирання народних пісень – правителі вважали, що вони відображають моральний стан народу та слугують дзеркалом суспільних звичаїв. Пісні народного походження згодом проникли в міську культуру, зазнали художнього опрацювання та набули витонченої поетичності. Наприклад, у «Книзі пісень» вперше в історії світової літератури виникає складна система римування й строфіки, а також широкий арсенал художніх засобів – паралелізму, гіперболи, рефрени, риторичні питання. Кожен текст мав власну мелодію, яка з часом була втрачена, і функціонував як частина синкретичного дійства, що поєднувало музику, танець і поезію [1].

Тематика пісень Ши цзін різноманітна: побутові (фен) відображали щоденне життя, урочисті (я) прославляли подвиги героїв і велич правителів, супроводжуючи придворні церемонії. Їх виконання включало використання дзвіночків, барабанів, флейт, цитр. Мелодія підпорядковувалася структурі тексту, відтворюючи його ритміку та інтонацію. Придворна музика вирізнялася строгістю строфічної форми, тоді як народні пісні тяжіли до куплетно-приспівної організації, зберігаючи живу емоційну виразність. Отже, вже в найдавніших пам'ятках китайської культури сформувалися ті засади, що визначили духовну й художню природу китайської камерно-вокальної

музики ХХ–ХХІ століть. Принцип єдності поезії та музики, ідея співвіднесеності звуку з космосом, символічне значення інтонації як вираження світопорядку – усе це становить підґрунтя сучасної китайської вокальної естетики, яка поєднує давню сакральну інтонацію із сучасною художньою свідомістю. Пісні зі «Ши цзін» є одним із перших у світовій історії прикладів органічного злиття поезії та музики. Ця синтетична форма отримала назву «юе», що в китайській культурі означала не лише «музику» у вузькому сенсі, а й особливу єдність звуку, слова й ритуальної дії. Пісні юе могли мати автора, однак частіше були анонімними, що свідчить про їхній колективний характер і узагальнене відображення світосприйняття. У стародавній класифікації вже розрізняли типи пісень за способом виконання: сольні з акомпанементом цитри (цин), пісні під гонг, хорові – за принципом діалогу соліста й хорової відповіді, а також військові, що виконувалися під духові та ударні інструменти. Така жанрова диференціація відображала розмаїття функцій музики в давньому китайському суспільстві – від обрядової та воїнської до інтимно-ліричної. Хоча нотні записи тих епох не збереглися, образно-поетичний зміст дозволяє реконструювати естетичний ідеал – гармонію почуття й форми, емоційної виразності й структурної міри.

Пісні з інструментальним супроводом здебільшого мали ліричний зміст. У них розкривалися теми кохання, вірності, внутрішньої чистоти, а також долі жінки, котра в патріархальній структурі давнього Китаю часто залишалася безмовною й залежною. Ці твори сповнені тонкої поетичної печалі й драматизму, що передають тугу за щастям і прагнення гідності. Поряд із любовною лірикою значне місце посідала військово-патріотична тематика з мотивами розлуки, страждання, туги за батьківщиною. Естетика таких пісень поєднувала героїчне та споглядальне начала, надаючи їм філософської глибини. Природа виступала активним учасником ліричної дії: образи гір, річок, трав, птахів і квітів несли символічне навантаження, забарвлюючи настрій у елегійні або піднесено-радісні тони.

Висока цінність давньокитайської пісенної поезії полягає не лише в жанровому розмаїтті, а й у тому, що в її мові збереглися унікальні риси давньокитайської мовної структури, які не мають аналогів в інших цивілізаціях. Мелодичний лад пісень був тісно пов'язаний із ритмікою поетичного тексту, а музичні форми відбивали архітектоніку вірша. У стародавніх трактатах підкреслювалося значення образної відповідності музики й поезії: автори стверджували, що виконання мелодії, подібної до звучання гір, викликає у слухача відчуття висоти, тоді як музика, що наслідує шум води, створює ефект руху й спокою водночас [3, с. 22]. Така взаємозалежність звуку й образу свідчить про глибоко метафоричний тип китайського музичного мислення.

Китайська поезія виконувала роль посередника між філософією та музикою, провідника релігійно-філософських ідей у сферу художнього звуку. Її багатозначність, насичена прихованою символікою, відображала специфіку китайської мови, у якій один ієрогліф здатен виражати кілька понять. Так, *тянь* («небо») може означати як всесвіт загалом, так і людську природу; поєднання кількох знаків створює нові смислові зв'язки. Особливе значення мали символи кольору, тварин, рослин і предметів: червона ворона асоціювалася зі щастям, білий колір – із трауром, гілка верби – з розлукою, червона слива – із стійкістю та надією. Така семіотична насиченість перетворювала давньокитайську пісню на складну систему значень, де кожен елемент виступав знаком духовної реальності.

Музичне мистецтво різних династичних епох Китаю відображало особливості культурної та історичної ситуації. Епоха Тан (618–907) стала часом потужного піднесення – зміцнення державності, розширення міжнародних контактів, розвитку торгівлі та дипломатії. Обміни з Японією, Індією й країнами Центральної Азії сприяли взаємопроникненню художніх традицій, що позначилося й на музичній практиці. Композиції того часу – *«Велика поема»*, *«Музика для застілля»*, *«Музика перемоги над демонами»* – демонструють властивий для Тан синтез ритуального та театралізованого, епічного й побутового, що засвідчує

зрілість музичної форми та її здатність до символічного вираження культурних сенсів.

Епоха Сун, навпаки, несе відбиток духовної крихкості й історичної нестабільності. Вторгнення північних кочівників, природні катаклізми, соціальні потрясіння створили атмосферу тривоги й смутку. Якщо поезія Тан уособлювала мужність і силу духу, то мистецтво Сун звертається до інтимних, ліричних станів, виражаючи жіночно-м'яке начало. Елегійна інтонація стає провідною рисою поезії та музики того часу. У знаменитих сімнадцяти піснях Цзян Куя – найтоншого поета й музиканта – втілено настрій скорботи й споглядальності. У його передмовах, подібних до роздумів про пісню «*Нещасний злочинець*», поет пов'язує своє натхнення із спогляданням осіннього пейзажу та звучанням *гуцинь*, музика якого наповнюється смутком і філософською відстороненістю [3]. Безпосереднім утіленням ідеї єдності релігійно-філософських і музично-поетичних принципів став збірник Цзян Куя «*Сімнадцять пісень Байши, людини Дао*» (XII–XIII ст.). Твори цього циклу належать до жанру *ци* – особливого типу пісенної поезії, у якій ритмічна структура вірша суворо співвідносилася з мелодією, а виконання передбачало співуче декламаційне читання.

Пісні Байши втілюють дух високої культури: у них поет поєднує індивідуальне почуття з філософською турботою про державу й народ. Ця синтетичність сприйняття – злиття особистісного й суспільного, емоційного й морального – стає визначальною рисою китайської вокальної поезики. Найпродуктивнішим видається компромісний підхід, за яким жанр *ци* можна розглядати як попередника художньої пісні не за формальними, а за естетичними ознаками – витонченістю форми, філософською насиченістю та призначеністю для «високого» виконання. Ці риси споріднюють давній китайський пісенний жанр із камерно-вокальною традицією наступних століть, для якої характерні витонченість виражальних засобів і глибина внутрішнього змісту.

Музично-поетична лінія китайського мистецтва не переривається й у наступні епохи – династій Юань, Мін і Цін. Пісні для

гуцинь, що побутували в цей час, зберігають архаїчну ритуальну інтонацію й споглядальний дух. За свідченням Є. В. Шульгіної, значна частина цієї спадщини була зафіксована в енциклопедії «Юнле да дянь» (1409), де наведено тексти й описи пісень Сюн Пэнляя. Ці джерела не лише підтверджують безперервність китайської вокальної традиції, а й демонструють дивовижну спадкоємність її естетичних принципів – єдності звуку й сенсу, музики й слова, форми та духу.

Період династії Юань позначився новим художнім синтезом у китайській культурі – злиттям поезії та драми, за якого межі між ліричним і сценічним початками практично зникають. Поетичне слово, насичене філософською образністю, стає основою драматичного висловлювання, а сама драма – поетично організованим дійством, де інтонація, ритм і слово творять єдиний музично-мовний простір. Це поєднання емоційного переживання й естетичної форми стало характерною рисою нової китайської художньої парадигми, у якій поезія не просто супроводжує драму, а стає її душею.

Музично-поетична культура династії Юань увібрала живі барви народної мови й елементи повсякденного побуту, що призвело до демократизації художньої мови. Пісні та п'єси цього періоду збагачуються фольклорними мотивами й мелодійним різноманіттям, у них звучить розмовна мова, сповнена безпосередності, емоційності й ліричної правдивості. На відміну від естетики Сун, де переважала витончена поетичність і звернення до ідеалізованої давнини, мистецтво Юань ближче до реального життя, до людських почуттів і побутових сцен. Так, застільні пісні – «Три веселоці», «Золота чарка» – поєднують ігрову експресію й простоту народного вислову, тоді як твори на кшталт «Молода солодка», «Брати Цін» розкривають психологічну теплоту та м'яку іронію.

Особливого значення набуває поява авторської індивідуальності: саме в цей період пісні починають пов'язуватися з конкретними іменами. Серед них вирізняються твори Бай Бу («Стурбована людина») й Ма Чжиюаня («Нічна пригода на човні»), у яких виразно відчувається перехід від колективного

до особистісного типу художнього мислення. Композитори й поети Юань прагнуть не лише передати емоцію, а й індивідуалізувати її, а отже – перетворити музику на інструмент особистого висловлювання. Це якісне зрушення художньої свідомості стало важливим передвісником майбутнього формування камерно-вокального жанру.

Проблема реконструкції давньої китайської музики залишається надзвичайно складною через відсутність нотації, що пояснюється тим, що дослідження музичних пам'яток XII–XIII століть дійшли до нас у пізніших редакціях, які часто різняться між собою за музичною інтерпретацією. Однак цей факт не зменшує значення очевидного результату багатовікової еволюції: саме у середньовіччі відбувається остаточне формування національної музично-поетичної мови, що поєднала літературну витонченість, інтонаційну виразність і філософську символіку.

Ця мова – результат тисячолітньої взаємодії поезії та музики, народного й ученого мистецтва, сакрального й побутового начал. Вона увібрала елементи мовленнєвої мелодики, ритуального звучання, споглядального ритму, які згодом стануть основою художньої інтонації китайського вокального мистецтва XX–XXI століть. У ній виявляється глибинний зв'язок між звуком і словом, емоційним і етичним, людським і космічним.

У цій історичній перспективі давня пісенна культура постає не як музейна спадщина, а як живий духовний організм, що зберігає ідентичність китайської музичної думки. Вона утворює «пам'ять форми», яка визначає мислення сучасних композиторів і підтримує безперервність культурного коду. У процесі європеїзації китайського мистецтва, який розпочався в середині XIX століття, давня музично-поетична традиція не зникає, а трансформується, взаємодіючи з новими жанровими формами. Поява в Китаї європейської музики відкрила новий етап – знайомство з принципами гармонії, контрапункту, формоутворення, з ідеєю особистісного музичного висловлювання. Проте засвоєння західної теорії супроводжувалося труднощами адаптації понять і термінів, серед яких одне з ключових – поняття «художня пісня», що

стало символом народження нового вокального жанру китайської музики ХХ століття.

Цей жанр – результат синтезу давньої філософії інтонації та західноєвропейської вокальної естетики. Він поєднав принципи конфуціанської гармонії, даоського споглядання й буддійської тиші з формальною логікою європейського романсу. У китайському камерно-вокальному мистецтві ХХ століття ці витoki продовжують жити в оновленій формі – як духовний ритм, як внутрішній звук, як художня пам'ять культури, зверненої до вічного пошуку гармонії між Небом, Землею й Людиною.

Висновки. Проведене дослідження засвідчує, що сучасна китайська камерно-вокальна музика постає простором живого діалогу між минулим і сучасним, Сходом і Заходом, традицією й інновацією. У її основі лежить принцип філософської співприродності звуку та смислу, який сягає давньої ідеї єдності Людини й Космосу. Опора на традиції *Ши цзін і ци* надає сучасній китайській художній пісні особливої поетичної архітекτονіки: вона будується на взаємодії мовної інтонації, мелодичної пластики та філософської символіки. На відміну від західноєвропейського романсу, де музика прагне до вираження індивідуального почуття, китайська художня пісня зберігає споглядальний характер, звернений до внутрішнього світу; тут звук постає не стільки проявом емоції, скільки способом духовного самопізнання.

Аналіз творчості композиторів Ло Чжуйцзюнь, Сюй Чжібіна, Хуан Хувей, Гао Піна демонструє, що кожен із них по-своєму переосмислює давні естетичні принципи. Ло Чжуйцзюнь поєднує структуру китайського мовлення з європейською гармонією, Сюй Чжібін розвиває медитативну темброву фактуру, Хуан Хувей створює лірико-драматичний тип пісні, у якому буддійська ідея спокою зливається із символістською поетикою тексту. У цьому контексті давня філософія Дао й сучасна музична мова утворюють єдину інтонаційну систему, де тиша й звук, пауза й подих стають рівноправними елементами музичного висловлення.

Сучасна китайська художня пісня зберігає фундаментальну властивість національного мистецтва – духовність, виражену

через споглядання, метафоричність і внутрішню простоту. Саме в цьому полягає її місія в музичній культурі XXI століття: бути живим мостом між історією та сучасністю, між звуком і смыслом, між людським диханням і диханням космосу.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Lu Zaiyi. My Opinion on Creation of Chinese Art Songs. Shanghai: Shanghai Music Publishing House, 2009. 221 p.
2. 叶郎。中国美学史. 上海: 上海人民出版社, 2007年. 663页。(Е Лань. Історія естетики Китаю Шанхай: Шанхайське Народне видавництво, 2007. 663 с.)
3. 江奎。石、齐白石体裁诗集. 北京: 社会科学出版社, 1992年. 148页。(Куй Цзян. Зібрання віршів жанрів ши та ци Байші. Пекін: Видавництво суспільних наук, 1992. 148 с.)
4. 罗艺峰。回到原点: 关于中国艺术 歌曲的思考. 北京: 人民音乐, 2007年. № 4. 页55-57. (Ло Іфен. Повернення до першоджерел: роздуми про китайські художні пісні. Пекін: Народне музичне видавництво, 2007. Вип. 4. С. 55-57).

REFERENCES

1. Lu, Zaiyi. (2009) My Opinion on Creation of Chinese Art Songs. Shanghai: Shanghai Music Publishing House. 221 p. [in English].
2. 叶, 郎。(2007) 中国美学史. 上海: 上海人民出版社. 663页。(Е Лань. Історія естетики Китаю Шанхай: Шанхайське Народне видавництво. 663 с.) [in Chinese].
3. 江, 奎。(1992) 石、齐白石体裁诗集. 北京: 社会科学出版社. 148页。(Куй Цзян. Зібрання віршів жанрів ши та ци Байші. Пекін: Видавництво суспільних наук. 148 с.) [in Chinese].
4. 罗, 艺峰。(2007) 回到原点: 关于中国艺术 歌曲的思考. 北京: 人民音乐. № 4. 页55-57. (Ло Іфен. Повернення до першоджерел: роздуми про китайські художні пісні. Пекін: Народне музичне видавництво. Вип. 4. С. 55-57). [in Chinese].

УДК 78.071.1[Леклер:929]:78.03»17»](44)(045)

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2025-43-7>**Маосень Тан**

ORCID: 0009-0009-2678-7853

аспірант кафедри історії світової музики

Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського
samuelong1997@gmail.com**ТВОРЧА ДІЯЛЬНІСТЬ ЖАНА-МАРІ ЛЕКЛЕРА
ТА «LES GOÛTS-RÉUNIS» У ФРАНЦУЗЬКІЙ МУЗИЧНІЙ
КУЛЬТУРІ XVIII СТОЛІТТЯ**

Мета статті – виявити особливості поєднання рис музичного стилю італійської та французької традицій в інструментальній творчості Жана-Марі Леклера. **Методологія** спирається на загальнонаукові методи, а також спеціальні методи сучасного музикознавства: музикознавчо-історичний; джерелознавчий; жанрово-стильовий; узагальнюючий тощо. **Наукова новизна** передбачає розгляд стилістичної концепції *les goûts réunis* («поєднання смаків») в інструментальній музиці Жана-Марі Леклера. **Висновки.** Простежено механізми інтеграції італійської і французької традицій в інструментальній музиці Ж.-М. Леклера – одного з провідних представників французького інструментального бароко. Виявлено обумовленість творчого спрямування митця до синтезу репрезентативних рис національних шкіл біографічним контекстом (поїздками до Італії та численними контактами з італійськими композиторами та виконавцями). Наголошено, що при збереженні зовнішньої архітектоніки італійського зразка жанру (опору на «вівальдійвську» жанрову модель концерту) Ж.-М. Леклер застосовує риси французької традиції: специфічну орнаментику, метричну гнучкість, риторичну фразеологію, звуконаслідувальні елементи тощо. Особливу увагу приділено феномену «смаку» як естетичній категорії французької музичної культури XVIII століття та його впливу на формування композиторської індивідуальності. У контексті музики митця ця категорія постає як чинник формування авторської мови, здатної поєднати національне та універсальне в межах інструментальних жанрів. Охарактеризовано особливості побутування та поширення струнних інструментів у французькій музичній культурі XVIII століття. Узагальнено підходи до вивчення національних стилів у європейському бароковому мистецтві XVIII століття та розглянуто культурно-історичні передумови виникнення ідеї синтезу стилів, зокрема її зв'язок з естетикою Просвітництва.

Ключові слова: творчість Жана-Марі Леклера, «les goûts réunis» (поєднання смаків), французьке бароко, італійська та французька національна традиція стиль, концерт, скрипкова музика, естетика смаку.

Maosen Tang, Postgraduate Student at the Department of History of World Music of the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine

The creative activity of Jean-Marie Leclair and “les goûts-réunis” in French musical culture of the 18th century

The purpose of the article is to identify the features of the combination of the musical style features of the Italian and French traditions in the instrumental work of Jean-Marie Leclair. **The methodology** is based on general scientific methods, as well as special methods of modern musicology: musicological-historical; source-based; genre-stylistic; generalizing, etc. **The scientific novelty** involves considering the stylistic concept of les goûts réunis (“combination of tastes”) in the instrumental music of Jean-Marie Leclair. **Conclusions.** The mechanisms of integration of Italian and French traditions in the instrumental music of J.-M. Leclair, one of the leading representatives of the French instrumental baroque, are traced. The conditionality of the artist’s creative direction towards the synthesis of representative features of national schools is revealed by the biographical context (trips to Italy and numerous contacts with Italian composers and performers). It is emphasized that while preserving the external architectonics of the Italian model of the genre (reliance on the “Vivaldi” genre model of the concert), J.-M. Leclair uses features of the French tradition: specific ornamentation, metrical flexibility, rhetorical phraseology, onomatopoeic elements, etc. Special attention is paid to the phenomenon of “taste” as an aesthetic category of French musical culture of the 18th century and its influence on the formation of the composer’s individuality. In the context of the artist’s music, this category appears as a factor in the formation of an author’s language capable of combining the national and universal within instrumental genres. The features of the existence and spread of string instruments in French musical culture of the 18th century are characterized. Approaches to the study of national styles in European Baroque art of the 18th century are generalized and the cultural and historical prerequisites for the emergence of the idea of a synthesis of styles are considered, in particular its connection with the aesthetics of the Enlightenment.

Key words: Jean-Marie Leclair’s creativity, “les goûts réunis” (the combination of tastes), French Baroque, Italian and French national tradition, style, concert, violin music, aesthetics of taste.

Актуальність теми. Відродження старовинної музики у сучасному культурному просторі набуває дедалі більшого поширення у контексті культурної глобалізації та пошуку національної ідентичності, прагненні історичної автентичності і переосмисленні витоків європейської музичної традиції. Особливе зна-

чення у цьому процесі відіграє історично-поінформоване виконавство, що прагне відтворити звучання епохи на автентичних інструментах, у коректній манері інтерпретації та з урахуванням специфічних стильових рис. Поєднання таких підходів формує нову виконавську культуру, де розуміння автентичного стилю поєднується з сучасним культурним світоглядом. Відродження французької барокової та класичної музики, яка тривалий час залишалась у певному затінку італійської та німецької традицій, має свої особливості. Музика Франції попередніх епох відкриває неповторний світ витонченості, риторичної образності та характерного декоративного стилю, що є сутнісними ознаками французького музичного бароко. Творчість Ж.Б. Люллі, Ф. Куперена, М. Маре, М. Ламбера, М.-А. Шарпантьє та інших представників французької школи у сучасних реконструкціях дозволяє слухачам відчути естетику «придворного мистецтва» доби Людовика XIV і Людовика XV з його виразною риторикою, рівновагою афектів і витонченістю форм. Одним з яскравих, однак маловідомих в українському музичному просторі французьких композиторів та виконавців першої половини XVIII століття є Жан-Марі Леклер – засновник класичного французького скрипкового мистецтва. У своїй творчості композитор зумів гармонічно поєднати традиції французької та італійської музичних шкіл, підняти рівень французької скрипкової творчості та виконавства до визнання в західноєвропейському просторі середини XVIII століття.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Твори Жана-Марі Леклера мають досить успішну виконавську історію, звучать та досліджуються у західноєвропейському музикознавстві. Серед робіт монографічного типу, у яких висвітлюються основні етапи життєтворчості композитора, можна виокремити наукові праці та статті Ніла Заслава [12], Джеффри Натінга [9] і Тома Леконта [8]. Серед фундаментальних історичних робіт відзначимо дослідження Ліонеля де ля Лорансі [7], який у викладі розвитку французької скрипкової школи наголошує на особливій ролі Ж.-М. Леклера. Роботи Пенні Шварц [11], Саймона Кеєфе [10] присвячені розгляду особливостей жанру

скрипкового концерту митця. Проблеми співвідношення різних національних стилів у XVIII столітті висвітлюються на сторінках тематичних збірників [2] та посібників [1], а проблема «поєднання смаків» («les goûts-réunis») висвітлена у працях Холлі Лін Беєре [4], Річарда Кінга [6] та Говарда Шотта [10]. В українському музикознавці постать та творчість композитора ще не були висвітлені в окремому виданні, хоча інформацію про особливості концертного жанру у творчості митця можна знайти у роботі В. Ракочі [3].

Мета статті – виявити особливості поєднання рис італійської і французької музичних традицій в інструментальній творчості Жана-Марі Леклера.

Виклад основного матеріалу. XVIII століття у Франції позначене глибокими соціальними й естетичними трансформаціями, що сприяло появі нових форм мистецького мислення. В музиці це виявлялося у поступовому переході від придворної пишності до камернізації та індивідуалізації стилю, зокрема, це відбувалось і в сфері інструментального мистецтва. Одним із найяскравіших проявів цієї тенденції стала еволюція скрипкової музики, яка зазнала істотного впливу італійської віртуозної традиції, адаптованої до витонченої французької естетики. Французька скрипкова музика XVIII століття перестає бути суто функціональною (танцювальною чи придворною) і розвивається як самостійна сфера камерного та оркестрового інструменталізму.

Жан-Марі Леклер (1697–1764) – скрипаль, композитор, танцюрист за фахом, став одним з найяскравіших музикантів свого часу. Народившись у Ліоні, – перехресті музичних традицій, «природному місці зупинки на шляху до столиці [Парижа] для маестрі з-за Альп» [6, с. 5], Ж.-М. Леклер вже у віці двадцяти років починає працювати як скрипаль Ліонського оркестру і танцівник. Ґрунтовне розуміння митцем французького танцювального стилю, отримане в результаті багаторічного практичного досвіду, у подальшому обумовило інтонаційні та структурні особливості його творів, а французькі танцювальні форми стали важливою частиною його музики. Важливим ета-

пом біографії композитора стала робота в Туринському театрі на посаді танцівника та балетмейстера. Упродовж декількох років (1726–1728) Ж.-М. Леклер паралельно з роботою в театрі навчався у надзвичайно відомого скрипаля Дж. Б. Соміса (учня А. Кореллі), таким чином безпосередньо переймаючи традиції творчості А. Кореллі та Дж. Тартіні. Також відзначимо творчі контакти Ж.-М. Леклера з П'єтро Локателлі (1695–1764) та їхні численні «виконавські дуелі» – популярну на той час традицію протиставлення виконавських манер італійської і французької музичних шкіл. Отже, на відміну від багатьох французьких композиторів свого часу, Ж.-М. Леклер мав особистий досвід роботи з італійською інструментальною музикою, її творцями і виконавцями, а після повернення до Парижа композиторський і виконавський стилі самого митця стали центром суперечок між захисниками різних національних традицій. Адже, за словами Г. Шотта, «лише відносно пізно в епоху бароко, за часів Куперена і Рамо, італійський вплив почав проникати у французький стиль. Типи сонат Кореллі, італійські форми жиги, використання італійських темпових позначок, таких як *Andante*: все це було симптомом певного обмеженого процесу синтезу, який можна було б підсумувати у назві нових концертів Куперена «*Les goûts reunis*» (1724)» [10, с. 416].

Зауважимо, що в епоху пізнього бароко проблема взаємодії французької та італійської музичних традицій (які в деяких джерелах позиціонуються як «національні стилі») стала однією з найбільш обговорюваних у працях французьких мислителів. Історія суперництва між італійською та французькою культурами сягає корінням у Середньовіччя, проте справжнього розвитку ця творча конкуренція набула саме у XVII–XVIII століттях. Починаючи з XVII століття, коли правління прем'єр-міністрів кардинала Рішельє та кардинала Мазарін змінилось у 1661 році правлінням Людовика XIV, співвідношення мистецьких парадигм сусідніх країн стало константним елементом дискусій публіки та митців з різних питань музичного мистецтва. У цьому контексті варто згадати дебати між послідовниками Ж.-Б. Люллі та А. Кореллі, буфонами і антибуфонами, глюкістами і піччі-

ністами тощо, а також численні висловлювання щодо поєднання цих традицій у творчості Ф. Куперена, Ж.-Ф. Рамо, М.-А. Шарпантьє та інших митців, у творчості яких італійській «пристрасності та віртуозності» французи протиставляли благородство, вишуканість і смак.

Одним із надзвичайно ємких понять, які репрезентували французьку культуру того часу, стала категорія «смаку» (*goût*), яка визначала не лише художні вподобання, а й загальний підхід до творчості, виконавства та сприйняття мистецтва. У музиці смак трактувався як поєднання вродженого відчуття міри, інтелектуальної витонченості та соціальної відповідності. Французький смак не зводився до суб'єктивного вподобання – він був естетичною нормою, що визначала межі дозволеного, гармонічного і доречного. Смак мав регулювати виразність музичної мови, баланс втілюваних афектів, витонченість інтонації, що проявлялося, зокрема, у відмові від надмірної експресії («італійської екстравагантності») та узгодженому з правилами використанню орнаментики. У добу Людовика XIV і Людовика XV смак асоціювався з аристократичною нормою поведінки і був тісно пов'язаний із такими поняттями, як *raffinement* (вишуканість), *clarté* (ясність), *modération* (стриманість) і *noble simplicité* (шляхетна простота). Як зазначає В. Жаркова, «Постійну присутність категорії смаку ми бачимо і в музичних трактатах французьких авторів XVII–XVIII століть. Зокрема, Франсуа Куперен у передмові до видання Першої збірки ордр (1713) пише, що він успадковує принципи попередників, «творчість яких є виявленням смаку». У «Трактаті про гармонію» (1722) Жан-Філіп Рамо, говорячи про логіку побудови мелодії, зізнається, що «майже неможливо дати певні правила в цій галузі, в якій хороший смак має більше значення, ніж усе інше». У середині XVIII століття Жан Лерон д'Аламбер зауважує, що правила композиції великих майстрів минулого досягаються лише «за допомогою слуху та гарного смаку» [1, с. 450]. У музичному мистецтві «смак» виступав не просто естетичним тлом, а структуротворчим принципом, який регулював послідовність частин твору, вибір темпів, динамічні відтінки, драматургію афектів тощо. У засобах музичної вираз-

ності ці естетичні принципи проявлялись ще більш конкретно. Наприклад, орнаментика у французькій музиці сприймалась не лише як декоративний засіб, а як форма висловлення, «граціозний жест», фразування також вимагало дотримання *bon goût*, тобто гармонії дихання, акцентуації та орнаментики, у ритмічній організації допускалась витончена гнучкість (*notes inégales, inflexions naturelles*) на відміну від італійської метричної стабільності, водночас мелодика тяжіла до декламаційної ясності, а не «вибуху емоцій».

Протиставлення французької та італійської традицій відбувались на різних рівнях, зокрема, і в сфері інструментарію. У XVII столітті скрипка у Франції розглядалася як інструмент низького походження, який використовували слуги, вуличні музиканти тощо, тоді як віола да гамба залишалася символом вишуканості, інтелектуального смаку й освіченого аматорства. Водночас серед шляхетного кола популярності набували лютня та віола, як інструменти «м'якого тону», які відповідали уявленням про *bon goût*, витонченість, стриманість і шляхетну манеру. Як зазначає Г. Шотт, «сольна лютнева та клавесинна музика з її складними акордовими фігураціями для підтримки швидкоплинного звуку культивувалася у Франції більш ретельно, ніж в Італії після середини XVII століття» [10, с. 412]. Подібні уявлення сприяли тому, що італійська інструментальна музика, насамперед, скрипкова, тривалий час залишалася маргінальною у французькому репертуарі. Однак поступове поширення таких італійських за генезою жанрів як соната, а згодом і концерт, сприяло формуванню нової виконавської традиції, де скрипка посіла повноправне місце в камерних і оркестрових ансамблях.

Особливе значення у цьому процесі мала композиторська творчість і виконавська діяльність Ж.-М. Леклера, яка мала визначальний вплив на формування французької скрипкової школи. Після повернення до Парижа композитор вів активну концертну діяльність, опублікував значну кількість творів, що здобули популярність і за межами країни, а також недовгий час працював при дворі Людовика XV. У творах Ж.-М. Леклера: концертах для скрипки з оркестром (опуси 7, 10), сонатах для

скрипки і basso continuo (опуси 1, 2, 5, 9) та тріо-сонатах при опорі на жанрові моделі концерту і сонати італійських композиторів (А. Вівальді і А. Кореллі) можна виявити синтез італійської і французької музичних традицій. Концерти Ж.-М. Леклера зазвичай складаються із трьох частин (швидко-повільно-швидко), де крайні частини написані у ритурнелній формі (часто з ознаками сонатної), а середина більш варіативна (у ній може використовуватись ритурнелна, старовинна двочастинна форма тощо). Прикладами такої інтерпретації жанру є концерти ор. 7 №2 Ре мажор, ор. 7 №3 До мажор, ор. 10 №4 Фа мажор та інші. Водночас формотворчі вимоги у творах композитора поєднуються з танцювальною мелодикою та ритмікою, специфічними французькими орнаментами (*agréments*) та чіткою риторичною артикуляцією, хоча стримана експресія, що тяжіє до «галантного стилю» часто включає елементи «італійської» віртуозності (технічно складні пасажі, секвенції та імітації) та навіть звукозображальні елементи (як, наприклад, у третій частині концерту ор. 7 №2 Ре мажор можна почути імітації пташиного співу, що було характерним для французької музичної традиції).

Висновки. У контексті підвищеної уваги до національного різноманіття європейського бароко, відродження французької музики є однією із форм культурного діалогу, що дозволяє сучасному виконавцеві й слухачеві переосмислити значення музичної спадщини Франції. У музичній культурі Франції XVIII століття категорія смаку виконувала нормативну, ідеологічну та виразову функцію, а в музиці, зокрема, обумовлювала внутрішню вишуканість, ясність та естетичну благородність традиції на противагу італійській «емоційності». Жан-Марі Леклер започаткував нову добу в розвитку французької інструментальної музики, а стиль композитора в аспекті поєднання національних і позанаціональних традицій став моделлю для наступного покоління французьких композиторів.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Жаркова В. Історія західної музики: Homo Musicus від античності до бароко: навчальний посібник. Київ. НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2023. 548 с.

2. Музична культура Італії та Франції: від барокко до романтизму (проблеми стилю та міжкультурних контактів). Ред.-упоряд.: М. Р. Черкашина, Г. В. Куколь. Київ: Київ. держ. консерваторія ім. П. І. Чайковського, 1991. 115 с.

3. Ракочі В. О. Інструментальний концерт XVII–XVIII століть: генеза, класифікація, оркестр. Дис. на здобуття наук. ступеня докт. мист-ва за спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво». ОНМА імені А. В. Нежданової, 2021. 625 с.

4. Behre H Blending two different style periods and national styles in the sonatas of Jean-Marie Leclair: an ornamentation study and transcription of Jean-Marie Leclair's Sonata in E minor, Op. 9 no. 2 for modern oboe. Doctor of Musical Arts (DMA), University of Georgia. 2017 URL: https://getd.libs.uga.edu/pdfs/behre_holly_1_201705_dma.pdf (дата звернення: 23.04.2025).

5. Chamczyk E. Duels in Sound: Pietro Antonio Locatelli vs Jean-Marie Leclair // Kwartalnik Młodych Muzykologów UJ no. 47 (4/2020), p. 69–102. URL: https://cejsh.icm.edu.pl/cejsh/element/bwmeta1.element.ojs-doi-10_4467_23537094KMMUJ_20_043_13916 (дата звернення: 22.04.2025).

6. King R. G. Les goyts-rйunis and LeClair's concertos. Thesis Degree Master of Music in Musicology. University of Alberta. 1984. 167 p. URL: Les goyts-rйunis and LeClair's concertos | ERA (ualberta.ca) (дата звернення: 20.05.2025).

7. La Laurencie L. L'йcole fraanzaise de violon, de Lully a Viotti; йtudes d'histoire et d'esthйtique [The French school of violin, from Lully to Viotti; studies in history and aesthetics]. Paris. Librairie Delagrave. 1922 URL: s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/6/69/IMSLP71976-PMLP144299-Volume_1.pdf (дата звернення 25.05.2025).

8. Leconte T. J.-M. Leclair / CMBV-PHILIDOR-2003 Jean-Marie Leclair (1697-1764) : dossier preparatoire aux «Grandes Journees». URL: <http://www.cmbv.com/images/banq/cp/cp017.pdf> (дата звернення: 22.05.2025).

9. Nutting G. Jean-Marie Leclair, 1697–1764. The Musical Quarterly, 50(4), 1964. 504–514. URL: <http://www.jstor.org/stable/740959> (accessed 25.04.2025).

10. Schott H. “National Styles.” Companion to Baroque Music, edited by Julie Anne Sadie, U of California Press, 1998, pp. 409–416. URL: https://archive.org/stream/bub_gb_Ip6voIceW0AC/bub_gb_Ip6voIceW0AC_djvu.txt (дата звернення: 22.05.2025).

11. Schwarze P. Styles of composition and performance in Leclair's concertos Ph. D., University of North Carolina, 1983. 347 p.

12. Zaslav N. Jean-Marie Leclair. The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Oxford University Press. 2001. URL: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/> (дата звернення: 22.05.2025).

REFERENCES

1. Zharkova, V. (2023) *History of Western Music: Homo Musicus from Antiquity to the Baroque*. Tutorial. Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music. Kyiv. 548 s. [in Ukrainian].
2. *Musical Culture of Italy and France: From Baroque to Romanticism (Problems of Style and Intercultural Contacts)*. (1991) Edited by: M. R. Cherkashina, G. V. Kukol. Kyiv: Kyiv State Conservatory named after P. I. Tchaikovsky, 115 p. [in Ukrainian].
3. Rakochi, V. (2021) *Instrumental concert of the 17th–18th centuries: genesis, classification, orchestra*. Dissertation for the degree of Doctor of Arts in specialty 17.00.03 «Musical Art». Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music, 625 s. [in Ukrainian].
4. Behre, H. L. *Blending two different style periods and national styles in the sonatas of Jean-Marie Leclair: an ornamentation study and transcription of Jean-Marie Leclair's Sonata in E minor, Op. 9 no. 2 for modern oboe*. Doctor of Musical Arts (DMA), University of Georgia. 2017 URL: https://getd.libs.uga.edu/pdfs/behre_holly_1_201705_dma.pdf (accessed 23.04.2025). [in English].
5. Chamczyk, E. (2020) *Duels in Sound: Pietro Antonio Locatelli vs Jean-Marie Leclair*. *Kwartalnik Młodych Muzykologów [Young Musicologists Quarterly]*, 4(47), p. 69–102. URL: https://cejsh.icm.edu.pl/cejsh/element/bwmeta1.element.ojs-doi-10_4467_23537094KMMUJ_20_043_1391 (accessed 22.04.2025). [in English].
6. King, R. G. (1984) *Les гоьѝts-гѝunis and LeClair's concertos*. Thesis Degree Master of Music in Musicology. University of Alberta. 167 p. URL: [Les гоьѝts-гѝunis and LeClair's concertos | ERA \(ualberta.ca\)](https://www.ualberta.ca/era/ualberta.ca) (accessed 20.05.2025). [in English].
7. La Laurencie L. (1922) *L'ѝcole franzaise de violon, de Lully a Viotti; ѝtudes d'histoire et d'esthѝtique [The French school of violin, from Lully to Viotti; studies in history and aesthetics]*. Paris. Librairie Delagrave. URL: s9.imsllp.org/files/imglnks/usimg/6/69/IMSLP71976-PMLP144299-Volume_1.pdf (accessed 25.05.2025). [in French]
8. Leconte, T. (2003) *Jean-Marie Leclair (1697–1764) : dossier preparatoire aux «Grandes Journees» [Jean-Marie Leclair (1697-1764): preparatory file for the “Grandes Journees”]*. URL: <http://www.cmbv.com/images/banq/cp/cp017.pdf> (accessed 22.05.2025) [in French].
9. Nutting, G. (1964) *Jean-Marie Leclair, 1697–1764*. *The Musical Quarterly*, 50(4), 504–514. URL: <http://www.jstor.org/stable/740959> (accessed 25.04.2025). [in English].
10. Schott, H. (1998) “National Styles.” *Companion to Baroque Music*, edited by Julie Anne Sadie, U of California Press, pp. 409–416. URL: https://archive.org/stream/bub_gb_Ip6voIceW0AC/bub_gb_Ip6voIceW0AC_djvu.txt (accessed 22.05.2025). [in English].
11. Schwarze, P. (1983) *Styles of composition and performance in Leclair's concertos*. Ph. D., University of North Carolina, 347 p. [in English].

12. Zaslav N. (2001) Jean-Marie Leclair. The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Oxford University Press. URL: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/> (accessed 22.05.2025) [in English].

УДК 78.01/03+782.1

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2025-43-8>**Чжао Ян**

ORCID: 0009-0004-1541-2363

аспірант кафедри історії музики та музичної етнографії
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
976733496@qq.com

ЕВОЛЮЦІЯ ЖАНРОВОЇ ФОРМИ ОПЕРИ У XX СТОЛІТТІ: ВІД РЕАЛІЗМУ ДО ІГРОВОЇ УМОВНОСТІ

Мета дослідження. Метою цієї роботи є виявлення та системний аналіз ключових механізмів трансформації жанрової форми опери ХХ століття – з акцентом на її поетиці, театральній структурі та музично-драматургічному самосвідомленні. Особлива увага приділяється феномену умовності як основоположному принципу жанрової еволюції, її міфологічній функції та ігровому характеру, що слугують засобами подолання кризи традиційної оперної форми. **Методологія дослідження.** Методологічною основою виступає поєднання кількох підходів: історико-типологічного методу – для реконструкції еволюційних пластів жанру; герменевтичного аналізу – для інтерпретації музично-драматургічних текстів та сценічних моделей; музикознавчий аналітичний – для осмислення зв'язків оперного мистецтва з медіа-культурою, театральною теорією, міфологією та масовим сприйняттям. **Наукова новизна.** Новизна дослідження полягає в тому, що опера на трансформація ХХ століття розглядається не лише як стилістична зміна, а як рефлексивний перехід до естетики умовності, міфу та гри. У роботі вперше системно поєднано категорії «театру представлення» та «умовності опери» з музично-драматургічним аналізом опер ХХ століття. Пропонується нова аналітична модель, у якій опера трактується як гра з жанром, а не як виключно драматична форма, – що дозволяє по-новому осмислити її семіотичну, філософську й театральну природу.

Висновки проведеного дослідження дають підстави розглядати жанр опери ХХ століття як одне з найпоказовіших художніх просторів, у якому відбулася глибока переоцінка засад музичного театру та принципів сценічного мислення. Упродовж століття опера втратила колишню ілюзію життєвої правдоподібності та емоційного натуралізму, усвідомивши власну штучність не як обмеження, а як джерело нових естетичних можливостей. Умовність, що колись сприймалася

як антипод достовірності, перетворилася на фундаментальний принцип жанру, його внутрішню онтологію, яка дозволяє театральній дії існувати не в режимі імітації життя, а в просторі його символічного відтворення. Ця метаморфоза відкрила шлях до художнього синтезу, у якому музична форма перестала бути ілюзією психологічної драми й набула характеру саморефлексивного, знаково-метафоричного процесу.

Ключові слова: опера, оперне мистецтво, міф, музичний театр, театральність, музична драматургія, музична семантика, естетика переживання.

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

The evolution of the operatic genre in the 20th century: from realism to playful conventionality

Purpose of the study. The purpose of this research is to identify and systematically analyze the key mechanisms behind the transformation of the operatic genre in the 20th century, with particular attention to its poetics, theatrical structure, and musical-dramaturgical self-awareness. Special focus is placed on the phenomenon of conventionality as a foundational principle of genre evolution, as well as on its mythological function and playful character, which serve as tools for overcoming the crisis of the traditional operatic form. **Methodology.** The methodological basis combines several approaches: the historical-typological method for reconstructing the evolutionary layers of the genre; hermeneutic analysis for interpreting musical-dramaturgical texts and stage models; and music-analytical methods for understanding the relationship of opera with media culture, theatre theory, mythology, and forms of mass perception. Scientific novelty lies in viewing the transformation of opera in the 20th century not merely as a stylistic shift, but as a reflective transition toward an aesthetics of conventionality, myth, and play. For the first time, the study systematically connects the concepts of the “theatre of representation” and operatic conventionality with the musical-dramaturgical analysis of 20th-century opera. A new analytical model is proposed in which opera is interpreted as a game with the genre, rather than solely as a dramatic form — offering a renewed interpretation of its semiotic, philosophical, and theatrical nature.

Conclusions. The findings of the research allow us to view the operatic genre of the 20th century as one of the most representative artistic spaces in which a profound reevaluation of the foundations of musical theatre and the principles of stage thinking took place. Over the course of the century, opera abandoned the former illusion of life-like authenticity and emotional naturalism, recognizing its own artificiality not as a limitation but as a source of new aesthetic possibilities. Conventionality — once viewed as the opposite of credibility — transformed into a fundamental principle of the genre, an inner ontology that allows theatrical action to exist not as an imitation of life but as a space for its symbolic reproduction. This metamorphosis opened the way for artistic synthesis, in which musical form ceased to function as an illusion of psychological drama and instead assumed the character of a self-reflective, semiotic-metaphorical process.

Key words: opera, operatic art, myth, musical theatre, theatricality, musical dramaturgy, musical semantics, aesthetics of experience.

Актуальність дослідження. Актуальність дослідження зумовлена необхідністю переосмислення опери ХХ століття як унікального простору жанрово-естетичних і світоглядних трансформацій, у якому відбувається зміщення самої парадигми музичного театру. У ситуації, коли традиційна оперна форма, пов'язана з ідеалом цілісності, монументальності та емоційного катарсису, втрачає свою актуальність, саме опера стає лабораторією нового мислення, де експеримент із формою перетворюється на філософський акт. Перехід від театру «переживання» до театру «представлення», від ілюзії до умовності, від драми до гри виявляє фундаментальні зміни в художньому світосприйнятті ХХ століття, що поступово долає естетику ілюзорної правдоподібності, утверджуючи замість неї естетику знака, символу, метафори.

У цьому контексті опера постає не як релікт минулої традиції, а як динамічне поле взаємодії музики, слова, руху й простору, де художній образ набуває багаторівневого семантичного виміру. Її трансформація стає своєрідним індикатором глибших процесів у європейській культурі ХХ сторіччя – процесів секуляризації, міфологізації, демістифікації та водночас нового сакралізування мистецтва. Актуальність теми також визначається необхідністю подолання вузького жанрового підходу до опери, що традиційно розглядалася як «закрита» форма, тоді як у сучасному мистецтві вона виявляє здатність інтегрувати різні типи театральності – драму, балет, перформанс, медіа-арт.

Звернення до опери ХХ століття дозволяє простежити, як у межах одного жанру відбувається зіткнення і співіснування протилежних тенденцій – руйнування та реконструкції, умовності та правдоподібності, іронії та трагізму, гри та міфу. Саме це робить її об'єктом особливого наукового інтересу, адже в ній концентрується естетична свідомість доби, її сумнів у реальності та прагнення до нових форм художнього переживання.

Проблематика дослідження набуває особливої ваги в умовах сучасної музичної культури, де опера все частіше розглядається

не як «жанр» у традиційному розумінні, а як форма мислення – поліфонічна, метафорична, відкрита до діалогу з міфом, грою, символом і технологічними медіа. Тому осмислення жанрової еволюції опери ХХ століття, її переходу від ідеї мімесису до метатеатральності, від ілюзорної реальності до рефлексивної умовності є важливим кроком до розуміння сучасного театраль-но-музичного світогляду й самої логіки художнього розвитку європейської культури.

Викладення основного матеріалу. ХХ століття позначило собою епоху інтенсивних трансформацій, активних зрушень і радикальних пошуків, пов'язаних із намаганнями подолати кризу, що намітилася в оперному жанрі на межі ХІХ–ХХ століть. З одного боку, оновлення опери відбувалося «зсередини» – через самоусвідомлення її традиції, поглиблення внутрішньої драматургічної структури, реформу вокально-сценічного мислення; з іншого – здійснювалося шляхом свідомого заперечення, декларативної відмови від попередніх естетичних норм і принципів сценічного втілення. Панорама музичного театру, що склалася до кінця ХХ сторіччя, дає змогу постфактум розглядати цей процес як багатовимірне й поступальне явище, у межах якого можна виокремити стійкі тенденції, що визначили обличчя опери останніх десятиліть ХХ століття.

Хвиля оновлення, яка охопила першу половину століття, торкнулася як західноєвропейської, так і російської музичних культур. Пошуки Р. Штрауса, А. Шенберга, Ф. Бузоні, Дж. Маліп'єро, Б. Брехта й К. Вайля знаменували собою розширення жанрових меж, появу нових форм синтезу, на стику яких народжувався феномен «музичного театру» – відкритого, міжжанрового, динамічного за своєю природою. В цих умовах опера перестає бути замкненою структурою; вона вступає в діалог із драмою, балетом, ораторією, перформансом, що неминуче веде до переосмислення її ідентичності. У подальшому, в добу авангардних експериментів 1950–1960-х років, питання про сутність опери постає з безпрецедентною гостротою – опера проти опери, театр проти самого себе. Тотальний театр Б. Ціммермана та інструментальний театр М. Кагеля руйнували не лише тради-

ційні межі оперного мистецтва, а й саме уявлення про театр як про стале художнє середовище.

Показово, що вже на початку ХХ століття саме слово «оперність» (як естетична категорія) набуває іронічного, а подекуди й відверто негативного значення, стаючи символом штучності, риторичності, надмірної видовищності, умовності та «театрального штампа». Феномен оперності проектується далеко за межі музичного театру, охоплюючи суміжні види мистецтва – передусім кінематограф. В естетиці кіно 1930-х років термін «оперність» починає означати особливий тип образно-драматургічного мислення, пов'язаний із гіперболізацією емоційного жесту, сценічним пафосом, ефектом піднесеної постановочності. Саме в цей період кіномистецтво значною мірою переймає роль, яку в попередню епоху відігравала опера: воно стає простором візуальної метафори, де видовищність підміняє реальність, а художня умовність утверджується як форма правди.

Дослідники вбачають риси оперної естетики не лише в популярній кінопродукції Голлівуду, Німеччини чи Італії, розрахованій на масового глядача, але й у шедеврах світового кіномистецтва. У фільмах Д. Гріффіта («Неперимість»), Ф. Ланга («Нібелунги»), Ф. Мурнау («Фауст»), а згодом – у стрічках Лукіно Вісконті («Загибель богів») виявляється «оперний стиль» як форма міфологічного мислення, що відтворює минуле через мову естетизованої ілюзії. Ця мова, як зазначають кінознавці, наслідує риторичні моделі барокової опери, у якій видовищність та ілюзорність виступають засобом вираження трагічної свідомості.

Про «магію опери» та її вплив на візуальні мистецтва писав німецький теоретик кіно Зигфрід Кракауер: на його думку, опера, «відмираючи», продовжує існувати у вигляді паразитичного *mise-en-scène*; певна декоративність у ній придушує думку, а дива, «створені в павільйоні кіностудії», втрачають справжнє диво – тремтіння реальності. «Тремтіння єдиного листка, – писав Кракауер, – здатне розвінчати всю її фальшиву принаду» [2, с. 214].

У ХХ столітті відчуження композиторів від самого терміна «опера» стає симптомом культурного зламу. Луїджі Даллапик-

кола зізнався, що уникає цього слова «з почуття самозбереження»; аналогічну позицію займали Джан Франческо Маліп'єро та Даріус Мійо, які називали свої сценічні твори «музичними драмами», «драматичними експресіями» або «скаргами у трьох діях». Це не просто лексична заміна: за нею приховується спроба вийти за межі успадкованого жанрового канону, звільнити оперу від самої себе. Подібне прагнення свідчить не про смерть жанру, а про його внутрішню еволюцію: опера ХХ століття переживає метаморфозу, у якій криза стає умовою оновлення.

Одним із головних індикаторів нового мислення 1920-х років було ставлення до Вагнера. Для одних (А. Шенберг, А. Цемлінський, П. Гіндеміт) вагнерівська спадщина стала поштовхом до розвитку ідеї синтезу мистецтв; для інших (Б. Брехт, К. Вайль) – об'єктом полеміки, заперечення, деміфологізації. Кінець ХІХ століття з його ідеєю *Gesamtkunstwerk* змінюється ХХ століттям, яке шукає театр, звільнений від ілюзії, театр, у якому людина повертається до елементарної дії, до жесту, до ритуалу.

Кризові тенденції, що вразили естетику ХІХ сторіччя, торкнулися не лише музичного театру, а й драми як такої. Стагнація класичної оперної форми супроводжувалася знеціненням драми у її реалістичному та романтичному вираженні. Емоційна надмірність романтичного театру вимагала «охолодження», перегляду, дистанції. Так народжується театр нового типу – театр представлення, у якому дія набуває метафоричної природи, а глядач стає не учасником, а спостерігачем, що аналізує побачене.

Перехід від «*театру переживання*» до «*театру представлення*» знаменує зсув від емпатичного, психологічно мотивованого мистецтва до мистецтва знака, символу, метафори. Театр представлення зорієнтований не на відтворення реальності, а на її символічну реконструкцію. Його стихія – гра, умовність, навмисне руйнування межі між сценою й життям, між персонажем і актором. Саме тут виникає ефект відчуження (*Verfremdungseffekt*), що дозволяє глядачеві мислити дію, а не розчинятися в ній.

На відміну від цього, театр переживання ґрунтується на принципі життєподібності, достовірності почуттів, логічній умоти-

вованості вчинків. Тут панує ідеал «прожитого» почуття: актор повністю ототожнює себе з персонажем. Проте ХХ століття, усвідомивши фіктивність будь-якої ілюзії, поступово втрачає віру у «вживання» як єдину форму істини: рефлексія, символ, метафора стають новими засобами драматургічного мислення.

Таким чином, еволюція жанру опери у ХХ столітті відображає не лише музично-естетичні пошуки, а й глибинні зміни в онтології театру як мистецтва. Стирання меж між театром представлення та театром переживання породило нові гібридні форми – від музичної драми до документальної опери, від тотального спектаклю до перформансу. І саме в цьому синтезі, у цій відкритій системі взаємодій народжується опера нового часу – не «рід» і не «форма», а спосіб художнього існування людини в звуці, слові й дії.

Поетика театру переживання за своєю внутрішньою спрямованістю тяжіє до ліричного й драматичного начала, тоді як художня логіка театру представлення виявляє безпосередню спорідненість з епічною природою оповіді. Тим самим формується характерна для ХХ століття парадоксальна ситуація, коли свідоме, деклароване композиторами заперечення умовності, штучності та ілюзорності романтичної опери не усуває, а навпаки – посилює ці ознаки, перетворюючи їх із естетичного недоліку на принцип художнього методу. Усвідомлюючи умовність як сутнісну властивість оперного жанру, мистецтво ХХ століття повергає її на рівень осмисленої форми. Опера за своєю природою не терпить натуралістичної достовірності: спроба «замаскувати» умовність музично-драматургічного принципу обертається естетичним протиріччям. Справжнє оновлення опери ХХ століття починається не із заперечення, а з визнання умовності як вищої істини театру, у якому «життєва правда» поступається місцем правді художньо-театральній, тобто правді знаку, символу, художньої дії.

У цьому полягає одна з фундаментальних онтологічних рис опери: умовність у ній непереборна й невичерпна; вона не зовнішня форма, а внутрішня структура, що конститує саму сутність жанру. Реальність в опері завжди підпорядковується іма-

нентним законам мистецтва; її «правда життя» – це не відбиття, а трансформація буття у символічну форму. За проникливим спостереженням З. Кракауера, за будь-яких стилістичних змін опера «зображує світ, занурений у музику, а подекуди навіть породжений нею – світ, більш віддалений від звичної реальності, ніж світ будь-якого іншого театрального жанру». Ця ідея перегукується з висловом Б. Брехта, який підкреслював особливу природу оперної умовності: «Людина, що помирає, – реальна. Але коли вона, помираючи, співає, уся сцена набуває умовного характеру» [1, с. 299].

Оперна поетика, незалежно від стилю, епохи чи жанрової форми, завжди репрезентативна, а відтак невідворотно умовна. Принцип репрезентації – «показу», а не «переживання» – підпорядковує собі всі рівні оперної структури: від музично-драматургічної архітектоники до сценічного жесту й просторового оформлення вистави. Цей принцип у різні часи міг набувати різної модальності: в одних випадках – підкреслювати театральність і наголошену умовність, в інших – створювати ілюзію реальності, життєвої правдоподібності, однак і тоді зберігав внутрішню дистанцію між зображенням і дійсністю.

Однією з найважливіших тенденцій ХХ століття стало усвідомлення й прийняття цієї ігрової природи опери. Ба більше, вона стає джерелом нового естетичного змісту – відкритої маніфестації театральної метафоричності, проголошення умовності як естетичного принципу. Саме в цій перспективі відбувається звернення композиторів ХХ сторіччя до міфу та гри як до первісних форм театральної дії. І гра, і міф тут – не прикраса, а архетипна матриця, у якій утілюється символічна природа музично-драматичного процесу. Недаремно оперна міфологема стає однією з найстійкіших структур художньої свідомості ХХ століття.

Міфологічні сюжети в операх І. Стравінського («*Цар Едіп*»), Д. Мійо («*Страждання Орфея*»), А. Казелли («*Оповідь про Орфея*»), Р. Штрауса («*Електра*», «*Дафна*», «*Аріадна на Наксосі*»), Дж. Фр. Маліп'єро («*Орфеїди*»), А. Онеггера («*Антигона*»), Е. Кшенека («*Орфей і Еврідіка*», «*Життя Ореста*») та

багатьох інших не лише відновлюють зв'язок із першоосновами культури, а й повертають опері її метафізичну функцію – здатність створювати позачасовий, універсальний символ. Міфологічна структура забезпечує вихід за межі індивідуального досвіду, підносячи конкретну подію до загальнолюдського смислу.

Захоплення міфом, що пронизує все мистецтво ХХ століття, пояснюється тим, що міф постає як форма культурної пам'яті, як модель мислення, яка поєднує минуле й сучасне. У цьому відношенні міфологічна свідомість дивовижно співзвучна природі оперного жанру: обидві форми мистецтва ґрунтуються на принципі універсальності, символічної багатошаровості та вічного повернення. Саме тому в лібрето опери, навіть коли воно звертається до сучасності, має бути присутнім шар універсальних смислів, загальнолюдських архетипів, що дозволяють конкретному ставати метафорою, а приватне – типологічним.

Паралельно зростає ігровий аспект опери ХХ століття, у якому виявляється її саморефлексія. Поетика театру представлення повертає в сучасне мистецтво архаїчні форми: містерію, маску, ритуал, прийом «театру в театрі». Уводяться фігури оповідача, хору-коментатора, Читця – медіаторів між сценою і публікою, що формують дистанцію і водночас залучають глядача до гри смислів. Поширюється деперсоніфікація персонажів, яка надає дії узагальненого, символічного характеру; пантоміма й пластичні епізоди набувають самостійної драматургічної функції, створюючи контрапункт між рухом і звуком.

Одним із напрямів оновлення жанру стає звернення до старовинних театральних форм – містерії, мадригальної комедії, фольклорно-обрядових дійств, тобто до тих джерел, де театральна дія народжувалася з гри й обряду [4]. Ці форми, що передували опері, утілювали принципи театру представлення і тому органічно вписалися в пошуки опери ХХ століття.

Яскравими прикладами відродження *commedia dell'arte* та народного балаганного театру стали опери Ферруччо Бузоні – «Арлекін» (1917), «Турандот» (1917), «Доктор Фауст». У передмові до останньої композитор прямо говорить про «плідність поєднання опери та містерії», що надає творові «піднесеного

характеру» й веде, на відміну від Вагнера, до справжнього *Gesamtkunstwerk*. Ці слова розкривають не лише естетичну програму митця, а й загальний напрямок розвитку музичного театру першої половини століття – пошук синтетичної форми, у якій опера здобуває новий сенс, виходячи за межі драми у бік філософської притчі.

У цей самий час, на межі 1920–1930-х років, до естетики народного балагану, циркової дії та пантоміми звертаються багато композиторів, убачаючи в цих формах можливість звільнення театру від обтяженої символіки й академічного реалізму. Уведення фігури оповідача, що стоїть між сценою та залом, підкреслює епічну дистанцію, перетворюючи виставу на оповідну притчу, у якій гра стає способом пізнання.

Ці тенденції спричинили появу змішаних форм – опери-ораторії, опери-балади, опери-пантоміми, опери-оповіді, опери-ревію та опери-огляду. Всі вони стали альтернативним шляхом оновлення жанру, демонструючи здатність опери до адаптації й саморефлексії. Особливе місце серед цих форм займає камерна опера – жанр, що зародився ще у другій половині XIX століття, але в XX сторіччі набув нового імпульсу як простір концентрації музичної та драматургічної виразності, як територія граничної лаконічності й внутрішньої напруженості.

Не менш значущим напрямом реформаторських пошуків стає прагнення посилити в опері роль драматичного начала, наблизити її до театру актора. У своїй граничній формі ця тенденція, доведена до крайнощів у Б. Брехта та В. Мейерхольда, приводить до ідеї «опери для драматичного актора» – синтетичної форми, у якій спів і мова, рух і звук утворюють неподільну єдність. Найяскравіше ця ідея втілилася у творчості тандему Брехт–Вайль, чиї твори лише умовно можна віднести до опери, проте саме вони відкрили шлях до музичного театру майбутнього, де жанрові межі розчиняються в концептуальній дії.

У контексті XX століття жанр опери переживає не просто стилістичні зміни, а фундаментальну переоцінку свого місця й форми в музичній культурі. Це свідчить про те, що традиційні сюжетні схеми, які вибудовувалися навколо моралі й емоційного

катарсису, поступаються місцем більш фрагментованому, символічному й метатеатральному підходу. Подальші дослідження модерністських тенденцій підкреслюють, що опера ХХ сторіччя включила радикальні музично-структурні новації – звільнення від традиційної тональності, інкорпорацію атональності та дисонансу, використання нових вокальних технік і нестандартної оркестровки. Ці зміни постають не лише як технічні нововведення, а як складова художньої парадигми, у межах якої сама «реальність» театральної дії ставиться під сумнів.

Історичні огляди західноєвропейської опери відзначають, що «двадцять років ХХ століття в багатьох аспектах стали епохою перебудови жанру»: композитори від Брехта до Стравінського переглядали форму оперної дії, дистанціюючись від романтичної та реалістичної традиції. У цьому контексті опера стає експериментальним майданчиком, де перетинаються музичне, драматичне, сценічне й філософське мислення.

Як зауважує Соломон Лартей у дослідженні “The Evolution of Opera as a Theatrical Artform and Technological Impacts” [3], «виникнення опери як самостійного виду мистецтва було тісно пов’язане з театральними музичними практиками Ренесансу, але її еволюція до ХХ століття вимагала не просто переробки форми, а переосмислення самої артикуляції драматичного й музичного часу». Така постановка проблеми дозволяє побачити, що опера ХХ століття змінює не лише зміст оповіді, а й спосіб оповідання: перетворюється її темпоральна організація, ступінь присутності слухача-глядача, структура взаємодії між сценою і залом.

Крім того, сучасні дослідження наголошують, що технологічні, медійні та культурні зрушення – коли «голос записується», а «виставу транслюють телебачення чи інтернет» – підсилюють відчуття відстороненості та умовності оперної дії. У роботі Лартея зазначено, що «опера ХХ століття набуває форми радше медіа-артефакту, ніж безпосередньої живої події [3].

Ключовим елементом цього процесу стає усвідомлення жанрової умовності. Опера перестає прагнути до ілюзії «правди життя» і починає використовувати власну саморефлексію – визнання того, що її «життя» відбувається через музику, що образ

і звук набувають рівнозначної ваги, перестаючи бути лише засобами ілюзорного наближення до реальності. Це співвідноситься з уже згаданою парадигмою «театру представлення» (*theatre of representation*) та «театру переживання» (*theatre of experience*), де перший наголошує на дистанції, а другий – на емпатії.

Сама репрезентація й музична умовність стають темою художнього осмислення. Як зазначалося раніше, «умовність опери як жанру – непереборна», і важливим стає вже не її усунення, а усвідомлене використання як творчого ресурсу. Із цього випливає, що композитори ХХ століття, звертаючись до міфу, символу, ігрових форм, ніби повертають оперу до її архетипних витоків, але роблять це у рефлексивному, філософському ключі.

Міфологічна структура в опері виступає універсальною моделлю, що забезпечує зв'язок із загальнолюдськими смислами і водночас дистанцію від конкретики повсякденного життя, – саме тому вона стає особливо привабливою в добу кризи реалістичного театру ХХ сторіччя. Багато опер цього періоду – уже згадані твори, побудовані на сюжетах Орфея, Едіпа, Антігони – переосмислюють міфологічний матеріал не як фабулу, а як сценічну точку опори для художньої рефлексії.

Паралельно тенденція повернення до ігрової природи опери виявляється у змішуванні жанрів – у появі камерної опери як форми, опери-ораторії, опери-пантоміми, музичних оповідей. Отже, еволюція жанру опери ХХ століття постає як двополосний процес: з одного боку – відмова від застарілих реалістичних, романтичних і «високооперних» форм, а з іншого – переосмислення музичного театру як простору гри, символу та міфу. Значення цього процесу виходить далеко за межі власне музичного мистецтва, торкаючись самої природи сценічного часу, тілесності голосу, ролі глядача-спостерігача і способів сприйняття музичного театру в епоху мас-медіа.

Висновки проведеного дослідження дають підстави розглядати жанр опери ХХ століття як одне з найпоказовіших художніх просторів, у якому відбулася глибока переоцінка засад музичного театру та принципів сценічного мислення. Упродовж століття опера втратила колишню ілюзію життєвої правдоподіб-

ності та емоційного натуралізму, усвідомивши власну штучність не як обмеження, а як джерело нових естетичних можливостей. Умовність, що колись сприймалася як антипод достовірності, перетворилася на фундаментальний принцип жанру, його внутрішню онтологію, яка дозволяє театральній дії існувати не в режимі імітації життя, а в просторі його символічного відтворення. Ця метаморфоза відкрила шлях до художнього синтезу, у якому музична форма перестала бути ілюзією психологічної драми й набула характеру саморефлексивного, знаково-метафоричного процесу.

У межах нового естетичного світосприйняття особливого значення набуває поетика театру представлення, зорієнтованого на дистанцію між глядачем і сценою, на ефект відчуження та аналітичне сприйняття. Перехід від театру переживання до театру представлення стає не лише формальним зсувом, а й вираженням філософської кризи суб'єктивності та уявлення про людину як центр драматичного світу. У XX столітті опера дедалі частіше звертається до ігрових форм, до відкритої демонстрації власної штучної природи, до метатеатральності, перетворюючи сам акт сценічного виконання на предмет художнього осмислення. Це зумовило появу особливого типу оперної дії, у якій музично-драматургічна структура постає як простір рефлексії над власними межами й можливостями.

Звернення до міфу, до архаїчних форм театру, до маски, ритуалу, містерії, мадригальної комедії чи фольклорного дійства стало не просто стилістичним жестом, а спробою відродити вихідні функції опери як синкретичного мистецтва, де музика, слово й рух утворюють єдиний ритуал художнього буття. Міфологічний сюжет у цьому контексті перестає бути наративним канонам і перетворюється на універсальну матрицю смислів, що забезпечує опері зв'язок із вічними структурами людської свідомості. Через міф опера повертає собі не стільки оповідну, скільки сакрально-символічну природу, дозволяючи осмислювати сучасність у категоріях архетипу й метафори.

Паралельно відбувається розвиток камерних форм, опера стає простором внутрішньої концентрації, де мінімалізм засо-

бів поєднується з максимальною насиченістю смислів. На зміну монументальній видовищності XIX століття приходить естетика стиснення й лаконізму, зосереджена на психологічній та інтелектуальній інтенсивності. Водночас технологічна й медійна революція XX століття радикально змінює саме сприйняття оперного мистецтва: звукозапис, радіо, телебачення, а згодом і цифрові форми відтворення голосу створюють нову парадигму буття вокального звучання, посилюючи дистанцію між виконавцем і слухачем, але водночас надаючи жанрові нових засобів виразності.

Сукупність цих процесів призвела до того, що опера перестала бути фіксованою формою й перетворилася на гібридний, пластичний художній простір, у якому перетинаються музичний, театральний, візуальний, філософський і медійний рівні. Вона вже не визначається виключно музично-драматургічною структурою, а існує як поле взаємодії культурних кодів і способів репрезентації. У цьому сенсі опера XX століття постає не просто сценічним жанром, а моделлю художнього мислення доби, у якій подолання меж між мистецтвом і реальністю, між життям і його театральною формою перетворюється на головний естетичний принцип. Саме тому умовність, міф і гра – три опорні категорії, що визначають її сучасну форму, – постають не як ознаки стилістичної кризи, а як маркери оновленої онтології опери, в якій вона знову утверджує себе як синтез мистецтва, філософії й людського переживання у його гранично символічній формі.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Брехт Б. Театр: Пьесы. Статьи. Высказывания. В 5-ти т. М.: Искусство, 1963. Т. 1. 511 с.
2. Кракауэр З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. М.: Искусство, 1974. 388 с.
3. Lartey S. The Evolution of Opera as a Theatrical Artform and Technological Impacts: Future Recommendations on Studies. 2024. URL: https://www.researchgate.net/publication/383703698_The_Evolution_of_Opera_as_a_Theatrical_Artform_and_Technological_Impacts_Future_Recommendations_on_Studies
4. Osadcha S., Wei Lixian, Qiao Zhi, Chen Hongyu, Cheng Shuo. Emotive-axiological approach in musicology and modern theory of opera

experience. *AD ALTA: Journal of Interdisciplinary Research*, 2023. Vol. 13, Issue 2, Special Issue 35, pp. 37–39.

REFERENCES

1. Brecht, B. (1963) Theatre: Plays. Articles. Statements. In 5 volumes. Moscow: Iskusstvo. Vol. 1. 511 p. [in Russian].
2. Kracauer, Z. (1974) The Nature of Film. Rehabilitation of Physical Reality. Moscow: Iskusstvo. 388 p. [in Russian].
3. Lartey, S. (2024). The Evolution of Opera as a Theatrical Artform and Technological Impacts: Future Recommendations on Studies. URL. https://www.researchgate.net/publication/383703698_The_Evolution_of_Opera_as_a_Theatrical_Artform_and_Technological_Impacts_Future_Recommendations_on_Studies [in English].
4. Osadcha S., Wei Lixian, Qiao Zhi, Chen Hongyu, Cheng Shuo. (2023) Emotive-axiological approach in musicology and modern theory of opera experience. *AD ALTA: Journal of Interdisciplinary Research*. Vol. 13, Issue 2, Special Issue 35, pp. 37–39. [in English].

ЗАГАЛЬНОТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ МУЗИКОЗНАВСТВА

УДК 78.07.785

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2025-43-9>

Людмила Іванівна Повзун

ORCID: 0000-0002-1133-6330

*доктор мистецтвознавства, професор,
завідувачка кафедрою камерного ансамблю*

*Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
ludmila.povzun@gmail.com*

СЕМАНТИЧНИЙ КОД АВТОРСЬКИХ ПРИСВЯЧЕНЬ: ІСТОРИЧНА ТИПОЛОГІЯ

*Метою роботи є дослідження авторських присвячень до музичних творів композиторів різних історико-стильових прямивань. Авторське присвячення постає абсолютним початком тексту, з якого починається діалог композитора зі слухачем та виконавцем, і завдяки якому весь процес ознайомлення із текстом твору набуває особливого значення, наповнюючись новими смислами та змушуючи неодноразово й неоднозначно перекодовувати зміст твору. Присвячення розглядаються як певний семантичний код, що окреслює світоглядну позицію автора. **Методологія роботи** поєднує аналітичний, історичний, культурологічний, музикознавчий методи дослідження. **Наукова новизна.** Жанр присвячення визначається як відтерміноване послання-спілкування з потенційними виконавцями/читачами/слухачами, для яких поряд з автором твору завжди буде присутньою постать, що надихала на втілення певної мистецької ідеї. Обґрунтовано семантику повторюваності авторських присвячень у різні історично-стильові епохи. Виявлено суттєве розширення низки семантичних ознак жанру: поряд з поняття присвячення з'являються терміни — приношення, послання, посвячення. **Висновки.** Жанр присвячення визначаємо як самостійний текст, що виконує особливі функції, відкриваючи приховані в підтекстах, в фонових значеннях особистісно-сміслові шари авторського задуму, котрі*

формують певний горизонт очікування у майбутніх слухачів/виконавців. Кожне авторське присвячення збагачує викладений музичний/літературний текст твору, наповнюючи його новими смислами, розшифровуючи недоговорене автором та перекодовуючи запропонований зміст твору. Сислова концентрація автора на глибинно-психологічних шарах людської свідомості віднайшла особливу форму втілення змістових підтекстів у присвяченнях у кожную історично-стильову добу, що обумовило обґрунтування семантики їх повторюваності: за часів бароко митці присвячували свою творчість Вищим силам та природі, у класицистську епоху – покровителям чи меценатам; у романтичний період присвячення надали змогу висловленню інтимних/дружніх почуттів, освяченню в коханні «без слів»; в постромантичних умовах присвячення закарбовують знакові історичні події та причетну до неї величну постать митця; на сучасному етапі композитори найчастіше присвячують свої опуси виконавцям, які презентують їх творчість та надихають на нові митецькі звершення. Таким чином, усвідомлення жанру авторських присвячень як потенційно змістової складової тексту, при музикознавчому аналізі розкриває додаткові семантичні коди у виявленні глибинних змістів та контекстних зв'язків музичного тексту.

Ключові слова: текст твору, паратекст, семантичний код, композитор, виконавці, творчість, жанр, типологія авторських присвячень, історично-стильові епохи.

Povzun Lyudmila Ivanivna, Doctor of Art History, Professor, Head of the Department of Chamber Ensemble of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

The semantic code of authorial dedications: historical typology

The purpose. The aim of this work is to study authors' dedications to musical works by composers of different historical and stylistic trends. The author's dedication is the absolute beginning of the text, from which the composer's dialogue with the listener and performer begins, and thanks to which the entire process of familiarization with the text of the work takes on special significance, filling it with new meanings and forcing the content of the work to be recoded repeatedly and ambiguously. The dedication is seen as a kind of semantic code that outlines the author's worldview. **The methodology** combines analytical, historical, cultural, and musicological research methods. **Scientific novelty.** The genre of dedication is defined as a deferred message-communication with potential performers/readers/listeners, for whom, along with the author of the work, there will always be a figure present who inspired the embodiment of a certain artistic idea. The semantics of the recurrence of authorial dedications in different historical and stylistic eras is substantiated. A significant expansion of a number of semantic features of the genre has been revealed: along with the concept of dedication, the terms – offering, message, dedication – appear **Conclusions.** The genre of dedication is defined as an independent text that performs special functions, revealing the personal and semantic layers of the author's intention hidden in subtexts and background meanings, which form a certain horizon of expectations in future listeners/

performers. Each author's dedication enriches the presented musical/literary text of the work, filling it with new meanings, deciphering what was not agreed upon by the author and recoding the proposed content of the work. The author's semantic concentration on the deep psychological layers of human consciousness found a special form of embodiment of semantic subtexts in dedications to each historical and stylistic era, which led to the justification of the semantics of their repetition: during the Baroque period, artists dedicated their work to the Higher Powers and nature, during the Classicist era, to patrons or patrons; during the Romantic period, dedications provided an opportunity to express intimate/friendly feelings, to consecrate love "without words"; in post-Romantic conditions, dedications capture significant historical events and the majestic figure of the artist involved in them; at the modern stage, composers most often dedicate their opuses to performers who present their work and inspire new artistic achievements. Thus, the awareness of the genre of authorial dedications as a potentially meaningful component of the text, during musicological analysis, reveals additional semantic codes in identifying the deep meanings and contextual connections of the musical text.

Key words: *text of the work, paratext, semantic code, composer, performers, genre, types of author's dedications, historical and stylistic eras.*

Актуальність теми дослідження. Традиція написання авторами присвячень до літературних, музичних, наукових текстів має досить давню історію – від епохи середньовіччя, коли присвячення були обов'язковою прикрасою будь-якого твору, проте носили суто формальний характер. Із зміною історичних епох та світоглядних орієнтирів людства, жанр присвячення зазнав суттєвих трансформацій, розширивши семантичне спрямування та отримуючи найрізноманітніші формати відтворення: присвячення конкретній особі, що надихала та безпосередньо або опосередковано впливала на емоційний зміст твору; присвячення, що залишаються зашифрованими в початкових літерах імен чи прізвищ, покладаючи на адресатів розпізнавання множинних версій особи *in-cognitus*; іноді в присвячення вносяться цитати інших авторів, формуючи таким чином авторський смисловий діалог; часто присвячення виконують функцію меморіалу – історичної пам'яті, що закарбовує звукові образи певного часу/події, які кардинально вплинули на світогляд цілого покоління; сучасна епоха особливо щедра на присвячення виконавцям, котрі стали першими інтерпретаторами або ініціаторами появи нового твору. Проте, незалежно від смислових кодів та форма-

тів, присвячення створюють певний горизонт очікування від знайомства з твором, оскільки разом з комплексом компонентів заголовного тексту – іменем/псевдонімом автора, назвою, епіграфом, поряд з основним текстом завжди буде присутньою ще одна постать – адресант присвячення.

Метою роботи є дослідження авторських присвячень до музичних творів композиторів різних історико-стильових напрямів. Авторське присвячення постає абсолютним початком тексту, з якого починається діалог композитора зі слухачем та виконавцем, і завдяки якому весь процес ознайомлення з текстом твору набуває особливого значення, наповнюючись новими смислами та змушуючи неодноразово й неоднозначно перекодувати зміст твору. Присвячення розглядається як певний семантичний код, що окреслює світоглядну позицію автора.

Методологія роботи поєднує аналітичний, історичний, культурологічний, музикознавчий методи дослідження.

Наукова новизна. Жанр присвячення визначається як відкладене, відтерміноване послання-спілкування з потенційними виконавцями/читачами/слухачами, для яких поряд з автором твору завжди буде присутньою постать, що надихала на втілення певної мистецької ідеї. Обґрунтовано семантику повторюваності авторських присвячень у різні історично-стильові епохи. Виявлено суттєве розширення низки семантичних ознак жанру: поряд з поняття *присвячення* з'являються терміни – *принищення, послання, посвячення*.

Виклад основного матеріалу. З рівня присвячення (за його наявності) починається діалог письменника з читачем, композитора зі слухачем та виконавцем. Присвячення, як і назва твору, займає позицію абсолютного початку тексту і, як поетично описув цей процес нідерландський лінгвіст Т. А. ван Дейк (*Teun Adrianus van Dijk*), це – «нитка, поміщена у насичений сольовий розчин, що поступово обростає кристалами, перетворюючись на вишукане примхливе намисто». На основі власної теорії внутрішньотекстових зв'язків, автор розглядав літературний текст як цілісне утворення («макрорівневий мовний акт»), в якому присвячення постає семантичною складовою загального цілого художнього задуму

[13]. Тобто завдяки присвяченню весь процес ознайомлення з текстом твору набуває особливого значення та наповнюється новими смислами, змушуючи неодноразово та неоднозначно перекодувати зміст твору. Присвячення формують своєрідний «горизонт очікування», оскільки разом з іншими компонентами (іменем/псевдонімом автора, назвою, епіграфом) несуть певний смисловий код, окреслюючи світоглядну позицію автора.

Метою кожного присвячення є інформація про те, що твір адресований або піднесений в якості дарунку певній особі чи пам'яті про неї. Проте, оскільки кожний художній опус (музичний або літературний текст) призначений для публічної презентації, на наш погляд, доцільно визначати жанр присвячення як відкладене, відтерміноване послання-спілкування з потенційними майбутніми виконавцями, читачами, глядачами, слухачами, для яких поряд з постаттю автора твору завжди відтепер буде знаходитися особа, що надихала на втілення певної митецької ідеї.

Наукова інтерпретація авторського присвячення як важливої складової заголовкового комплексу, що створює попередні умови для сприйняття художнього твору, була розпочата в літературознавстві, зокрема, автори літературознавчого словника зазначають, що авторське *присвячення* виявляється включеним в рамкову конструкцію художнього твору (поряд з іменем/псевдонімом автора, назвою, підзаголовками, епіграфом, передмовою, післямовою та примітками) і саме наявність цих рамкових компонентів надає твору характеру завершеності, підсилюючи його внутрішню єдність та створюючи певну установку сприйняття [5].

Таке тлумачення підкреслює особливу комунікативну та соціальну функцію, що виконує жанр присвячення, включаючи конкретний текст в культурний контекст та надаючи інформацію і про самого автора, і про адресата, і про характер їхніх взаємин. З точки зору літературознавця Ж. Женетта (Gérard Genette), тексти цікаві, передусім, своєю транстекстуальністю, – властивістю виходити за власні межі, вступати у явний чи прихований діалог з іншими текстами; для визначення особливих

форм транстекстуальності автором було запропоноване поняття паратекстуальності¹. Присвячення науковець називає паратекстом, що постає «околицями друкованого тексту, створюючи певну рамку сприйняття та інтерпретації тексту, контролюючи читання всього тексту». Згідно його концепції паратекстуальності, присвячення виступає особливою зоною – міжтекстовою та позатекстовою реальністю, що немов спеціально призначена для безпосереднього впливу на читача [15]. Ю. Лотман вважає паратексти невід’ємною складовою художнього тексту, що найтіснішим чином пов’язані з останнім не тільки композиційно, але й семантично. Називаючи паратекстуальні компоненти субтекстами, які включені в текст художнього твору, науковець відзначає їх здатність виступати потужними генераторами нових смислів [7]. За думкою Т. Шмельової, в паратексті «сконцентрований комплекс авторських рефлексій та оцінок, у тому числі й самооцінок: «Паратекст-присвячення – це дискурс, гетерономний, допоміжний, присвячений певній особі, що дозволяє говорити про поліфункціональність елементів паратексту в межах конкретного тексту /твору і така взаємодія істотно впливає на сам текст твору» [12]. Дискурс продовжує Д. Макганн (*Jerome J. McGann*), для якого надзвичайно важливим для осягання твору є розуміння та інтерпретування всієї системи текстових сигналів, проте особливої значущості, з його точки зору, набувають такі елементи паратексту як заголовок та епіграф (у деяких випадках, передмова), які, на відміну від самого тексту з властивим для нього «голосом наратора», репрезентують «голос автора», що зумовлено складною взаємодією категорій художньої події, художнього хронотопу та антропоцентричності, оскільки найважливіші риси архітектоніки твору проявляються в особливостях семантики та функціонування паратекстуальних елементів, які, з одного боку, віддзеркалюють формальний бік художнього твору, а з іншого, – отримують свою гіперсеман-

¹ Введений науковцем у літературознавчий обіг термін *паратекст* (давн. грец. *παρά* – «поряд із текстом») призначений для позначення позатекстових елементів: паратекст – це те, що оточує текст, передує йому, слідує за ним, а отже, вплітається у смислову тканину твору і передбачає різні тексти та невербальні знаки, що доповнюють основний текст [14].

тизацію у межах тексту [17]. Резюмуючи дискурс, визначаємо *авторські присвячення* передтекстом або «порогом тексту» (за термінологією Ж.Женетта), який постає першоелементом авторського начала і, хоча графічно є відмежованим від тексту, семантично пов'язаний із ним, оскільки набуває особливого значення, доповнюючи основний текст новими смислами, генеруючи нові ідеї та змушуючи іноді перекодувати зміст твору.

З нашої точки зору, в значній мірі таке перекодування-пересмислення притаманне присвяченням до музичних творів, в яких ім'я певної особи, зазначене перед нотним текстом, виступає тригером до створення образного, емоційного, сюжетного сприйняття виконавця або слухача.

Вивчаючи музичні жанри, науковці традиційно проводять порівняльний аналіз визначень жанру у різноманітних видах мистецтва, звертаючись в першу чергу до літературної творчості. Використовуючи аналогічний підхід для дослідження авторських присвячень до музичних творів, зазначимо, що тлумачення жанру присвячення суттєво відрізняються в літературних довідникових та енциклопедичних джерелах, окреслюючи різні жанрові ознаки, зокрема: мовний словник безпосередньо вказує на мету жанру присвячення: «*призначити* комусь свій твір як данину поваги, шанування, любові...» [2]; у літературній енциклопедії *присвячення* визначається як поетичний жанр, ліричний вірш, що передує великому твору [6]; словник літературних термінів вказує на мету жанру присвячення як *піднесення* свого твору певній особі на знак поваги, шанування: «у присвяченні найчастіше мотивується *приношення* твору конкретній особі або, навпаки, автор висловлює свої почуття не названому адресату»; «присвячувати комусь, підносити почесно, на знак вдячності або заступництва» [9]; в українській літературній енциклопедії до цієї низки додається *пошання*, що визначається як літературний жанр, віршоване письмо, формальною ознакою якого є звернення до конкретного адресата та наявність таких мотивів як прохання, побажання; *присвячення* ж має обов'язково містити вказівку особи, якій призначається або на честь якої написаний певний твір [11]; майже аналогічні визначення

надає поетичний словник: *послання* – це літературний жанр, віршоване письмо, формальною ознакою якого є звернення до конкретного адресата та наявність таких мотивів як прохання, побажання; *присвячення* – це обов’язкова вказівка особи, якій призначається або на честь якої написаний певний твір. Урочисті та багатослівні *піднесення* важливої особи, що було певною даниною, яку автор платив своїм меценатам та покровителям.

Аналіз цитованих джерел виявляє суттєве розширення низки семантичних ознак жанру: поряд з визначенням поняття *присвячення* з’являється терміни – *приношення*, *послання*, *посвячення*.

В музичній творчості склалася інша традиція застосування цих термінів, оскільки авторські присвячення традиційно супроводжують твір в процесі видання, редагування, перевидання, звичайно, за рідкісним винятком, коли композитор з особистих причин може змінити свої наміри². Жанр *приношення* у музичній практиці передбачає в першу чергу мистецьку дію (концерт, фестиваль, творчий проєкт), в презентації якої виконавці *приносять/підносять* свій мистецький талант, виконавську майстерність на знак пошани певній особі або визначній події.

Визначаючи семантику дієслова *присвятити*, В. Костомаров акцентує увагу на «фоновому» знанні, пов’язаному із даним словом. За його думкою, саме фонові знання є тією спільною для комунікантів інформацією, котра забезпечує взаєморозуміння при спілкуванні та повідомляє про щось таємне, не всім відоме; робить дотичним до чогось, що розкриває його сутність; робить явним неявне, приховане від безпосереднього спостереження або розуміння; підкреслює глибинний усвідомлений, цілеспрямований характер присвячення, його зв’язок з утворенням смислу [3].

Досліджуючи глибинні смисли, що не лежать на поверхні тексту, доцільно згадати про те, що в українській лінгвістиці термін *присвята* іноді заміщується словом *посвята*, котре скеровує

² Широко відомий приклад Сонати №9, ор. 47, a-moll для фортепіано та скрипки Л. ван Бетховена, коли композитор відкликав первинне присвячення скрипалю Джорджу Бріджтауеру (першому виконавцю твору) та у наступному виданні присвятив її Рудольфу Крейцеру, в результаті чого твір увійшов до музичної історії як «Крейцерова соната».

до таємних знань, до глибинних підтекстів – посвяти у щось, що відкривається, домислюється завдяки незначним авторським натякам³. У довідкових джерелах знаходимо різні значення цього слова: у тлумачному словнику сучасної мови *посвята* – це напис на початку літературного, музичного тощо твору, з якого видно, кому автор присвячує свій твір [2]; словник синонімів української мови пропонує наступне визначення: *посвята* – самопожертва; жертвувати собою заради інших [10]. Етимологія слова *посвята* співзвучна з церковним терміном *посвячення*, що передбачає доступ до сакрального знання, до духовних таїнств.

Таким чином авторське *присвячення* або *посвята* до твору відкриває таємний смисл і приховані інтенції художнього змісту, і відповідно, від розшифрування виконавцем/читачем/слухачем цих смислів, від семантики їх діалогічної взаємодії залежить кінцевий результат художньої цілісності тексту твору.

Узагальнюючи вищевикладене підкреслимо, що саме такий елемент паратексту як *присвячення/посвячення/посвята* постають тією комунікативною зоною, в якій вперше перетинаються інтенції автора твору із тезаурусом сприймаючого – свідомістю адресата, з усім комплексом його емоційного, культурного та соціального досвіду як частини навколишнього оточуючого світу. І якщо присвяченню в літературному творі передує його назва, то у музичному творі (за відсутності програмної назви) воно постає першою ланкою, що відкриває музичний світ автора потенційним виконавцям та слухачам⁴.

Досліджуючи історичну генезу жанру авторського присвячення констатуємо, що існує досить обмежена інформаційна база стосовно першопоходження цього явища, зокрема, відомо, що присвячення як елементи письмового тексту виникли в епоху середньовіччя, вони були обов'язковою прикрасою пер-

³ Нагадаймо, що слово *initiation* («посвята») походить від двох латинських слів: *in* (в) та *ire* (йти), означаючи, таким чином, «йти кудись», «вступати у щось».

⁴ Показово, що із семантичним кодом авторського присвячення частіше контактують виконавці, аніж слухачі, тому що надзвичайно вибірково в концертних заходах слухачам повідомляється інформація щодо присвячення твору.

шої сторінки будь-якого твору і носили суто етикетний формальний характер. На межі XVII–XVIII століть у вжиток увійшли присвячення, що носили узагальнений, піднесено-символічний характер: в композиторських колах виникла традиція в авторських присвяченнях до опусів дякувати Творцю та природі за подароване натхнення. І оскільки творчість композиторів барокової доби підпорядковувалась ідеям епохи – «інвенціо-тенденції» («скромною здатністю до винаходу»), творчий процес трактувався як раціоналістично-упорядкована та послідовна дія, що супроводжується значним емоційним піднесенням.

«Акт митецького творення», за думкою німецького вченого, композитора Йоганна Маттезона, мав втілюватися в чотирьох поняттях-етапах, запозичених з риторики: *invention* (винахід), *disposition* (розташування), *elaboration* (розробка), *dekoratio* (прикрашання) [16]; в естетиці бароко особливого значення надавали першим етапам, а здатність до винаходу вважалась однією з головних якостей генія⁵. Таке розуміння митецької діяльності, за думкою В. Личковах, перегукується з поняттям «об'єктивного духу, що склався історично», оскільки «саме об'єктивний дух є творчим чинником дій митця і стилеутворюючим підґрунтям культурної форми, а мистецтво виконує загальнокультурну, навіть метафізичну функцію» [8, с. 8].

Із плином історичного часу традиція авторських присвячень зазнала певних трансформацій, набувши своєрідних форм у кожному естетично-стильову добу. Матеріалом для підтвердження такого висновку стали камерні інструментально-ансамблеві твори композиторів різних художньо-стильових напрямків – бароко, класицизму, романтизму, сучасності, що дозволило зробити певні узагальнення та окреслити семантику повторюваності авторських присвят в опусах композиторів різних історичних епох. Так, композитори-класицисти на знак пошани та вдячності присвячували своє натхнення людям вищого соціального ста-

⁵ Виводячи слово «геній» (віл італ. *gegner* «породжувати», «виробляти»), Клод Гельвецій зазначав, що існують винаходи або відкриття, якими ми зобов'язані генію, і тут під словом «відкриття» розуміється нова комбінація, нове співвідношення, яке намітилося між відомими речами або ідеями [4, с. 482–483].

тусу, які сприяли розвитку музично-творчої сфери. Приміром, Шість струнних квартетів ор. 50 («Пруські») Й. Гайдна присвятив королю Прусії Фрідріху Вільгельму II, а Шість струнних квартетів ор. 71, ор. 78 – графу А. Аппоні; Л. Бетховен присвятив Сонату № 4 (a-moll) ор. 23 для фортепіано та скрипки графу Моріцу фон Фрісу, Сонату №1 (F-dur) ор. 5 № 1 для віолончелі та фортепіано – пруському королю Фрідріху Вільгельму II. Проте, поряд із ними з'являються присвячення й більш особистісного спрямування, зокрема: Шість струнних квартетів В.А. Моцарта із присвятою «дорогому другу їх Й. Гайдну»; Сонати Л. ван Бетховена для фортепіано та скрипки ор. 12 присвячені його вчителю А. Сальєрі, а Соната ор. 47 a-moll для фортепіано та скрипки – чудовому скрипалю Рудольфу Крейцеру.

Поява таких особистих присвят фіксувала тенденцію до переосмислення ролі композиторів та виконавців у соціально-культурному житті суспільства. Особливо яскраво ці процеси проявилися в творчості композиторів-романтиків, оскільки їх присвячення ставали формою самовираження, а іноді тригером для написання твору. Коло адресатів у цей історичний період значно збагачується, що надає змогу дослідникам вивчати не тільки культурно-історичний контекст життєтворчості митця, але й проникати у більш глибокі інтимні подробиці його особистих стосунків. Емоційно-чуттєва природа романтичного мистецтва надала поштовх публічному прояву інтимно-особистісних думок у висловленні в присвяченнях дружніх теплих почуттів близьким та рідним, створюючи можливість «освідчення в коханні без слів», наприклад: Квінтет для фортепіано, двох скрипок, альту та віолончелі (Es-dur), ор. 44 Р. Р. Шуман присвятив своїй дружині Кларі Вік; цій ж надзвичайній виконавиці присвятив «Блискуче allegro» для фортепіано на чотири руки Ф. Мендельсон; трагічні події змусили Б. Сметану звернутися до жанру Фортепіанного тріо (єдиного в його творчому спадку), яке присвячено трагічно загиблій донці: твір насичений бетховенською масштабністю та драматизмом, водночас фортепіанні репліки, призначені для монологічного висловлення піаніста, спрямовують до салонно-прозорих звучань музики

Ф. Шопена, що в колах слухачів та виконавців ініціювало появу ще одні версії – присвячення твору Фредеріку Шопену.

Цікавим є приклад подвійного кодування своїх почуттів Йоханнесом Брамсом у «Варіаціях на тему Р. Шумана» (fis-moll), які він присвятив подружжю Шуманів, твір був написаний до дня народження Клари і автор супроводив його написом «Невеликі варіації на його тему, присвячені їй». Показовим, на наш погляд, є колективне написання та колективне присвячення «Сонати F-A-E» для скрипки та фортепіано Р. Шуманом, Й. Брамсом та А. Дітріхом скрипалю Йозефу Йоахіму. Особистим девізом Йоахіма була фраза «Frei aber einsam» («Вільний, але самотній») і саме початкові букви девізу (що відповідали нотам *f-a-e*) склали тему сонати⁶. Знайомство Р. Шумана та Ф. Шопена втілювалося у діалозі присвячень: невдовзі після зустрічі з польським музикантом, Р. Шуман відтворив його звуковий портрет у фортепіанному циклі «Карнавал», згодом присвятив Шопену «Крейслеріану»; Фредерік Шопен відповів взаємністю і, у свою чергу, присвятив Р. Шуману фортепіанну Баладу №2.

Відтак, авторські присвяти до музичних творів постають феноменом, котрий надає змогу виявлення особливостей культурно-історичного і особистісного контексту творчості митця і, за думкою В. Бодіної-Дячок, підвищена увага до біографії митців є однією із провідних тенденцій сучасного мистецтвознавства. Нотний текст з присвятою набуває нових інформаційних імпульсів, спонукає до пошуку серед біографічних фактів мотивів її написання та ролі, яку вона відіграла у композиторському задумі [1].

Надзвичайною є історія твору, який був присвячений паризькому благодійному концерту і зобов'язаний своєю появою співтворчості шести музикантів – Ф. Ліста, Ф. Шопена, К. Черні, А. Герца, Й. Піксіса, С. Тальберга, завдяки чому отримав назву «Hexaméron». Ідея належала принцесі Кристині Трівульціо

⁶ Це був перший твір молодого Брамса в камерно-ансамблевому жанрі, проте, як писав згодом дослідник його творчості Гейгінгер, цілісність, розуміння форми та драматичний накал повністю відповідав зрілому стилю Брамса. І якби композитор не написав більше нічого, цей твір увіковічив би його в музичній історії.

Бельджойозо, а темою для твору став марш із опери В. Белліні «Пуритани». Досвід шести композиторів-романтиків у 2009 році повторили сучасні піаністи з Нью-Йорка – М. Кемерон, К. Бейснер, С. Феррарезі, К. Кім, Г. Андерсон, Х. Чуци, які створили власні варіації на тему маршу Белліні та присвятили їх «Фестивалю Американського товариства Ліста» у Лінкольні.

Жанр присвячення у ХХ століття найчастіше виконував функцію «меморіалу», закарбовуючи в пам'яті наступних поколінь звукові образи історичного часу та причетної до нього людини, наприклад: Ф. Пуленк присвятив Сонату для скрипки та фортепіано пам'яті Федеріко Гарсія Лоркі, а Сонату для кларнета та фортепіано – Артюру Онегеру; К. Дебюссі три Сонати (для віолончелі та фортепіано; для флейти, арфи та альтя; для скрипки та фортепіано) присвятив Еммі Бардак; Е. Шоссон присвятив Концерт для фортепіано, скрипки та струнного квартету Ежену Ізаї.

Яскравим прикладом семантичної спрямованості присвячень в українській музичній культурі є творчість Микола Лисенка. Музичні присвячення композитора окреслюють певне коло його спілкування, представленого іменами як його рідних, так і видатних діячів української культури II половини ХІХ – початку ХХ століть, зокрема: Тріо для 2-х скрипок та альтя присвячене молодшому брату Андрію; «Елегія» для скрипки та фортепіано, написана до роковин смерті Тараса Шевченко, присвячена сину Тарасу. Ця традиція згодом знайшла продовження у творах низки композиторів: Василя Барвінського – «Секстет-варіації на власну тему» (для фортепіано, двох скрипок, альтя, віолончелі та контрабаса) присвячений пам'яті М. Лисенка, водночас, окремо п'ята варіація твору присвячена його матері; Віктора Косенка – Соната для віолончелі та фортепіано присвячена віолончелісту Василю Коломойцеву; Євгена Станковича – Елегія для струнного оркестру/ансамблю присвячена пам'яті С. Людкевича тощо. В присвяченнях українських авторів чітко прослідковується тенденція меморіалізації певних історичних подій, які суттєво вплинули на історію людства: «Український квінтет» для фортепіано, двох скрипок, альтя та фортепіано g-moll Б. Лятошинського закарбовує

трагічні та героїчні події війни; «Музика рудого лісу» Є. Станковича, Тріо для скрипки, віолончелі та фортепіано є реакцією автора на Чорнобильську трагедію, техногенну катастрофу, яке допустило людство (твір не має присвячення, проте нотному тексту передує авторський епіграф «Від жахливої радіації, після Чорнобильської трагедії ліс навколо став рудим»).

Окремою темою постає трагедія Бабиного яру, що закарбувалася в творчості багатьох українських композиторів: Є. Станкович – «Бабин Яр», Кадиш-Реквієм для читців, солістів, мішаного хору та великого симфонічного оркестру, написаний до 50-річчя трагедії у Бабиному Яру; у Д. Клебанова ця тема звучала у симфонії, написаної після повернення композитора з евакуації до визволеного Харкова (1945), твору передував епіграф «Пам'яті мучеників Бабиного Яру»; продовженням цієї теми став твір Володимира Птушкіна «Український реквієм» для читця, хору та симфонічного оркестру, присвячений пам'яті жертв трагедій ХХ століття (голодомору 33-го року, Бабиному Яру, Чорнобильській трагедії).

Тенденція до фіксації миттєвостей часу в авторських присвяченнях здобула на сучасному етапі формат співтворчості композитора з виконавцями – репрезентантами їх творчості, які часто стають натхненниками певних художніх ідей та образів, зокрема, в творчості одеських авторів: «Соната в трьох листах» для скрипки та фортепіано Яна Фрейдліна присвячена його першій виконавиці, одеській скрипальці Наталії Литвинової; Олена Томльонова кожену свою інструментальну сонату писала для конкретних музикантів – Соната для скрипки та фортепіано присвячена Наталії Литвинової; Соната для віолончелі і фортепіано – Сергію Шольцу; Соната для альту і фортепіано – Ті Комаровій.

На сьогодні жанр присвячення із художньої сфери сягнув до сфери наукової: розповсюдженням стає тип присвячень до сучасних видань монографій або підручників, оскільки присвячення надає автору/авторам унікальні можливості для вираження власної позиції та проявів індивідуальності, що знаходить відображення не тільки в змісті, але й у формі наукових текстів. Проте між цими жанрами можна окреслити певні відмінності: якщо в

художньому тексті присвячення передує його написанню і часто стає певним емоційним тригером, то в науковому опусі присвячення певній науковій школі або дослідницькому напрямку найчастіше з'являється після закінчення роботи над основним текстом.

І хоча в обох жанрах образ автора постає стрижневою основою смислової єдності всіх її елементів, в музичному творі авторське присвячення, незалежно від жанрової приналежності чи стильової спрямованості, завжди надає особливої емоційної забарвленості тексту і за кожним неодмінно проглядається індивідуальність митця – його світоглядні позиції та життєві орієнтири.

Висновки. Жанр присвячення визначаємо як самостійний текст, що виконує особливі функції, відкриваючи приховані в підтекстах, в фонових значеннях особистісно-сміслові шари авторського задуму, котрі формують певний горизонт очікування у майбутніх слухачів/виконавців. Кожне авторське присвячення збагачує викладений музичний/літературний текст твору, наповнюючи його новими смислами, розшифровуючи недоговорене автором та перекодовуючи запропонований зміст твору. Смістова концентрація автора на глибинно-психологічних шарах людської свідомості віднайшла особливу форму втілення змістових підтекстів у присвяченнях у кожен історично-стильову добу, що обумовило обґрунтування семантики їх повторюваності: за часів бароко митці присвячували свою творчість Вищим силам та природі, у класицистську епоху – покровителям чи меценатам; у романтичний період присвячення надали змогу висловленню інтимних/дружніх почуттів, освяченню в коханні «без слів»; в постромантичних умовах присвячення закарбовують знакові історичні події та причетну до неї величну постать митця; на сучасному етапі композитори найчастіше присвячують свої опуси виконавцям, які презентують їх творчість та надихають на нові митецькі звершення. Таким чином, усвідомлення жанру авторських присвячень як потенційно змістової складової тексту, при музикознавчому аналізі розкриває додаткові семантичні коди у виявленні глибинних змістів та контекстних зв'язків музичного тексту.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Бодіна-Дячок В. Авторська присвята музичного твору: погляд в історію // Київське музикознавство. 2017. Вип. 55. С. 228–236.
2. Великий тлумачний словник сучасної української мови (з дод. і доп.) [укл.-голов. ред. В.Т. Бусел]. К.; Ірпінь: ВТФ Перун, 2005. 1728 с.
3. Верещагин Е., Костомаров В. Язык и культура : Лингвострановедение в преподавании : Методическое руководство. 4-е изд., перераб., доп. М, 1990. 246 с.
4. Гельвеций К. Сочинения : в 2 т. [ред. Х. Момджяна]. М. : Мысль, 1973. Т. 1. 647 с.
5. Літературознавчий словник-довідник . 2 вид., доп. Київ: Академія, 2007. 751 с.
6. Літературознавча енциклопедія : у 2 томах [авт.-уклад. І. Ковалів]. К : ВЦ Академія, 2007. 608 с.
7. Лотман Ю. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. : [ред. М. Зубрицької] : Львів. держ. ун-т ім. Івана Франка. Центр гуманіт. досл. Наук. т-во ім. Шевченка. Львів : Літопис, 1996. 633 с. (Слово. Знак. Дискурс).
8. Личкова В. Некласична естетика в культурному просторі ХХ – поч. ХХІ століть : монографія. Київ : НАКККіМб, 2011. 224 с.
9. Словник літературознавчих термінів : [ред. В. М. Лесин, О. С. Пулинець] : вид.3, перер., доп. К. : Радянська школа. 1971. 485 с.
10. Словник синонімів української мови : У 2-х томах : [ред. Гнатюк Г. М.; Головащук С. І.; Горюшина ін.] :: Інститут мовознавства ім. О. О. Потебні ; Інститут української мови ; НАН України. К. : Наук. думка, 2001. Т. 1. 1040 с.
11. Українська літературна енциклопедія // Літературознавча енциклопедія у 2 т. [авт.-уклад. Ю. І. Ковалів]. Київ : ВЦ Академія , 2007. Т. 2. 624 с.
12. Шмелёва Т. В. Паратекст медийного текста // Структурно-семантические параметры единиц языка и речи : сб. науч. статей [ред. О. М. Чупашева]. Мурманск : МГПУ, 2009. С. 145–149.
13. Dijk, T. A., van. Text and Context: Explorations in the Semantics and Pragmatics of Discourse. London and New York: Longman. 1977. 282 pp.
14. Genette G. Palimpsestes. La littérature au second degré. Paris, Éditions du Seuil, 1982, 468 pp.
15. Genette G. Paratexts: Thresholds of Interpretation, trans. Jane E. Lewin, forew. Richard Macksey, Cambridge University Press, 1997. 456 pp.
16. Mattheson J. Der vollkommene Capellmeister. Hamburg : C. Herold, 1739: Faksimile. Nachdruck. Hrsg. Von Margarete Reimann. Kassel, Barenreiter, 1991. 5. Aufl. 485 pp.
17. McGann Jerome J. The Textual Condition. Princeton : University Press, 1991. 208 pp.

REFERENCES

1. Bodina-Dyachok V. Author's dedication of a musical work: a look into history // *Kyiv Musicology*. 2017. Issue 55. Pp. 228–236.
2. Large Explanatory Dictionary of the Modern Ukrainian Language (with additions and additions) [ed.-chief editor V.T. Busel]. K.; Irpin: VTF Perun, 2005. 1728 p.
3. Vereshchagin E., Kostomarov V. Language and Culture: Linguistic and Regional Studies in Teaching: Methodological Guide. 4th ed., revised, enlarged. M., 1990. 246 p.
4. Helvetius K. Works: in 2 volumes [compiled, general editorship by Kh. N. Momdzhyan]. Moscow: Mysl, 1973. Vol. 1. 647 p.
5. Literary Dictionary-Reference. 2nd ed., supplement. Kyiv: Academy, 2007. 751 p.
6. Literary Encyclopedia: in two volumes [author-compiler I. Kovaliv]. Kyiv: Academic Center, 2007. 608 p
7. Lotman Yu. Anthology of World Literary and Critical Thought of the 20th Century: [ed. by M. Zubrytska]; Lviv. Ivan Franko State University. Center for Humanities, Shevchenko Scientific Research Center. Lviv: Litopys, 1996. 633 p. (Word. Sign. Discourse).
8. Lychkovah V. Non-classical aesthetics in the cultural space of the 20th – early 21st centuries: monograph. Kyiv: NAKKKiMb, 2011. 224 p.
9. Dictionary of Literary Terms: [ed. V. M. Lesin, O. S. Pulynets]: ed. 3, reprint, add. K.: Soviet School. 1971. 485 p.
10. Dictionary of Synonyms of the Ukrainian Language: In 2 volumes: [ed. Hnatyuk G. M.; Golovashchuk S. I.; Goryushyna et al.] :: Institute of Linguistics named after O. O. Potebnia; Institute of the Ukrainian Language; NAS of Ukraine. K.: Nauk. Dumka, 2001. Vol. 1. 1040 p.
11. Ukrainian Literary Encyclopedia // *Literary Encyclopedia in 2 vols.* [author-compiler Yu. I. Kovaliv]. Kyiv: VC Academy, 2007. Vol. 2. 624 p.
12. Shmeleva T. V. Paratext of media text // *Structural and semantic parameters of units of language and speech: collection of scientific articles* [ed. O. M. Chupashev]. Murmansk: Moscow State Pedagogical Univ., 2009. P. 145–149.
13. Dijk, T. A., van. *Text and Context: Explorations in the Semantics and Pragmatics of Discourse*. London and New York: Longman. 1977. 282 pp.
14. Genette G. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris, Éditions du Seuil, 1982, 468 pp.
15. Genette G. *Paratexts: Thresholds of Interpretation*, trans. Jane E. Lewin, forew. Richard Macksey, Cambridge University Press, 1997. 456 pp.
16. Mattheson J. *Der vollkommene Capellmeister*. Hamburg : C. Herold, 1739: Faksimile. Nachdruck. Hrsg. Von Margarete Reimann. Kassel, Barenreiter, 1991. 5. Aufl. 485 pp.
17. McGann Jerome J. *The Textual Condition*. Princeton : University Press, 1991. 208 pp.

УДК 78.02:78.021

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2025-43-10>**Інна Василівна Годіна**

ORCID: 0000-0002-8660-1928

кандидат мистецтвознавства,

доцент кафедри теорії музики та композиції,

завідувач аспірантури та докторантури

Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

innavaltornochki@gmail.com

СОНОРНЕ ІНТОНУВАННЯ ЯК РІВЕНЬ ХУДОЖНЬОГО ЦІЛОГО ТА СТИЛЮ У ТВОРЧОСТІ К. ЦЕПКОЛЕНКО (НА ПРИКЛАДІ ЦИКЛУ «ГРА В КАРТИ» І «ЛІФТУ БАЖАНЬ»)

Актуальність. Художня репрезентація загальнолюдських універсальних через авторську концепцію набуває часом особливі, які не завжди розрізняються, специфічні форми. Так відбувається і з сучасним авторським стилем, який, як і в попередні епохи, передбачає неповторність творчої особистості композитора, вгадування втілених ним ідей і концепцій за допомогою впізнання індивідуальних прийомів, що пов'язуються з його творчістю, але вимагає для своєї «розшифровки» не тільки великого слухового досвіду знайомства з музикою минулого та сьогодення, широти кругозору та музикознавчої підготовки, а й певного багажу знань у галузі культурології, антропології, філософії та психології. У сучасному вітчизняному музикознавстві незмінно актуальною залишається проблема вироблення термінологічного апарату та пошуку методів аналізу сонорної музики, тобто інструментарію, який допоміг би найповніше висловити специфіку її звучання та розкрити її образно-смісловне наповнення. У цій статті автор проходить такий дослідницький, водночас, частково творчий та експериментальний шлях, зосереджуючи увагу на сонорно-сонористичному комплексі прийомів, що використовуються одеським композитором К. Цепколенко. **Мета дослідження** – виявити рівень впливу сонорного інтонування на процес стилеутворення шляхом застосування сонорно-сонористичних прийомів у творах К. Цепколенко. **Наукова новизна** полягає у тому, що у статті розглядаються сутність гри і театральності, різні дослідницькі підходи до цього, за допомогою диференціації сонорно-сонористичних засобів, виявлення комплексу сонорного інтонування на прикладі низки творів, властивого авторському стилю К. Цепколенко.

Висновки. Розглядаючи твори Кармели Цепколенко у світлі властивих їй поетиці установок інструментального театру, можна виявити загальні закономірності, такі, як опора на ігрову логіку, аж до перформансу, персоніфікація інструментів (тембрів), інтервалів. Особливого значення в авторській музичній мові композитора набувають при цьому «широка» інтерваліка, збільшені та зменшені інтервали, зокрема — тритони.

У циклі «Гра в карти» за допомогою сонорних засобів відтворюються відповідні ігрові ситуації з властивими конфліктними моментами та емоційними проявами гравців. Ініційоване театральністю «Дотримання» у створенні цього циклу правилам тієї чи іншої гри проявляється і у позамузичній стороні творів — в акторській грі виконавців з певною мімікою та жестикуляцією.

Ключові слова: гра, карткова гра, стиль, театральність, сонорна музика, сонорне інтонування, сонорно-сонористичні прийоми.

Hodina Inna Vasylyivna, PhD in Arts, Associate Professor at the Department of Music Theory and Composition, Head of Postgraduate Education Department of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Sonor intonation as the level of the artistic whole and style in the creativity of K. Tsepkolenko (on the example of the cycle “Card game” and “The Lift of Desires”)

Purpose: The artistic representation of universal universals through the author’s concept sometimes acquires special, not always distinguishable, specific forms. This is also the case with the modern author’s style, which, as in previous eras, presupposes the uniqueness of the composer’s creative personality, guessing the ideas and concepts embodied by him through the recognition of individual techniques associated with his work, but requires for its «decoding» not not only a great auditory experience of getting to know the music of the past and present, a breadth of outlook and musicological training, but also a certain baggage of knowledge in the field of cultural studies, anthropology, philosophy and psychology. In modern domestic musicology, the problem of developing a terminological apparatus and finding methods for analyzing sonorous music, i.e. a toolkit that would help to fully express the specifics of its sound and reveal its figurative and meaningful content, is still relevant. In this article, the author goes through such a research, at the same time, partly creative and experimental path, focusing on the sonorous-sonoristic complex of techniques used by the Odessa composer K. Tsepkolenko.

The purpose of the study is to reveal the level of influence of sonorous intonation on the process of style formation through the use of sonorous and sonoristic techniques in the works of K. Tsepkolenko. **The scientific novelty** is that the article examines the essence of the game and theatricality, various research approaches to this phenomenon, with the help of differentiating sonorous-sonoristic means, identifying the complex of sonorous intonation on the example of a number of works characteristic of the author’s style of K. Tsepkolenko.

Conclusions. Considering the works of Karmella Tsepkolenko in the light of the poetics of instrumental theatre, one can discern general regularities

such as reliance on the logic of play, extending as far as performance, as well as the personification of instruments (timbres) and intervals. Of particular importance in the composer's musical language are "wide" intervallic structures, augmented and diminished intervals, and especially tritones.

In the cycle "The Card Game", sonorous means are employed to recreate gaming situations with their inherent conflicts and the emotional manifestations of the players. Theatricality-initiated "compliance" with the rules of a particular game in the creation of this cycle is also revealed in the extramusical dimension of the works – namely, in the acting performance of the musicians with specific facial expressions and gestures.

Key words: *game, card game, style, theatricality, sonorous music, sonorous intonation, sonorous-sonoristic techniques.*

Виклад основного матеріалу. Усі твори Кармели Цепколенко мають оригінальні назви. Кожен із творів унікальний і є «провідником» в ігровий простір, у світ фантазії та уяви, що стирають межу між дійсністю та недійсністю.

У ХХ столітті феномен гри набуває особливої актуальності. Серед вчених, що стосуються цього явища – представники гуманітарних наук, переважно культурологи, філософи та психологи. Особливо важливими для цього дослідницького напрямку є праці Х. Ортегі-і-Гассета, Й. Хейзінгі, М. Бахтіна, Ю. Лотмана та ін.

Однією з робіт останніх років, що узагальнюють різні підходи до явища гри та трактують її як універсальну культури, є дослідження О. Саричева [5]. Автор здійснює соціально-філософський та естетичний аналіз концепцій гри, аналіз «філософії гри» ХІХ – початку ХХ століття, вивчає соціокультурну складову гри у європейській філософії ХХ століття. Гра розглядається, по-перше, як явище реальності та у співвідношенні з пошуком сенсу життя, сутності буття, по-друге, – як вид естетичної діяльності [5].

Вчений виділяє п'ять підходів у дослідженні гри у європейській філософській думці. Перший підхід «формує» сама гра – її предмет та зміст, форми та функції. Тут автор справедливо згадує теорію гри Й. Хейзінгі, який вважає гру основою та джерелом культури.

Вирішенню проблеми гри як культурно-історичної універсальї присвячено відому роботу нідерландського вченого «Homo Ludens». Метою Хейзінгі, за його словами, було «зро-

бити поняття гри частиною поняття культури в цілому», простежити роль гри в поезії, філософії, науці тощо – у всій історії культури [6, с. 20]. Сам автор вважає, що «певно йшов до переконання, що людська культура виникає і розгортається у грі, як гра» [6, с. 19].

У «Homo Ludens» викладено основні положення концепції ігрового елемента культури; при цьому гра постає в декількох аспектах: як вид діяльності, як форма походження культури, як обов'язковий елемент будь-якої культурної активності, як рушійна сила розвитку культури [6].

Таким чином, говорячи про ігровий елемент культури, те, що спочатку було грою, пізніше стало чимось, що грою вже не було і могло по праву називатися культурою – «культура виникає у формі гри, культура спочатку розігрується» [6, с. 60].

У другому підході О. Саричева до вивчення гри з філософської позиції предметом аналізу стають окремі функції гри, пов'язані із суспільною чи індивідуальною життєдіяльністю людини. До цього напряму Саричев відносить теорії Платона, Г. Спенсера, Г. Плеханова, М. Бахтіна, Ю. Лотмана, де феномен гри вивчається у межах загальних філософських, соціально-філософських, психологічних, історичних проблем.

Основою третього підходу О. Саричева є концепції, автори яких – Х. Ортега-і-Гассет, А. Шопенгауер, А. Бергсон – співвідносять гру з проблемами буття, зосереджують увагу на взаємодії явищ та понять людини і життя.

Серед цих авторів, на наш погляд, особливо слід виділити Ортега-і-Гассета, котрий виклав свої ідеї у книзі «Дегуманізація мистецтва». У його розумінні, еліта творить нову культуру, яка зосереджена у сфері ігрової діяльності та сутність якої становлять життєва активність, спонтанність, імпульсивність [2].

Четвертий підхід О. Саричева розкриває гру як вид естетичної діяльності («гра-мистецтво»). Сюди відносяться теорії І. Канта та Ф. Шіллера, в яких гра відображається за допомогою співвіднесення її з естетичною діяльністю людини та у специфіці природи людини.

I, нарешті, у п'ятому підході зосереджено різні філософії гри, її здатність у методологічному, структуротворчому принципі організації всього філософського матеріалу.

Таким чином, О. Саричев приходиться до висновку, що узагальненню уявлень про гру, що склалися в західноєвропейській філософії, сприяють соціально-філософський та філософсько-культурологічний методи. Гра, як особливий стан людської духовності, дає можливість у рамках філософсько-культурологічного підходу сконцентруватися на виявленні соціокультурної якості гри – розглянути гру як універсальну культури, як обов'язковий елемент, рушійну силу розвитку культури.

Не можна не погодитися з Ю. Лотманом у тому, що «семіотична специфіка» карткової гри полягає, перш за все, в ініціації конфліктної ситуації (як у самій грі, так і «всередині» самого гравця). Оскільки правила гри тією чи іншою мірою та їх поєднання утворюють «виграш» та «програш», то сам ігровий процес відноситься до сфери емоційної, афективної поведінки учасника [8, с. 289]. Автор вважає, що азартні ігри сприймаються як модель соціального світу та універсуму, що функціонують за законами карткової гри. Разом з тим, на думку Лотмана, виникає «протиспрямована аналогія» – за допомогою «мови» карткової гри, на яку перекладалися різноманітні явища зовнішнього світу, надавати активний моделюючий вплив на уявлення про нього (світ) людини.

Дане трактування Ю. Лотманом явища карткової гри набуває яскравого втілення в циклі «Гра в карти» Кармели Цепколенко, що складається з трьох творів: «Вечірній пасьянс» (1991), «Нічний преферанс» (1991) та «Royal-Flush» (1992). Кожна п'єса є інсценізацією карткової гри, іноді з явною персоніфікацією гравців, мастей, як, наприклад, у «Нічному преферансі». Слід зазначити, що склад виконавців (= інструментів) змінюється, крім фортепіано; «Вечірній пасьянс» «розкладає» тільки один виконавець – піаніст.

Весь спектр сонорно-сонористичних прийомів представлений різноманітністю сонорного типу інтонування. Це, насамперед, *сонорно-мелодійне*, і навіть *сонорно-тонове* інтонування,



що передбачає тривале звучання одного, двох, кількох звуків. Інколи *сонорно-тонове* інтонування у музичній тканині з'являється як сонорно-пуантилістичне «мерехтіння» окремих тонів h^3 - Des^1 - h - B^1 - f^2 - G - as^1 - e - c^1 - des^1 з тривалим звучанням останнього тону. Слід зазначити про не зовсім звичне у виконавстві застосування педалі – «удар і *glissando*» обома педалями – наштовхує на роздуми про використання *сонорно-ударного* інтонування¹. За словами О Перепелиці, тут відбувається «діалог гравця та долі» [3, с. 104].

Таким чином, програмна спрямованість циклу «Гра в карти» дозволяє засобами музичної виразності «відтворити» ситуацію гри й передати внутрішній стан того, хто її розігрує та емоційно переживає різні етапи ігрового дійства. К. Цепколенко використовує ряд прийомів звуковидобування та звуконаслідування за допомогою музичних засобів, властивих сонорній музиці. Це, перш за все, різні види сонорного інтонування, наприклад, сонорно-тонове, яке передбачає продовження звучання окремо взятого тону, а також так звані сонорно-тонові розсипи; сонорно-мелодійний, коли відбувається безперервний поліфонічний розвиток теми у всіх «голосів», що в результаті сприймається як звукова маса; сонорно-ударне, що передбачає посилену акцентність та остинатність.

Твір «**The Lift of Desires**» («Ліфт бажань»), створений у 2009 році, для: флейти, кларнету, тромбону, перкусії, фортепіано, альту і віолончелі. За структурою це одночастинний твір із внутрішнім розподілом на три розділи. Починається із сонорно-кластерного звучання у всіх виконавців у вигляді четвертої тривалості. Щоразу за рахунок зміни звуків, що входять до складу кластера, змінюється його інтервальний склад. Між цими акордами протягом від двох до чотирьох тактів перкусійність швидко енергійно виконує ритмічну послідовність на тому-томі, виписану секстолями. На фоні цієї ритмоформули на різні

¹ Детальніше про різні типи інтонування див. Годіна І. Типологія сонорного інтонування: у пошуках образно-сислової єдності сонорної музики (на прикладі творчості В. Рунчака та К. Цепколенко). Музичне мистецтво і культура : Науковий вісник, Одеса: Астропринт, 2012. Вип. 16. – С. 171–182.

частки такту з'являються короткі мелодійні поспівки (спочатку у флейти, кларнета та альтя, а потім – у тромбона та віолончелі), кожна з яких закінчується продовженням останнього звуку (ц. 1). Кількість звуків у поспівках становить від двох – у кларнета – до п'яти-шести – у тромбона та віолончелі. Наприкінці ц. 3 фоновим звучанням сонорно-тонового акорду, що триває виступають періодично повторювані виконавцем поєднання септим $as-g^1$ і b^1-a^2 , потім $f-e^1$ і des^2-c^3 на вібрафоні. У момент сонорно-тонового інтонування в партії фортепіано з'являється мелодійна побудова, якій властиві ходи на збільшені та зменшені інтервали, секундові інтонації (нерідко низхідні та висхідні напівтоновий рух), хвилеподібний тип будови, середня динаміка, переважання восьмих тривалостей, звуків. Одночасно з цим у партії лівої руки звучить повторюваний мотив, що складається з двох висхідних зменшеної та збільшеної квінти і низхідної збільшеної кварта.

До кінця ц. 4 ритмічно загострюється звучання септим у вібрафона (про це свідчить поява внутрішньочасткової синкопи та ломбардського ритму) і виконуваного піаністом у протилежному русі $b^2-e^3-es^2$ $h^1-e^2-ces^3$ d у вигляді  – у правій руці та  – у лівій. У цей момент підключаються й інші інструменти, проте ненадовго, оскільки їх із усіх досить спрямовано, місцями наполегливо, продовжують звучати фортепіано, віолончель і вібрафон з том-томом, завершуючи, таким чином, перший розділ твору. Музичний матеріал завершальної побудови будується на постійному повторенні одних і тих же мотивів, що сприймаються в результаті, як сонорно-мелодійні, нерідко – сонорно-моторні – за рахунок «розкатів» присутніх тут ударних інструментів.

Перехід до нового, розробного розділу знаменує появу кластерних утворень, що звучать раніше, які, на відміну від попереднього розділу, повторюються більше разів: на початку – п'ять, тут – десять. Слід зазначити і те, що у перкусії у другому випадку збільшується кількість тактів звучання ритмічної формули (до п'яти після появи перших акордів). Протягом дванадцяти тактів після другого вступу кластерів, на сонорно-моторному фоні

перкусії у всіх виконавців, окрім партії фортепіано, виникає така собі подібність діалогу. Виходячи з музичного матеріалу партій цей так званий діалог здійснюється всередині групи духових на тлі звучання струнних інструментів.

Учасниками діалогу дерев'яних духових інструментів є флейтист, тромбоніст та кларнетист, основна інтонаційна одиниця – секунда (тон, півтон). У партії флейтиста мелодійний рух спрямований нагору, але «ускладнений» ходами на терцію нагору та септиму вниз, які, у поєднанні з тріольною організацією ритму – восьмими тривалостями – і низхідних «сповзаючих» напівтонових квінтолей шістнадцятими в партії тромбона (від звуків – *des, es, f*) немов створюють відчуття спроб подолання складної перешкоди, що неодноразово робляться. Зовсім по-іншому побудовано лінійну партію кларнету, яка ніби «коштує» на місці і ще більше «сковує» розвиток: тут секундні інтонації вгору й вниз послідовно змінюють одна одну.

У групі струнних інструментів партії альт та віолончелі засновані на повторенні ритмо-інтонаційних «фонових» мотивів, побудованих на обігранні переважно шістнадцятими тривалостями двох тритонів (альт – *d-as*, віолончель – *e-b*). При цьому між партіями тромбона та віолончелі простежується ритмічна схожість – у використанні композитором квінтолей та секстолей у низхідному русі.

Таким чином, у «Ліфті бажань» слід звернути особливу увагу на те, що за групами інструментів та за деякими окремими інструментами у цьому творі виявляється «закріпленою» певна інтерваліка. Наприклад, партії духових інструментів більшою мірою властиві секундні інтонації (нерідко напівтонові); у струнних і фортепіано широко поширені ходи на збільшені та зменшені кварта та квінти у висхідному та низхідному рухах; партія віброфона переважно побудована на гармонійному викладі септими.

Висновки. Розглядаючи твори Кармели Цепколенко у світлих властивих їй поетиці установок інструментального театру, можна виявити загальні закономірності, такі, як опора на ігрову логіку, аж до перфомансу, персоніфікація інструментів (тембрів), інтер-

валів. Особливого значення в авторській музичній мові композитора набувають при цьому «широка» інтерваліка, збільшені та зменшені інтервали, зокрема – тритони.

У циклі «Гра в карти» за допомогою сонорних засобів відтворюються відповідні ігрові ситуації з властивими конфліктними моментами та емоційними проявами гравців. Ініційоване театральністю «дотримання» у створенні цього циклу правилам тієї чи іншої гри проявляється і у позамузичній стороні творів – в акторській грі виконавців з певною мімікою та жестикуляцією.

На наш погляд, Кармелла Цепколенко, слідом за Ю. Лотманом, розуміє карткову гру не тільки у вузькому сенсі, як розвага, спосіб проведення часу, а й у широкому – як певну дію або комплекс дій, з одного боку, що відтворюють своєрідну модель соціуму, що розкривають у опосередкованому вигляді поведінковий комплекс людини, з іншого боку, які впливають навколишній світ і підпорядковують все що відбувається у ньому логіці гри. Саме тому, використання сонорних прийомів у сфері фактури, тематизму, артикуляції, штрихів, способів звуковидобування і т. д. послужили створенню не тільки ігрової атмосфери у творах, але і демонстрації пов'язаних з нею переживань та емоцій, усвідомлення реалії (буття) в даний момент, тут і зараз.

У «Ліфті бажань» – із усіх типів сонорного інтонування переважним є сонорно-тоновий.

Таким чином, К. Цепколенко, керуючись індивідуальними стильовими уподобаннями та ідеями, по-різному застосовує сонорні засоби, що стосуються зміни щодо звуку, тембру, артикуляції, динаміки, фактури, гармонії, метроритміки.

Сонорно-тоновий, сонорно-мелодійний, сонорно-моторний, сонорно-динамічний, сонорно-тембровий та сонорно-ударний різновиди інтонування слід віднести до «чистих», тобто не взаємодіючих один з одним, типів. Загалом можна отримати ще більше різновидів сонорного інтонування, комбінуючи запропоновані нами варіанти шляхом з'єднання того чи іншого типу один з одним.

При взаємодії різних типів утворюються їх комбінації, наприклад, сонорно-тоново-динамічний або сонорно-ударно-динаміч-

ний та сонорно-темброво-мелодійний варіанти і т.д. При цьому найбільшу здатність до синтезування з іншими «чистими» видами виявляють сонорно-тембровий і сонорно-динамічний типи.



Сонорний фактор, такий значущий у музичній мові Цепколенко, загалом має важливе значення у сучасному українському композиторському стилеутворенні. Треба зазначити, що у процесі взаємного резонування стилю та ідеї не можна не враховувати роль індивідуальної лексики., тому, саме сонорні прийоми, які складають важливу частину цієї «лексики», як нам здається, в силу своєї специфіки, – це матеріал, який спочатку надихає композитора сам по собі, своїм особливим звучанням, і, як би «запрограмованою» заздалегідь універсальною образністю.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Годіна І. Типологія сонорного інтонування: у пошуках образно-сміслової єдності сонорної музики (на прикладі творчості В. Рунчака та К. Цепколенко). *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник ОДМА імені А. В. Нежданової*. 2012. Вип. 16. С. 171–182.
2. Ортега-і-Гассет Х. Дегуманізація мистецтва. М.: Веселка, 1991. 432с.
3. Перепелиця А. Актуальні жанрово-стильові тенденції сучасного фортепіанного виконавства (на прикладі творів Б. Бартока, В. Сильвестрова, В. Рунчака, К. Цепколенко): дис. ... канд. мист. — Одеса: 2014. — 207 с.

4. Ретюньських Л.Т. Філософія гри. Москва, Вузівська книга, 2002. – 256 с.
5. Саричев О. Філософія гри в європейській думці: Історико-проблемний розгляд. Дис.канд.філос.наук...09.00.03 – Історія Філософії. 2002. 181 с.
6. Хейзінга Й. Людина грає. М.: Наука, 1992. 383с.
7. Цепколенко К. «Ліфт бажань» для камерного ансамблю. Рукописна партитура. 2008 – 53 с.
8. Lotman Jurij M. La semiosfera. La nave di Teseo. 2022. 336 p.

REFERENCES

1. Godina I. Typology of sonorous intonation: in search of figurative and meaningful unity of sonorous music (on the example of works of V. Runchak and K. Tsepkoenko) Musical art and culture: Scientific Bulletin Odesa: Astroprint, 2012. Vol. 16. P. 171–182.
2. Ortega-y-Gasset X. Dehumanization of art. M.: Raduga, 1991. 432 p.
3. Perepelitsa A. Actual genre and style trends of modern piano performance (on the example of the works of B. Bartok, V. Sylvestrov, V. Runchak, K. Tsepkoenko): diss. ... candidate Arts. Odesa: 2014. 207 p.
4. Retyunskikh L.T. Philosophy of games./ Moscow, Vuzovskaya kniga, 2002. 256 p.
5. Sarychev O. The philosophy of play in European thought: Historical and problematic consideration. Dissertation on the History of Philosophy. 2002. 181 p.
6. Huizinga J. Man plays. M.: Nauka, 1992. 383 p.
7. Tsepkoenko K. «The Lift of Desires» for chamber ensemble. Handwritten score. 2008. 53 p.
8. Lotman Jurij M. La semiosfera. La nave di Teseo. 2022. 336 p.

УДК 78.03+781.61

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2025-43-11>**Олена Петрівна Кучма**

ORCID: 0000-0001-7924-2659

кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри історії музики та музичної етнографії,
заступник директора з навчальної роботи
Одеського державного музичного ліцею імені професора
П. С. Столярського
alena.kuchma@gmail.com

ТРАДИЦІЯ І НОВАТОРСТВО ЯК ФОРМА ІСТОРИЧНОЇ САМОСВІДОМОСТІ В СУЧАСНІЙ МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ

Мета роботи. Метою даного дослідження є виявлення закономірностей взаємодії традиційного та новаторського в музичному мистецтві ХХ–ХХІ століть, з особливим акцентом на осмислення генетико-типологічних механізмів, які забезпечують спадкоємність художнього мислення. Робота спрямована на уточнення ролі традиції як динамічної категорії, здатної не лише зберігати, а й оновлювати культурний зміст, а також на визначення специфіки прояву інтерпретуючих і синтетичних стилів як нових форм музичного історизму. **Наукова новизна.** Новизна дослідження полягає у комплексному розгляді традиції не як статичного культурного явища, а як активного структурного принципу музичної творчості, що визначає внутрішню логіку взаємодії минулого і сучасного. У роботі обґрунтовується поняття інтерпретуючого стилю як однієї з провідних форм художнього синтезу ХХ століття, а також уточнюється його значення в контексті історико-естетичних тенденцій і філософії музичного історизму. **Методологія дослідження.** Методологічну основу роботи становлять принципи системного, історико-типологічного та герменевтичного аналізу, які дозволяють розглядати музичний твір як текст, включений у широкий контекст культурної пам'яті.

Висновки. Проблема співвідношення традиції та новаторства є однією з фундаментальних категорій музичного мистецтва ХХ–ХХІ століть, яка визначає його художню та філософську спрямованість. Еволюція композиторського мислення протягом минулого століття демонструє не стільки розрив із минулим, скільки його глибинне переосмислення й перетворення в умовах нової культурної реальності. Традиція перестає сприйматися як догматичний канон, що обмежує

свободу митця, і починає функціонувати як живий механізм історичної пам'яті, який не лише зберігає спадкоємність, а й забезпечує можливість оновлення. У цьому сенсі новаторство постає не запереченням традиції, а її продовженням в іншому контексті – формою внутрішнього діалогу між епохами.

Ключові слова: традиція, новаторство, генетико-типологічний аналіз, жанр, стиль, композиторське мислення, культурна пам'ять, інтерпретуючий стиль, синтетичний стиль, поліфонія стилів, історизм.

Kuchma Olena Petrivna, PhD, Associate Professor at the Department of Music History and Musical Ethnography, Deputy Director for Academic Work of the P. S. Stolyarsky State Music and Drama Institute

Tradition and innovation as a form of historical self-awareness in contemporary musical culture

The aim of this research is to identify the patterns of interaction between the traditional and the innovative in the musical art of the 20th–21st centuries, with a particular emphasis on understanding the genetic and typological mechanisms that ensure the continuity of artistic thinking. The work seeks to clarify the role of tradition as a dynamic category capable not only of preserving but also of renewing cultural meaning, as well as to determine the specificity of interpretative and synthetic styles as new forms of musical historicism. **Scientific Novelty.** The novelty of the study lies in the comprehensive consideration of tradition not as a static cultural phenomenon but as an active structural principle of musical creativity that determines the internal logic of the interaction between the past and the present. The paper substantiates the concept of the *interpretative style* as one of the leading forms of artistic synthesis of the 20th century and clarifies its significance in the context of historical and aesthetic tendencies and the philosophy of musical historicism. **Methodology.** The methodological basis of the research consists of the principles of systemic, historical-typological, and hermeneutic analysis, which make it possible to regard a musical work as a text embedded in the broad context of cultural memory.

Conclusions. The problem of the relationship between tradition and innovation is one of the fundamental categories of 20th–21st-century musical art, determining its artistic and philosophical orientation. The evolution of compositional thinking over the past century demonstrates not so much a rupture with the past as its profound reinterpretation and transformation within the framework of a new cultural reality. Tradition ceases to be perceived as a dogmatic canon that limits the artist's freedom and begins to function as a living mechanism of historical memory, one that not only preserves continuity but also ensures the possibility of renewal. In this sense, innovation appears not as a negation of tradition but as its continuation in another context – a form of inner dialogue between epochs.

Key words: tradition, innovation, genetic-typological analysis, genre, style, compositional thinking, cultural memory, interpretative style, synthetic style, polyphony of styles, historicism.

Актуальність теми дослідження зумовлена потребою нового осмислення ролі традиції в музичній культурі ХХ–ХХІ століть, коли саме у суперечності між традиційним і новаторським виявляється сутнісна динаміка художнього мислення. Сучасне мистецтво, втративши стійкі естетичні та жанрові орієнтири, звертається до культурної пам'яті як до джерела ідентичності та смислової безперервності. За таких умов особливого значення набуває розуміння традиції не як фіксованої спадщини, а як живого механізму, що забезпечує діалог часів, стилів і культур. Аналіз музичного мистецтва з позицій генетико-типологічного підходу, запропонованого О. Зінькевич [2], дає змогу виявити закономірності художнього оновлення, внутрішні зв'язки між історичними моделями та сучасними формами композиторського мислення. В епоху глобалізації та інтеркультурних взаємодій саме здатність традиції до трансформації й інтерпретації стає запорукою збереження культурної цілісності, а феномен синтетичних та інтерпретуючих стилів – ключем до розуміння того, як минуле продовжує жити в новому художньому контексті. Дослідження цієї проблематики відповідає не лише естетичним і історичним інтересам, а й глибоким філософським потребам сучасної свідомості, що прагне осмислити межі спадкоємності, сенс культурної пам'яті та умови справжнього новаторства в мистецтві.

Мета роботи. Метою даного дослідження є виявлення закономірностей взаємодії традиційного та новаторського в музичному мистецтві ХХ–ХХІ століть, з особливим акцентом на осмислення генетико-типологічних механізмів, які забезпечують спадкоємність художнього мислення. Робота спрямована на уточнення ролі традиції як динамічної категорії, здатної не лише зберігати, а й оновлювати культурний зміст, а також на визначення специфіки прояву інтерпретуючих і синтетичних стилів як нових форм музичного історизму. Через аналіз естетичних, жанрових і стилістичних процесів ставиться завдання з'ясувати, яким чином пам'ять мистецтва стає джерелом його еволюції та особистісного самовираження композитора.

Наукова новизна. Новизна дослідження полягає у комплексному розгляді традиції не як статичного культурного явища, а як активного структурного принципу музичної творчості, що визначає внутрішню логіку взаємодії минулого і сучасного. У роботі обґрунтовується поняття інтерпретуючого стилю як однієї з провідних форм художнього синтезу ХХ століття, а також уточнюється його значення в контексті історико-естетичних тенденцій і філософії музичного історизму.

Методологія дослідження. Методологічну основу роботи становлять принципи системного, історико-типологічного та герменевтичного аналізу, які дозволяють розглядати музичний твір як текст, включений у широкий контекст культурної пам'яті. Сукупність зазначених методів дає змогу дослідити музичне мистецтво ХХ століття як складну систему взаємодії пам'яті та новизни, у якій традиція постає не антиподом, а внутрішньою умовою новаторства.

Викладення основного матеріалу. Композиторська практика, починаючи вже з перших десятиліть ХХ століття, вимагала радикального перегляду уявлень про співвідношення традиції та новаторства, що, у свою чергу, поставило під сумнів саму дихотомію минулого, теперішнього й майбутнього в художньому процесі. Ця доба стала часом виняткової напруги експериментальних пошуків, поєднаних із глибинною опорою на історичні канони, – епохою, у якій художня пам'ять і новаторська спрямованість вступили у складну діалектичну взаємодію. Саме у ХХ столітті поліфонізм світосприйняття, культури, історії, стилю й жанру досяг свого граничного вияву, демонструючи, що модерність у мистецтві ґрунтується не на запереченні минулого, а на його внутрішньому «включенні» у тканину актуального художнього досвіду. Музична творчість цієї епохи свідчить, що минуле дедалі частіше набуває статусу не ретроспективної категорії, а актуального феномена, присутнього в «теперішньому» через цитування, ремінісценцію, жанровий діалог і стилістичну гібридизацію.

Як справедливо підкреслює дослідниця, звернення до традиції та установка на «новий синтез», характерна для представни-

ків найрізноманітніших художніх напрямів, не була випадковим спалахом естетичного інтересу, а стала результатом тривалого історико-культурного процесу, в основі якого лежали жанрово-стильові трансформації, зумовлені зміною світоглядної й культурної парадигми. Ця нова ситуація, у термінах сучасної культурно-філософської думки, осмислюється як феномен поліфонічного діалогізму, що передбачає множинність рівноправних голосів культури, кожен із яких здатен вступати в діалог з іншими часовими, географічними й естетичними вимірами.

«Повернення» до минулого не було простим актом ностальгійного спогаду, а супроводжувалося глибокими змінами у структурі культурної свідомості. Серед найвагоміших імпульсів такого повороту варто назвати розширення уявлень про саму сутність культури, коли увага європейського митця й теоретика поступово звертається до «чужих» традицій – східних, архаїчних, «примітивних» систем, що раніше залишалися поза межами академічного інтересу. Музикознавство, яке тривалий час обмежувалося рамками центральноєвропейського мистецтва, починає усвідомлювати себе частиною значно складнішого та багатовимірного світу музичних культур. Уже в другій половині XIX століття у художній простір Європи дедалі активніше проникають явища «периферії» – музика Східної Європи, Іберійського півострова, Британських островів, обох Америк, Азії та інших регіонів. Це поступове розширення слухового й культурного горизонту стало до кінця XX століття одним із визначальних чинників художнього оновлення, що зумовило небувале жанрове та стильове розмаїття музичного мистецтва.

Зміна культурної свідомості супроводжувалася й внутрішніми кризами – передусім розчаруванням у класицистичній вірі в абсолютність «вічних» цінностей, втратою довіри до історичного методу XIX століття, заснованого на романтичній ідеї прогресу та лінійного розвитку мистецтва. Натомість утверджується інша перспектива – «вертикальна», спрямована вглиб часів, до пластів культури, раніше недосяжних для раціоналістичного мислення: до бароко, Ренесансу, Середньовіччя. Таке «вертикальне» освоєння історії стало не просто розширенням

діапазону дослідницького інтересу, а й формою переосмислення художнього досвіду як множинної, багатошарової реальності. Не менш важливу роль відіграла і реакція на догматизм серійного мислення музичного авангарду, а також вплив масових жанрів – джазу, року, попкультури, разом із стрімким розвитком індустрії розваг, яка змінила саму структуру музичної комунікації, розмивши межі між професійною та масовою творчістю.

Наймасштабнішим проявом діалогічності в мистецтві постає співвіднесення традиційного й новаторського, «старого» й «нового», тобто вічне зіткнення й взаємодія історичної пам'яті з творчою імпровізацією. Будь-яке художнє явище виникає з протиставлення інновації з традицією, і саме це протиріччя стає джерелом художнього руху. Новаторство в цьому контексті постає не як довільний жест заперечення, а як закономірний результат внутрішньої еволюції традиції, її оновленого самопізнання.

У цьому сенсі глибоко символічною є думка Томаса Манна: «Нікому не може так набриднути все старе й заїжджене, як художнику, і немає нікого, хто б із такою нетерплячістю прагнув до нового, як він, хоча водночас він, більш ніж будь-хто інший, пов'язаний традицією. Сміливість усупереч зв'язаності, наповнення традиції новизною – ось у чому він бачить свою мету і своє першочергове завдання, і думка про те, що “цього ще ніхто й ніколи не робив”, незмінно слугує рушійною силою всіх його творчих зусиль» [3, с. 905].

Художня свідомість ХХ століття постає як простір безкінечного діалогу часів, де минуле не зникає, а повертається в перетвореній формі, стаючи активним учасником сучасності та передчуттям майбутнього.

Значення традиції в музичному мистецтві підтверджується свідченнями самих композиторів, зокрема тих, чия естетична позиція асоціювалася з авангардом і прагненням до радикального оновлення мови. Так, Лучано Беріо вбачав у творчості неперервну взаємодію з минулим, вважаючи, що митець завжди несе в собі присутність своїх попередників [4, с. 11]; Луїджі Ноно сприймав спадкоємність як силу, стійку навіть перед лицем руйнування, наголошуючи, що зв'язок із традицією проявляється

всупереч волі творця [4]. Артур Оннегер, своєю чергою, висловлював ту саму думку в образній формі, порівнюючи мистецтво з деревом, гілки якого не можуть існувати без стовбура: відрив від традиції для нього означав духовну смерть художника [6, с. 109]. Ці роздуми свідчать про те, що навіть найрадикальніші художні напрями не заперечують минуле, а живляться ним, перетворюючи спадщину на необхідну умову життєздатності мистецтва.

Як слушно зазначає О. Рощенко, музична культура ХХ століття переживає інтенсивне оновлення виражальних засобів, проте не втрачає зв'язку з ідеєю спадкоємності, яка з історичної категорії перетворюється на метафізичну та естетичну необхідність [5, с. 3]. Саме через усвідомлення цієї залежності нове мистецтво утверджує вічні цінності – не як даність, а як результат внутрішнього діалогу з минулим. Спадкоємність перестає бути формальною традицією і стає мірилом автентичності художнього висловлювання, показником того, наскільки новаторство вкорінене в духовній пам'яті культури.

ХХ століття відзначається особливою установкою на синтетичну свідомість, у межах якої всі епохи – від давнини до сучасності – сприймаються як єдиний історико-художній простір. Це призводить до розширення культурного горизонту, до усвідомлення множинності історичних часів, що взаємодіють у єдиному естетичному полі. Таке розуміння мистецтва як поліфонічної системи загострює проблему взаєморозуміння, про яку писав Ганс-Георг Гадамер: для нього нерозуміння виникає там, де зникає спільна мова між народами, епохами й поколіннями [1, с. 43]. Звідси звернення до традиції в музиці набуває функції відновлення культурного діалогу. Цитати, ремінісценції, алюзії стають не просто стилістичними жєстами, а знаками, що дозволяють відродити зв'язок часів, повернути єдність смислів і цінностей, утрачених у процесі історичних зламів.

Поступово усвідомлення глибинної значущості традиції стає невід'ємною частиною художнього мислення композиторів другої половини ХХ століття. Починаючи з 1980-х років, минуле дедалі частіше сприймається не як мертва спадщина, а як живий простір культури, здатний жити сучасність. Етичний аспект

виходить на перший план: повернення до традиції означає не лише естетичний вибір, а й моральну відповідальність митця за збереження духовної спадкоємності. У цій ситуації акт творчості перетворюється на акт взаємного перетворення – коли, пізнаючи минуле, художник змінює самого себе, вмикаючись у ланцюг історичного буття мистецтва.

Саме зіткнення різних культурних світів у межах однієї епохи, таке характерне для ХХ століття, призводить до переосмислення ролі мистецтва. Воно перестає бути лише сферою естетичного і стає формою культурного існування, у якій митець, усвідомлюючи власну включеність у історичний континуум, бере на себе завдання не просто творити, а моделювати культурну реальність. Відокремлюючись від минулого або, навпаки, поєднуючи його з сучасністю, творець визначає напрям розвитку культури й міру її духовної цілісності. Тим самим його місія виходить за межі художнього – вона набуває морально-історичного виміру, адже саме через нього культура продовжує своє існування як безпервний процес осмислення та оновлення.

Музичне мистецтво ХХ століття формується у просторі напруженого філософського пошуку, зосередженого на вічних категоріях Добра і Зла, Життя і Смерті, які в культурі кінця століття набувають нового виміру – особистісно-екзистенційного, пов'язаного з відповідальністю митця перед часом і дійсністю. Композиторське мислення цієї епохи демонструє процес глибокої історизації, у якому традиція перестає бути тлом і стає активним принципом художнього самопізнання. Це проявляється у прагненні зберегти спадкоємність при одночасному оновленні виражальних засобів, у зростанні ролі культурної пам'яті та посиленні значущості національних витоків, звернених до минулого як до духовного підґрунтя творчості. Усі ці тенденції найбільш яскраво виявляються в категорії композиторського стилю, де перетинаються індивідуальне й універсальне, традиційне й новаторське.

Поліфонічність культури ХХ століття закономірно втілюється в поліфонії музичних стилів, яка, по суті, стає одним із її центральних феноменів. Вона проявляє себе, з одного боку,

у загальній неоднорідності стильової ситуації – співіснуванні численних напрямів і шкіл, відсутності єдиного естетичного центру, що робить це століття унікальним в історії мистецтва. З іншого боку, поліфонія стилів розкривається всередині самих стильових систем – як здатність окремих напрямів до внутрішнього багатоголосся, до поєднання різних мов і художніх кодів. У цьому сенсі такі явища, як неокласицизм, неофольклоризм, неоромантизм, неоімпресіонізм і полістилістика, демонструють не лише розмаїття форм, а й складну діалектику традиційного та сучасного. При цьому одні з цих течій постають як цілісні художні системи, а інші – як прийоми або техніки, здатні органічно вбудовуватися в інші стильові структури, створюючи ефект культурної взаємодії та смислової багатозначності.

У просторі культурного діалогізму, що визначив дух ХХ століття, традиція не зникає, а переживає трансформацію, реконструкцію та відродження, відображаючи перехідний характер епохи. Її функції – охоронна та перетворювальна – утворюють складну єдність. Навіть у періоди найрадикальніших експериментів зберігається прагнення до стійкості, і саме жанр у цьому сенсі виконує роль своєрідного носія художньої пам'яті. Саме через жанрову форму здійснюється баланс між спадкоємністю й оновленням: вона забезпечує безперервність культурного розвитку, але водночас залишається рухомою, здатною до стильового переосмислення й оновлення свого змісту. Дослідження взаємодії традиції та новаторства в музичній творчості набуває особливої значущості, адже дає змогу виявити механізми, за допомогою яких культура зберігає стійкість, не втрачаючи здатності до самооновлення. Стиль і жанр стають головними медіаторами цього процесу, відображаючи складну роботу пам'яті та уяви в історичній свідомості музики.

Проблематика взаємодії старого й нового була осмислена в численних музикознавчих дослідженнях, що свідчить про її фундаментальний характер. Стиль у цьому контексті постає не лише як прояв індивідуальної естетики, а й як простір, де народжуються нові традиції, нові способи організації художнього мислення. Поява нового стилю часто означає народження нової

традиції, а сама традиція в музиці ХХ століття постає динамічною структурою, здатною до внутрішнього оновлення.

Особливо показовою є трансформація поняття «нова традиція» у другій половині століття. Вона виникає не тільки як продовження старої, а й як реакція на її заперечення. Так, неокласицизм, що сформувався на межі ХІХ–ХХ століть, можна розглядати як відповідь на кризу романтичної естетики, схильної до безмежної суб'єктивності. Водночас звернення до класичної спадщини означало не реставрацію, а свідоме переосмислення традиції, її оновлене прочитання з позицій сучасної свідомості. Таким чином, звернення до минулого стає не актом ретроспекції, а способом осмислення кризи та пошуку опорних цінностей.

Культурна установка ХХ століття на минуле як на джерело безсумнівного авторитету зумовлена потребою в орієнтирах, здатних надати сенсу художньому розвитку за умов втрати попередніх ідеалів. Причому найпривабливішим виявляється саме віддалене минуле – епохи, значущість яких не викликає сумнівів. Звідси зростає роль пам'яті як основи художнього мислення, а ідея, висловлена Бахтіним, про те, що кожен крок уперед пов'язаний із поверненням до початку, набуває нової актуальності – як формула культурного самосвідомлення ХХ століття, зорієнтованого на інтерпретацію та переосмислення традицій.

Індивідуальний композиторський стиль у ХХ столітті стає полем, де минуле й сучасне вступають у активний діалог. Художник спирається на попередній досвід, не лише цитує чи стилізує його, а й перетворює на засіб самоідентифікації. З одного боку, актуалізація минулого свідчить про «пам'ятливість» культури, а з іншого – її внутрішній радикалізм проявляється у пошуку нових форм і мов. У західній музиці початку століття спостерігається гостре протиставлення цих тенденцій, яке в останній третині ХХ століття змінюється їхнім синтезом – поєднанням серійних, сонористичних, алеаторичних технік із тонально-гармонічними засобами, що створює нову якість музичної мови. Мистецтво ХХ століття доводить, що розвиток музики неможливий поза історичною пам'яттю: традиція стає

не противагою, а умовою новаторства, а новаторство – способом усвідомлення й оновлення традиції.

Проблематика взаємодії традиційного й новаторського отримує змістовний розвиток у дослідженні О. Зінькевич «Значення генетико-типологічного аспекту в аналізі сучасної музики» [2], у якому зроблено спробу виявити принципи оцінки сучасного музичного твору з погляду його внутрішнього зв'язку з історико-художнім досвідом. Дослідниця пропонує використовувати генетико-типологічний підхід як інструмент аналізу, здатний виявити не лише міру художнього відкриття, а й характер «проростання» традицій у музичному тексті. У цьому контексті підкреслюється необхідність вивчення не формальних, а якісних аспектів спадкоємності – того, як усталені структурні, жанрові й виражальні моделі перетворюються в процесі авторської творчості.

Спираючись на ідеї Ю. Лотмана, згідно з якими будь-який новаторський твір створюється з традиційного матеріалу, а його оригінальність полягає в неповторному перетині численних повторюваних елементів, О. Зінькевич розвиває уявлення про генетико-типологічний аналіз як спосіб виявлення цих «перетинів» – своєрідних точок зіткнення між традицією та індивідуальним задумом. У цьому процесі особливого значення набуває феномен генетичної пам'яті жанру, його історичних різновидів, драматургічних типів та сталих виражальних засобів, тобто тих структур, що формують типологічну єдність музичної системи [2, с. 97].

Таким чином, жанр розглядається як головний носій традиційного начала в музиці, як форма художньої пам'яті, що зберігає спадкоємність навіть там, де композитор свідомо прагне дистанціюватися від традиції. Парадоксальним чином саме жанр забезпечує впізнаваність новаторського жесту: відштовхування від традиції можливе лише тоді, коли сама традиція присутня як «тло пам'яті». Без цієї опори будь-яке нововведення втрачає можливість бути сприйнятим як новизна, оскільки його сенс стає нерозрізнюваним поза контекстом спадкоємності.

Таке розуміння дозволяє розглядати розвиток музичного мистецтва ХХ століття як рух від жанру до стилю, від норматив-

них, жанрозалежних форм до індивідуально-авторських систем. Цей процес супроводжується поступовим звуженням жанрової передбачуваності та зростанням рівня особистісного начала. Кожен твір може ставати жанротвірним, а не лише вписаним у наявну типологію. У цьому вбачається закономірність культурної еволюції, коли розширення інформаційної ємності мистецтва досягається через зниження ступеня очікуваності: за думкою Лотмана, текст набуває художньої значущості лише тоді, коли його не можна передбачити заздалегідь. Отже, посилення індивідуальної творчої ініціативи веде до зменшення жанрових кліше й утверджує стиль як простір свободи, у якому проявляється справжня новизна.

Форми вияву традиції в музиці ХХ століття надзвичайно різноманітні – від прямих жанрових реконструкцій до концептуальних переосмислень історичних моделей. При цьому в сучасній музичній культурі, як зазначає О. Роценко, особливого поширення набуває феномен творчого концептуалізування, що передбачає свідоме включення вже наявних художніх явищ у нові історико-стильові контексти [5, с. 3]. Це не механічне запозичення, а спосіб мислення, за якого минуле стає матеріалом для створення нової концепції. Таке звернення до «вторинних» джерел мистецтва породжує синтетичні форми, у яких традиція не лише зберігається, а й інтерпретується, набуваючи нових функцій і смислів.

Поняття «синтетичний стиль», уведене О. Роценко, близьке за значенням до поняття «інтерпретуючий стиль», широко поширеного в сучасній музикознавчій теорії. Обидва терміни позначають новий тип стильових утворень ХХ століття, заснованих на діалогічній взаємодії з уже існуючими стильовими моделями. Ці стилі не створюють принципово нової мови, а радше осмислюють попередні у контексті іншого художнього мислення, що перетворює сам акт інтерпретації на форму творчості. Як підкреслює дослідниця, саме в процесі формування синтетичних та інтерпретуючих стилів виникає нове ставлення до традиції, коли її значення визначається не збереженням форми, а здатністю до смислового перетворення [5, с. 4].

Музичне мистецтво другої половини ХХ століття особливо яскраво демонструє розвиток цих процесів. У ньому синтетичні й інтерпретуючі стилі перестають підпорядковуватися принципу суворої єдності: художня цілісність досягається не однорідністю, а стильовою багатошаровістю. Ця властивість, глибоко вкорінена в історичній пам'яті мистецтва, стає одним із визначальних ознак музичного мислення доби. Усередині будь-якого твору співіснують різні культурні пласти, архетипи й прототипи, об'єднані в єдину систему, у якій взаємодія стає важливішою за походження.

У сучасній композиції стильові нашарування використовуються свідомо – як спосіб вираження художньої ідеї, як інструмент концептуалізації. Стиль перестає бути лише зовнішньою оболонкою й перетворюється на метод пізнання, на мову, за допомогою якої композитор вибудовує діалог між епохами. Тим самим виявляється подвійна природа музичного мистецтва ХХ століття: прагнення до оновлення не виключає, а навпаки – передбачає збереження пам'яті, яка стає джерелом естетичної достовірності та історичної глибини.

Саме тому феномен інтерпретуючих стилів, що отримав системне естетико-стильове осмислення в останній третині ХХ століття, можна розглядати як одне з найважливіших втілень історизму в музиці. Він поєднує в собі охоронну та перетворювальну функції традиції, перетворюючи процес художньої творчості на простір діалогу, у якому минуле й сучасне не протиставляються, а взаємно розкривають свої смисли.

Висновки. Проблема співвідношення традиції та новаторства є однією з фундаментальних категорій музичного мистецтва ХХ–ХХІ століть, яка визначає його художню та філософську спрямованість. Еволюція композиторського мислення протягом минулого століття демонструє не стільки розрив із минулим, скільки його глибинне переосмислення й перетворення в умовах нової культурної реальності. Традиція перестає сприйматися як догматичний канон, що обмежує свободу митця, і починає функціонувати як живий механізм історичної пам'яті, який не лише зберігає спадкоємність, а й забезпечує можливість оновлення.

У цьому сенсі новаторство постає не запереченням традиції, а її продовженням в іншому контексті – формою внутрішнього діалогу між епохами.

Одним із ключових висновків роботи є утвердження жанру як головного носія художньої пам'яті. Саме жанр забезпечує спадкоємність культурного розвитку, зберігаючи в собі сталі структурні та виражальні моделі, на які спирається композитор навіть тоді, коли його настанова спрямована на заперечення традиції. Будь-яке новаторство можливе лише за наявності впізнаного культурного контексту, який робить художнє «нове» осмисленим і відчутним. Таким чином, жанрова форма постає своєрідним медіатором між минулим і сучасним, поєднуючи охоронне й перетворювальне начала мистецтва. Особливого значення в цьому контексті набуває поняття стильової багатоступовості, що означає не змішання, а діалог різних культурних пластів у межах одного твору. Музика ХХ століття утверджує поліфонію стилів як природний стан сучасної художньої свідомості, у якій множинні часові та жанрові горизонти співіснують в єдиному художньому просторі [7]. Це явище знаходить своє вираження в таких напрямках, як неокласицизм, неофольклоризм, полістилістика, а також у феномені інтерпретуючих і синтетичних стилів, що стають ознаками зрілого історичного самосвідомлення мистецтва.

Поняття інтерпретуючого стилю можна розглядати як найвищу форму вияву культурної пам'яті в музиці. Цей тип стилю передбачає не просте цитування чи імітацію минулих форм, а їх концептуальне осмислення й перетворення в новому естетичному контексті. Інтерпретація тут постає як творчий акт, у якому композитор вступає в рівноправний діалог із попередніми епохами, використовуючи їхній художній досвід як матеріал для власного висловлення. Таким чином, інтерпретуючий стиль поєднує охоронну та перетворювальну функції традиції, перетворюючи саме звернення до минулого на спосіб художнього самовираження та філософського пізнання. Отже, розвиток музичного мистецтва ХХ–ХХІ століть можна визначити як процес зростання історичної самосвідомості, як усвідомлення

нерозривності культурних зв'язків, що об'єднують різні епохи. У цьому процесі центральне місце займає композиторський стиль, у якому відбувається не лише відображення, а й активне перетворення художньої пам'яті. Стиль стає полем історичного діалогу, де минуле й сучасне співіснують не в опозиції, а в синтетичній єдності.

Підсумовуючи, можна ствердити, що сучасне музичне мистецтво постає складною системою взаємодії традиційного й новаторського, у якій процес художнього оновлення спирається на пам'ять, а пам'ять – на творче переосмислення. Саме це діалектичне єднання дає мистецтву змогу зберігати свою цілісність, безперервність і здатність до саморефлексії. Традиція, зрозуміла як динамічна структура, перестає бути протилежністю новаторству й стає його глибинною умовою. Водночас новаторство, позбавлене зв'язку з традицією, втрачає історичну опору й смислову достовірність. Таким чином, у музичній свідомості ХХ–ХХІ століть утверджується нова модель художнього мислення – модель діалогічного історизму, заснованого на визнанні культурної спадкоємності як форми творчої свободи. Саме в цьому виявляється гуманістичний сенс мистецтва – у здатності поєднувати часи, культури й смисли, перетворюючи пам'ять на джерело майбутнього.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Гадамер Г.-Г. Язык и понимание. *Актуальность прекрасного*. М.: Искусство, 1991. С. 43–60.
2. Зинькевич Е. Значение генетико-типологического аспекта в анализе современной музыки. *Музыкальное произведение: сущность, аспекты анализа. Сборник статей*. К.: «Музична Україна», 1988. С. 96–102.
3. Манн Т. Доклад о романе «Иосиф и его братья». *Иосиф и его братья*. М., 1968, т. 2. 918 с.
4. Перес С. Национальное в музыкальном мышлении. *Музыкальное мышление: сущность, категории, аспекты исследования. Сборник статей*. К.: Музична Україна, 1989. С. 82–85.
5. Рошенко О. Форми включення іноштіського матеріалу до творчості радянських композиторів. *Українське музикознавство*. Вип. 22. К.: Музична Україна, 1987. С. 3–9.
6. Honneger A. *Le suis Compositeur*. Paris, 1951. 120 p.

7. Osadcha S., Wei Lixian, Qiao Zhi, Chen Hongyu, Cheng Shuo. Emotive-axiological approach in musicology and modern theory of opera experience. *AD ALTA: Journal of Interdisciplinary Research*, 2023. Vol. 13, Issue 2, Special Issue 35. Pp. 37–39.

REFERENCES

1. Gadamer, G.-G. (1991) Language and Understanding. The Relevance of the Beautiful. M.: Art. Pp. 43–60. [in Russian].
2. Zinkevich, E. (1988) The Significance of the Genetic-Typological Aspect in the Analysis of Contemporary Music. *Musical Work: Essence, Aspects of Analysis. Collection of Articles*. K.: «Muzychna Ukraina». Pp. 96–102. [in Russian].
3. Mann, T. (1968) Report on the Novel «Joseph and His Brothers». *Joseph and His Brothers*. M. V. 2. 918 p. [in Russian].
4. Perez, S. (1989) The National in Musical Thinking. *Musical Thinking: Essence, Categories, Aspects of Research. Collection of Articles*. K.: Muzychna Ukraina. Pp. 82–85. [in Russian].
5. Roshchenko, O. (1987) Forms of Inclusion of Style Material in the Works of Russian Composers. *Ukrainian Musicology*. Vol. 22. K.: Musical Ukraine. Pp. 3–9. [in Ukrainian].
6. Honneger A. *Le suis Compositeur*. Paris, 1951. 120 p. [in French].
7. Osadcha, S.; Wei, Lixian; Qiao, Zhi; Chen, Hongyu; Cheng, Shuo. (2023) Emotive-axiological approach in musicology and modern theory of opera experience. *AD ALTA: Journal of Interdisciplinary Research*. Vol. 13, Issue 2, Special Issue 35. Pp. 37–39. [in English].

УДК 782.6

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2025-43-12>**Олена Володимирівна Стаховська**

ORCID: 0000-0002-6797-1325

народна артистка України, професор,
завідувачка кафедри сольного співуОдеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
stahowska@gmail.com**МІСТЕРІАЛЬНІ НАСТАНОВИ ПОЕТИКИ
АВСТРІЙСЬКОГО ЗІНГШПІЛЯ ТА ЇХ ВІДТВОРЕННЯ
У «ЧАРІВНІЙ ФЛЕЙТІ» В. А. МОЦАРТА**

Мета роботи – виявлення містеріальної складової в образно-смисловій специфіці «Чарівної флейти» В. А. Моцарта в річищі поетики австрійського зінгшпіля XVIII століття. **Методологія роботи.** Суттєвими для цієї статті вважаємо жанрово-стильовий, інтонаційний, міждисциплінарний, музично-культурологічний методи дослідження. **Наукова новизна роботи** визначена її аналітичним ракурсом, що враховує не тільки духовно-етичні настанови творчості В. А. Моцарта, але й містеріальну генезу європейського музичного театру (в тому числі й жанру зінгшпіля) в цілому. **Висновки.** Історія виникнення і буття оперного жанру в європейській музично-історичній традиції завжди була пов'язана з типологічними ознаками містерії та похідних від неї жанрів. «Чарівна флейта» В. А. Моцарта як один з фінальних творів композитора, з одного боку, уособлює показові риси авторського оперного стилю композитора та його духовно-етичні шукання, сформовані на перетині ідей австрійського Просвітництва та актуалізованого на його тлі масонства. З іншого боку, названий твір апелює й до містеріальної генези європейського музичного театру, що проявляється і в об'єднанні в лібрето опери численних літературно-драматичних першоджерел міфологічно-казкового характеру; і в поліжанровій природі «Чарівної флейти», в якій органічно поєднані типологічні ознаки опери *seria*, *buffa*, австрійського зінгшпіля; і в жанрово-інтонаційному співставленні трьох образних сфер опери (Цариця Ночі, Зарастро, Панагено), що виявляють типово містеріально-еклектичне співвідношення Сакрального і профанного, Небесного та земного, піднесено ідеально та комічного. Містеріальний тонус твору В. А. Моцарта підкреслено й у його провідній ідеї, спрямованій на духовне оновлення-преображення головних героїв, шлях до щастя яких позначений подоланням життєвих

випробувань та рухом у бік ідеальної спільноти, що існує в гармонії з духовними законами Всесвіту.

Ключові слова: опера, містерія, оперна творчість В. А. Моцарта, «Чарівна флейта» В. А. Моцарта, австрійське Просвітництво, масонство, зінґшпіль, жанр, стиль.

Stakhovska Olena Volodymyrivna, People's Artist of Ukraine, Professor, Head of the Department of Solo Singing of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Mysterious guidelines of the poetics of Austrian Singspiel and their reproduction in «The Magic Flute» by W. A. Mozart

The purpose of the work is to identify the mysterious component in the figurative and semantic specificity of W. A. Mozart's «The Magic Flute» in the context of the poetics of the Austrian singspiel of the 18th century. **Methodology of the work.** We consider genre-stylistic, intonation, interdisciplinary, music-culturological research methods to be essential for this article. **The scientific novelty** of the work is determined by its analytical perspective, which takes into account not only the spiritual and ethical guidelines of W. A. Mozart's work, but also the mysterious genesis of European musical theater (including the singspiel genre) as a whole. **Conclusions.** The history of the emergence and existence of the opera genre in the European music-historical tradition has always been associated with the typological features of mystery and genres derived from it. «The Magic Flute» by W. A. Mozart as one of the composer's final works, on the one hand, embodies the indicative features of the composer's authorial opera style and his spiritual and ethical quests, formed at the intersection of the ideas of the Austrian Enlightenment and Freemasonry actualized against its background. On the other hand, the named work appeals to the mysterious genesis of European musical theater, which is manifested in the unification of numerous literary and dramatic primary sources of a mythological and fairy-tale nature in the opera libretto; and in the multi-genre nature of «The Magic Flute», in which the typological features of opera seria, buffa, and Austrian singing spiel are organically combined; and in the genre-intonation juxtaposition of the three figurative spheres of the opera (The Queen of the Night, Sarastro, Papageno), which reveal a typically mysterious-eclectic correlation of the Sacred and the profane, the Heavenly and the earthly, the sublimely ideal and the comic. The mysterious tone of W. A. Mozart's work is also emphasized in its leading idea, aimed at the spiritual renewal-transformation of the main characters, whose path to happiness is marked by overcoming life's trials and moving towards an ideal community that exists in harmony with the spiritual laws of the Universe.

Key words: opera, mystery, operatic work of W. A. Mozart, «The Magic Flute» by W. A. Mozart, Austrian Enlightenment, Freemasonry, Singspiel, genre, style.

Актуальність теми дослідження. «В глибини царства духів веде нас Моцарт. Ми відчуваємо страх, але без страждань, бо

він є більшою мірою передчуттям безмежного. Любов та туга звучать у чарівних голосах, ніч світу духів зароджується у світлому багрянотому мерехтінні, й у невимовному томлінні ми слідуємо за постатями, які дружньо кличуть нас у свої ряди й у вічному танці сфер летять через хмари» [цит. за: 9, с. 263]. В цих словах Е. Т. А. Гофмана узагальнено сутність феноменальної творчої особистості великого австрійського композитора, яка для багатьох поколінь музикантів стала універсальним втіленням сутності музики, її невичерпної глибини. Безмежність генію В. А. Моцарта проявлялася і в тому, що кожна з наступних епох ніби відкривала власне бачення його творчості та провідних її рис. «Для композиторів ХІХ – початку ХХ ст. творчість Моцарта випромінює різні етико-естетичні орієнтири: для Шуберта – “недосяжний ідеал не лише мистецтва, а й цілісного гармонічного світосприйняття, зразок гармонії та художньої досконалості”; для Стравинського – “універсальна, позачасова художня цінність, втілення класичності та стійкості в мистецтві” <...> Кінець ХХ – початок ХХІ ст. позначений новим етичним імперативом, що визначився у ставленні до художника як до *міфа* <...> Сильвестров відчуває в музиці Моцарта легкий подих Вічності, її відкритість минулому, теперішньому і майбутньому, а її творця бачить посланцем світлих ієрархій Всесвіту...» [7, с. 49–50].

В такого роду оцінках очевидною постає *містеріальна* сутність не тільки особистості самого композитора, але й його музики, яка у сприйнятті багатьох поколінь асоціюється з «вічним світлом» та спрямована на духовне преображення людської сутності. Сказане є показовим не тільки для культових композицій В. А. Моцарта, але й для змістовно-драматургічних та духовно-етичних настанов його оперної спадщини і, перш за все, для «Чарівної флейти», що є одним з найзатребуваних опусів композитора на сучасній світовій оперній сцені, а також і у вокально-педагогічній практиці сьогодення.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Сучасна моцартіана налічує велику кількість робіт, в яких висвітлюються різноманітні аспекти творчості композитора та його епохи. Крім широко відомих фундаментальних розвідок Г. Аберта, А. Ейн-

штейна, Г. Чічерина, інтерес викликають українські дисертаційні дослідження та статті останніх десятиліть, що апелюють до розкриття багатогранної проблематики спадщини В. А. Моцарта та особливостей її сприйняття в реаліях сучасної культури, в тому числі й на рівні феномену «моцартіанства» [див. про це докладніше: 19; 6; 14; 4; 7; 17; 21 та ін.]. Інтерес викликають й матеріали збірки «Музичний світ В. А. Моцарта: шляхи осягнення» [11], що узагальнюють наукові розвідки, репрезентовані під час урочистостей з приводу 250-річчя з дня народження композитора.

Розлогий нарис щодо оперної спадщини композитора представлено у фундаментальній колективній праці «Історія опери: Західна Європа XVII–XIX століття, редактованій М. Черкашиною [5]. Серед робіт, безпосередньо присвячених опері «Чарівна флейта», виділяємо статті Ю. Рудинського [15] та О. Сакало [16]. Останній з названих авторів зосереджує свою увагу на давньоіранському міфологічному корінні цієї опери В. А. Моцарта, що стала своєрідною квінтесенцією його авторського стилю і, водночас, засвідчила його містеріальне «забарвлення», актуалізоване й у сучасній культурі. Сукупний погляд на виконавську та музикознавчо-теоретичну «моцартіану» сьогодення, в тому числі й відносно поетики «Чарівної флейти», з одного боку, свідчить про незгасаючий інтерес до творчості митця, з іншого – виявляє нові «герменевтичні кола» його багатожанрової спадщини, що потребують подальшого дослідження.

Мета роботи – виявлення містеріальної складової в образно-смысловій специфіці «Чарівної флейти» В. А. Моцарта в річищі поетики австрійського зінгшпіля XVIII століття. **Методологія роботи.** Суттєвими для цієї статті вважаємо жанрово-стильовий, інтонаційний, міждисциплінарний, музично-культурологічний методи дослідження. **Наукова новизна роботи** визначена її аналітичним ракурсом, що враховує не тільки духовно-етичні настанови творчості В. А. Моцарта, але й містеріальну генезу європейського музичного театру (в тому числі й жанру зінгшпіля) в цілому.

Виклад основного матеріалу. Питання про взаємозв'язок типологічних ознак містерії та опери вже давно стало предме-

том музикознавчих та культурознавчих напрацювань, про що свідчать матеріали дисертацій В. Осіпової [13], Шан Юна [20], Т. Моторної [10], а також публікації О. Муравської [12], І. Красилюної [8], Є. Васильєва [1] та ін. «Опера з моменту зародження завжди так чи інакше несла в собі “модус містеріальності”, виступаючи частиною еволюції духовно-міфологічного театру Стародавнього світу, що в подальші епохи поновлювався або у варіанті давньогрецької трагедії, або у середньовічній містерії, або у варіантах опери XVII–XIX століть, або в поліжанрових творах нової містерії XX–XXI століть, але завжди зі збереженням своїх основних родових ознак» [12, с. 94–95].

Серед типологічних рис містерії, успадкованих в Новий час різноманітними жанровими моделями європейського музичного театру, зазвичай виділяють антиномії-співставлення земного та Сакрального, орієнтованих у підсумку на їх єдність та спрямованих на духовне перетворення-очищення людської спільноти. Містерія на рівні великої видовищної вистави апелює до синтезу різноманітних жанрових сфер, охоплюючи і серйозну, і комічну тематику, сакральне і профанне. Її мета зосереджена на ідеї духовного преображення, що стає підсумком подолання життєвих випробувань і в кінцевому підсумку страху перед смертю та знаменує відкриття нової реальності сакрального порядку.

На думку Т. Моторної, що досліджує феномен містеріальності у французькій музиці останніх століть, «поняття містерії отримує нерозривний взаємозв'язок з міфом як системою уявлень про буття, про його походження і законах. І це обумовлено генезою містерії як дійства, що поєднує дещо символічно-таємне і принципово ненаочне – з наочністю ритуально-театралізованої вистави. *Містерія завжди релігійна, вона має на увазі віру у вищі начала буття язичницьких богів давнини або єдиного християнського Бога. Містерія – це поклоніння Богу, а також прагнення воз'єднатися з Ним в духовній спорідненості та відновити втрачену гармонію в душі та світі й, тим самим, підтримати космічний порядок* (курсив наш – О. С.). Для досягнення останнього необхідно стати обраним для посвячення в потаємні таємниці та пройти ряд випробувань» [10, с. 11–12].

Такого роду визначення смислової сутності містерії виявляє й її контактність з провідними духовно-змістовними настановами й «Чарівної флейти» В. А. Моцарта (див. нижче).

Історія буття цього жанру в європейській культурно-історичній традиції свідчить, що він завжди є затребуваним у тому середовищі, в якому очевидним є апелювання до пріоритетної ролі сакральних ідеалів в їх різноманітних формах. Сказане, на наш погляд, є показовим й для культури австрійського Просвітництва, що тяжіла до своєрідного симбіозу католицтва та масонства. Зазначимо, що саме «Чарівна флейта» В. А. Моцарта стала ідеальним втіленням зазначених духовних шукань не тільки самого автора, але й його буремної епохи. Містеріальна типологія також виявляє її близькість й до світовідчуття сьогодення, що переживає своєрідний «містеріальний ренесанс» в різних сферах творчої діяльності і, передусім, у сфері музичного театру. Його ознаки є очевидними як у творчих пошуках сучасних митців, так і, наприклад, у численних режисерських версіях моцартівської «Чарівної флейти» у ХХ – початку ХХІ століть [див. матеріали статті Ю. Рудинського: 15].

Згідно з висновками досліджень в сфері оперології, в тому числі й Г. Кречмара, «містерія, породивши свої різновиди у вигляді міраклів, літургійної і напівлітургійної драми, пасіону, духовного театру в національних різновидах, *тяжіла від начал до співочого континууму, що дало змогу вказаному досліднику [Г. Кречмару] визначати літургійну драму <...> початком європейської опери* (курсив наш – О. С.)» [10, с. 7].

Зазначений «містеріальний код», таким чином, так чи інакше закладено в різних жанрах європейського музичного театру. Його оригінальне відтворення знаходимо й у поетиці зінгшпіля, що протягом декількох століть фактично репрезентував оперу в німецькомовному світі. Як зазначає О. Виставкіна, що досліджує буття цього жанру у ХVІІІ – на початку ХІХ століть, «в історичній ситуації німецького музичного театру саме зінгшпіль, не обмежений жанровими канонами, як і французька *opéra-comique*, став універсальною жанровою моделлю, яка надавала можливість осмислювати всі злободенні проблеми

нації. *Засобами зінгшпіля втілювалася і суто побутова проблематика, і філософські концепції містеріального плану* (курсив наш – О. С.)» [2, с. 55].

Такого роду жанровий універсалізм зінгшпілю обумовлений його глибинними духовно-релігійними першоджерелами, позаяк «німецька культура XVI–XVII століть мала розвинену музично-містеріальну традицію, котра склала пізніше духовно-смиловий і драматургічний базис у розвитку німецького музичного театру. Є. Іоффе зазначав: “...в Німеччині релігійно-спіритуалістичне мистецтво, готичний храм і містерія надовго опинилися не тільки стійкими формами, в які вкладалася суперечлива суспільна думка, а й прогресивними щодо феодально-княжої ідеології”» [12, с. 100].

Саме на цьому тлі були сформовані провідні типологічні ознаки зінгшпілю, орієнтовані на містерію, а також на принцип втілення її ідей з позицій відтворення «великого в малому». Сказане обумовило затребуваність даного жанру як в епоху Просвітництва (в тому числі й австрійського), так і в часи Реставрації. Л. Кирилліна, досліджуючи різноманітні зразки зінгшпілю в творчості композиторів-класиків і романтиків, констатує, що, «незалежно від конкретного сюжету, улюблений тип такого спектаклю <...> містив у собі ряд обов’язкових компонентів. Зазвичай, це була якась чудесна історія з моральним висновком. “Чудесна” означало – театральньо-видовищна і в той же час відірвана від життєвої повсякденності; слово “історія” припускало цікавий і зв’язаний сюжет; “моральний висновок”, зведений найчастіше до банальної істини, повертав глядача в реальний світ з його звичними для пересічної людини ідейними орієнтирами. Отже, в основі взаємодії мистецтва з аудиторією на невибагливому ґрунті зінгшпіля лежав той самий *принцип містеріального спілкування: проникнення в якийсь інший світ, очищення й повернення до земного життя* (курсив наш – О. С.)» [цит. за: 18, с. 188].

Зазначимо також, що виділений широкий змістовний спектр зінгшпіля отримав особливі умови для розвитку перш за все у своїй австрійській «моделі», що передбачала диференціацію

на його «оперну» та «народно-комедійну» версії [див. про це детальніше: 2; 3], які, водночас, були поєднані морально-етичним та просвітницько-містеріальним тонутом. Яскравим втіленням синтезу їх типологічних та виконавських ознак можна вважати «Чарівну флейту» В. А. Моцарта.

Ця остання опера композитора стала своєрідним підсумком його творчої діяльності. З одного боку, в ній зосереджено увагу на провідних духовно-етичних позиціях композитора, які він сповідував в зрілий період свого життя. З іншого – «Чарівна флейта» стала яскравим втіленням «духу» свого часу, закарбованого в релігійно-філософських та естетичних шуканнях австрійського Просвітництва. Для останнього вельми показовим є прагнення до реформаторства, здійснюваного на теренах «просвітницького абсолютизму» та віри у «монархів-просвітників», здатних до перебудови світу. Показовою його рисою можна також вважати й філософію віротерпимості, що допускала не тільки толерантне співіснування різних християнських конфесій на теренах Австрійської імперії, але й суттєву роль духовному бутті суспільства ідей масонства.

«Чарівна флейта» В. А. Моцарта повною мірою узагальнює зазначені риси культури австрійського Просвітництва, демонструючи при цьому тісний зв'язок з містеріальними настановами музичного театру. «У концепції жанру моцартівської опери поєднано віденські традиції народного чарівно-комедійного театру і зінгшпіля, “пафос театру бароко, а також досвід *seria i buffa*”, *створено дивовижний синтез опери-містерії* (курсив наш – О. С.)» [2, с. 57], – зазначає О. Виставкіна.

Такого роду жанрове визначення «Чарівної флейти» обумовлене й синтезуванням в лібрето твору великої кількості літературно-міфологічних джерел, в числі яких зазвичай згадують казку К. Віланда «Лулу», доповнену мотивами його інших міфологічно-легендарних оповідань («Лабіринт», «Розумні хлопці»). Серед додаткових першоджерел опери називають епічну поему «Оберон, цар чарівників», доповнену окремими мотивами лібрето К. Хенслера «Свято сонця у брамінів», а також драмою «Тамос, цар єгипетський» Т. Ф. фон Геблера. Цікавим видається

й посилення багатьох дослідників на роботи масона Ігнаца фон Борна, з яким В. А. Моцарт підтримував дружні стосунки. Йому належить книга «Про містерії єгиптян» («Über die Mysterien der Ägypter»). Саме цьому авторові було присвячене лібрето «Чарівної флейти».

Отже, усі літературно-поетичні джерела, що склали основу задуму опери «Чарівна флейта», були орієнтовані на казково-міфологічні оповідання, скориговані в тому числі й масонськими світоглядними ідеями, затребуваними в австрійському Просвітництві середини та другої половини XVIII століття. Водночас всі вони так чи інакше сходили до своєї містеріальної генези. При цьому «головна тема оперного мистецтва В. А. Моцарта – кохання – підкорена моральній ідеї: у “Чарівній флейті” кохання включено “у глобальну моральну ідею сходження до істини через випробування в душі масонства кінця XVII ст.: перемога світла і розуму над птьмою і всезагальне братство присвячених, де любов криється у злитті еросу і гуманізму, естетичного й етичного”. Вплив просвітницької ідеології визначає ціннісні орієнтації героїв: “Колізія мандрів у пошуках утраченої коханої переростає у проблему пізнання абсолюту” – “мандрування” як авантюра перетворюється на духовні пошуки”. Царство духу Зарастро як уособлення абсолюту і гармонії буття – кінцева мета шляху вільної особистості до ідеального соціуму, “утопії земного раю”» [2, с. 57–58].

Сказане є особливо очевидним перш за все для масонської складової образної символіки «Чарівної флейти». Цій темі присвячено численну бібліографію [див.: 22], в якій зафіксовано ключові ознаки масонського стилю В. А. Моцарта, репрезентованого також в його інших композиціях, створених для масонських зібрань, в яких композитор приймав активну участь. У річищі містеріальної проблематики представленої статті суттєвими є не тільки їх поетико-інтонаційні ознаки, але й сама сутність масонства, сконцентрована на спільноті обраних, що є причетними (за аналогією з давньогрецькими містами) до відкриття-пізнання високої сакральної сутності містерії-теємниці, що впорядковує Всесвіт.

Містеріальний аспект задуму В. А. Моцарта позначився і на жанровому симбіозі «Чарівної флейти», багатогранна поетико-інтонаційна та філософсько-алегорична специфіка якої поєднала в собі і риси народного театру, і естетику духовно-міфологічного зінгшпілю, і традиції опери *seria*, і елементи опери *buffa*. Зазначений жанровий синтез, як вже зазначалося, сходиться саме до типології середньовічної містерії, спрямованої до єднання у видовищній виставі профанного і Сакрального, Світла й темряви в її прагненні до відкриття-усвідомлення духовних Істин Буття.

Такого роду жанровий «поліфонізм» зумовлює й *еклектичну* природу тематизму цієї опери, що також складає одну з показових рис містеріального музичного театру XVIII–XIX століть [див. про це детальніше: 20]. В «Чарівній флейті» ця якість проявляється в трьох інтонаційно-сміслових та жанрових сферах, що характеризують провідних персонажів твору В. А. Моцарта. Втіленням першої з них є Цариця Ночі, партія якої сходиться до поетики опери *seria* з показовим для останньої музично-риторичним комплексом «арії помсти» та алегоричним втіленням демонічного початку. Принципово іншою жарово-інтонаційною сферою в «Чарівній флейті» є партія Зарастро та всіх причетних до його гармонійно-утопічного світу, в якій домінує синтез типологічних ознак духовних пісень масонських громад та хорової гімнічності-хоральності, що генетично сходила до християнської культово-ритуальної практики, акцентуючи увагу на піднесеній ідеальності світу і спільноти, до яких прагнуть позитивні персонажі опери В. А. Моцарта. Блиску віртуозності та неймовірної технічної складності партії Цариці Ночі тут протистоїть «висока простота» та загальнодоступність духовної пісенності. Нарешті, третю жанрово-інтонаційну сферу «Чарівної флейти» уособлює комічно-ігрова, максимально наближена до народного театру партія Папагено та його оточення, що апелює до австрійської побутової пісенно-танцювальної музики. Зазначимо, що інші персонажі опери (Таміно та Паміна) у ході розвитку сюжету виявляються тісно пов'язаними з названими сферами, засвідчуючи тим самим містеріальні метаморфози їх

долі, що в кінцевому підсумку приводять їх не тільки до особистого щастя, але й, через подолання численних випробувань, до відкриття Істин Буття, що принципово оновлюють їх життя.

Висновки. Історія виникнення і буття оперного жанру в європейській музично-історичній традиції завжди була пов'язана з типологічними ознаками містерії та похідних від неї жанрів. «Чарівна флейта» В. А. Моцарта як один з фінальних творів композитора, з одного боку, уособлює показові риси авторського оперного стилю композитора та його духовно-етичні шукання, сформовані на перетині ідей австрійського Просвітництва та актуалізованого на його тлі масонства. З іншого боку, названий твір апелює й до містеріальної генези європейського музичного театру, що проявляється і в об'єднанні в лібрето опери численних літературно-драматичних першоджерел міфологічно-казкового характеру; і в поліжанровій природі «Чарівної флейти», в якій органічно поєднані типологічні ознаки опери *seria*, *buffa*, австрійського зінгшпіля; і в жанрово-інтонаційному співставленні трьох образних сфер опери (Цариця Ночі, Зарастро, Папагено), що виявляють типово містеріально-еклектичне співвідношення Сакрального і профанного, Небесного та земного, піднесено ідеального та комічного. Містеріальний тонус твору В. А. Моцарта підкреслено й у його провідній ідеї, спрямованій на духовне оновлення-преображення головних героїв, шлях до щастя яких позначений подоланням життєвих випробувань та рухом у бік ідеальної спільноти, що існує в гармонії з духовними законами Всесвіту.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Васильєв Є. Жанрові модифікації містерії в сучасній драматургії. *Слово і Час*. 2017. № 11. С. 31–42.
2. Виставкіна О. І. Зінгшпіль як жанрова модель у становленні німецької опери. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2011. № 3 (12). С. 55–63.
3. Виставкіна О. Північнонімецький зінгшпіль: динаміка розвитку жанру (1752–1780-ті роки). *Українське музикознавство*, 2014. Вип. 40. С. 49–62.
4. Горелік Л. М. Exsultate Jubilate В. А. Моцарта в річищі алілуйної парадигми європейської культури та музики. *Мистецтвознавчі записки*. 2023. Вип. 43. С. 110–116.

5. Іванова І. Л., Куколь Г. В., Черкашина М. Р. Історія опери: Західна Європа XVII–XIX століття: навчальний посібник / За ред. М. Р. Черкашиної. Київ: Заповіт, 1998. 384 с.

6. Канторович Ю. Л. Символіка клавірного тексту у виконанні камерно-вокальних творів В. Моцарта: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 – Музичне мистецтво / Одеська державна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса, 2008. 16 с.

7. Коханик І. М. Стиль Моцарта та сучасне неомоцартіанство. *Музичний світ В. А. Моцарта: шляхи осягнення: Матеріали міжнародної науково-практичної конференції, присвяченої 250-річчю від дня народження В. А. Моцарта, 6-8 грудня 2006 р.* Харків: ХДАК, 2006. С. 49–50.

8. Красіліна І. В. Християнська містерія в детермінації витоків опери. *Мистецтвознавчі записки*. Київ: ІДЕЯ ПРИНТ, 2020. Вип. 37. С. 185–190.

9. Маценка С. Специфіка музично-семантичного аналізу в «Інструментальній музиці Бетовена» Е. Т. А. Гофмана. *Вісник Львівського університету. Серія: іноземні мови*. 2012. Вип. 20. Ч. 1. С. 260–270.

10. Моторна Т. Ф. Ідеї містеріальності у музичній культурі ХХ століття (на прикладі фортепіанної творчості О. Мессіана): автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01 – Теорія та історія культури / НАКККіМ. Київ, 2021. 20 с.

11. Музичний світ В. А. Моцарта: шляхи осягнення: Матеріали міжнародної науково-практичної конференції, присвяченої 250-річчю від дня народження В. А. Моцарта, 6–8 грудня 2006 р. Харків: ХДАК, 2006. 133 с.

12. Муравська О. В. Містеріальні настанови музичного театру Європи Нового часу. *Contemporary Ukrainian Musicology in the Context of Culture: Value Interactions: Scientific monograph*. Riga, Latvia: Baltija Publishing, 2025. С. 87–109.

13. Осіпова В. О. Християнсько-містеріальний континуум оперного мистецтва: генезис, еволюція, перспективи: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 – Музичне мистецтво / Одеська державна музична академія ім. А. В. Нежданової, 2003. Одеса. 16 с.

14. Регрут В. Й. Семантика ансамблевих і хорових сцен в оперних творах В. Моцарта: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 – Музичне мистецтво / Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса, 2013. 18 с.

15. Руцинський Ю. І. Опера «Чарівна флейта» Вольфганга Амадея Моцарта у постановці Веніаміна Тольби в Київському державному театрі опери та балету імені Тараса Шевченка. *Українське музикознавство*. 2016. Вип. 42. С. 267–286.

16. Сакало О. В. «Чарівна флейта» Вольфганга Амадея Моцарта і давньоіранська міфологія. *Часопис НМАУ ім. П. І. Чайковського*. 2013. № 3 (20). С. 55–62.

17. Соловйова О. А. Концерти для клавiру з оркестром Вольфганга Амадея Моцарта: тенденції розвитку жанру в контексті композиторського методу. *Українське музикознавство*. 2020. Вип. 46. С. 129–141.

18. Татарнікова А. А. Алілуйна парадигма європейської культури і музики (від готики до сучасності): монографія. Одеса: Астропринт, 2020. 344 с.

19. Цао Шифунь. Моцартіанство як стильова парадигма фортепіанної творчості XIX–XX століть: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 – Музичне мистецтво / Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса, 2014. 14 с.

20. Шан Юн. Містеріальні аспекти «великої» французької опери та їх відтворення у творчості Дж. Меєрбера та Ж. Ф. Галеві: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 – Музичне мистецтво / Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса, 2021. 18 с.

21. Шевченко Л. М. Альтернативи бетховеніанства – моцартіанства в піаністичних перевагах XIX–XX століть. *Культура і сучасність*. 2018. № 2. С. 111–117.

22. Thomson Katharine. *The Masonic thread in Mozart*. London: Lawrence and Wishart, 1977. 207 p.

REFERENCES

1. Vasylyev, YE. (2017). Genre modifications of mystery in modern drama. *Slovo i Chas*. 11, 31–42 [in Ukrainian].

2. Vystavkina, O. I. (2011). Singspiel as a genre model in the development of German opera. *Chasopys Natsional'noyi muzychnoy akademiyi Ukrayiny imeni P. I. Chaykovskoho*. 3 (12), 55–63 [in Ukrainian].

3. Vystavkina, O. I. (2014). North German Singspiel: dynamics of the genre's development (1752–1780s). *Ukrayins'ke muzykoznavstvo*. 40, 49–62 [in Ukrainian].

4. Horelik, L. M. (2023). Exsultate Jubilate by W. A. Mozart in the context of the alleluia paradigm of European culture and music. *Mystetstvoznachni zapysky*. 43, 110–116 [in Ukrainian].

5. Ivanova, I. L., Kukul', H. V., Cherkashyna, M. R. (1998). *History of Opera: Western Europe 17th–19th Centuries: A Study Guide*. Kyiv: Zapovit [in Ukrainian].

6. Kantorovych, YU. L. (2008). Symbolism of the piano text in the performance of chamber and vocal works by W. Mozart. Extended abstract of candidate's thesis. Odessa: Odes'ka derzhavna muzychna akademiya imeni A. V. Nezhdanovoyi [in Ukrainian].

7. Kokhanyk, I. M. (2006). Mozart's style and modern neo-Mozartism. *Muzychnyy svit V. A. Motsarta: shlyakhy osyahnennya: Materialy mizhnarodnoyi naukovo-praktychnoyi konferentsiyi, prysvyachenoyi 250-richchyu vid dnya narodzhennya V. A. Motsarta*, 6–8 hrudnya 2006 r. Kharkiv: HDAC [in Ukrainian].

8. Krasilina, I. V. (2020). Christian mystery in determining the origins of opera. *Mystetstvoznavchi zapysky*. 37, 185–190 [in Ukrainian].

9. Matsenka, S. (2012). Specificity of musical-semantic analysis in «Beethoven's Instrumental Music» E. T. A. Hoffman. *Visnyk L'vivs'koho universytetu. Seriya: inozemni movy*. 20, 1, 260–270 [in Ukrainian].

10. Motorna, T. F. (2021). Ідеї містеріальності у музичній культурі XX століття (на прикладі фортепіанної творчості О. Мессіана). Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv: NAKKKiM [in Ukrainian].

11. The Musical World of W. A. Mozart: Ways of Understanding: Proceedings of the International Scientific and Practical Conference Dedicated to the 250th Anniversary of the Birth of W. A. Mozart, December 6–8, 2006. (2006). Kharkiv: HDAC [in Ukrainian].

12. Муравська, О. В. (2025). Mysterious guidelines of the musical theater of modern Europe. *Contemporary Ukrainian Musicology in the Context of Culture: Value Interactions: Scientific monograph*. Riga, Latvia: Baltija Publishing [in Ukrainian].

13. Osipova, V. O. (2003). The Christian-mysterious continuum of operatic art: genesis, evolution, prospects. Extended abstract of candidate's thesis. Odessa: Odes'ka derzhavna muzychna akademiya imeni A. V. Nezhdanovoyi [in Ukrainian].

14. Rehrut, V. Y. (2013). Semantics of ensemble and choral scenes in the operatic works of W. Mozart. Extended abstract of candidate's thesis. Odessa: Odes'ka natsional'na muzychna akademiya imeni A. V. Nezhdanovoyi [in Ukrainian].

15. Rutsyns'kyu, YU. I. (2016). The opera «The Magic Flute» by Wolfgang Amadeus Mozart, staged by Veniamin Tolba at the Taras Shevchenko Kyiv State Opera and Ballet Theater. *Ukrayins'ke muzykoznavstvo*. 42, 267–286 [in Ukrainian].

16. Sakalo, O. V. (2013). «The Magic Flute» by Wolfgang Amadeus Mozart and ancient Iranian mythology. *Chasopys NMAU im. P. I. Chaykovs'koho*. 3 (20), 55–62 [in Ukrainian].

17. Solovyova, O. A. (2020). Piano Concertos with Orchestra by Wolfgang Amadeus Mozart: Trends in the Development of the Genre in the Context of the Composer's Method. *Ukrayins'ke muzykoznavstvo*. 46, 129–141 [in Ukrainian].

18. Tatarnikova, A. A. (2020). The Alleluian Paradigm of European Culture and Music (from Gothic to Modernity): Monograph. Odessa: Astropynt [in Ukrainian].

19. Cao, Shifun. (2014). Mozartianism as a stylistic paradigm of piano creativity of the 19th–20th centuries. Extended abstract of candidate's thesis. Odessa: Odes'ka natsional'na muzychna akademiya imeni A. V. Nezhdanovoyi [in Ukrainian].

20. Shan, Yun. (2021). Mysterious aspects of «great» French opera and their reproduction in the works of J. Meyerbeer and J. F. Halіvy. Extended abstract of candidate's thesis. Odessa: Odes'ka natsional'na muzychna akademiya imeni A. V. Nezhdanovoyi [in Ukrainian].

21. Shevchenko, L. M. (2018). Alternatives to Beethovenianism and Mozartianism in the Pianistic Preferences of the 19th–20th Centuries. *Kul'tura i suchasnist.* 2, 111–117 [in Ukrainian].

22. Thomson, Katharine (1977). *The Masonic thread in Mozart.* London: Lawrence and Wishart [in English].

УДК 78.03+781.6/786.2

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2025-43-13>**Володимир Георгійович Кочнєв**

ORCID: 0000-0002-6107-5319

доктор мистецтва,

викладач кафедри спеціального фортепіано

Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

vovakochnyev1994@gmail.com

ПОЕТИКА СОНАТНОЇ ФОРМИ У Ф. ШУБЕРТА: ВІД КОМПОЗИЦІЙНОГО ПРИНЦИПУ ДО ВИКОНАВСЬКОГО ПЕРЕЖИВАННЯ

Мета роботи. Метою даного дослідження є виявлення художньо-естетичних закономірностей шубертівської сонатності як особливого типу музичного мислення, у якому класична форма набуває нового змістового виміру – особистісного, психологічного, екзистенційного. **Наукова новизна.** Наукова новизна роботи полягає у комплексному розгляді Сонати *a-moll* D 784 як ключової ланки еволюції романтичної сонатності, у якій реалізується перехід від об'єктивного формотворення до суб'єктивно-драматичного типу музичного мислення. **Методологія дослідження.** Методологічну основу роботи становить міждисциплінарний синтез – поєднання аналітичних, герменевтичних, феноменологічних і семіотичних підходів, що дають змогу розглядати музичну форму як живий процес смислотворення. Застосовано структурно-аналітичний метод, спрямований на виявлення інтонаційних і гармонічних закономірностей сонатного циклу; феноменологічний метод, що акцентує сприйняття форми як часовий досвід суб'єкта; а також герменевтичний аналіз, який розкриває символічні та екзистенційні значення музичного тексту.

Висновки. Проведене дослідження дає підстави стверджувати, що Соната *a-moll* D 784 є одним із найзначніших і найпоказовіших творів у фортепіанній спадщині Франца Шуберта, у якому втілено перехід від класичної моделі сонатності до романтичного типу музичного мислення. У ній сонатна форма втрачає риси зовнішньої нормативності, перетворюючись на простір духовного самовираження, де композиційна логіка підпорядкована внутрішній необхідності звучання, а музичний час постає вираженням людського буття. Шуберт, не руйнуючи традиції віденської класичної школи, радикально її переосмислює, перетворюючи формальні принципи на живу тканину психологічних та інтонаційних

процесів. Соната *a-toll* демонструє рідкісну цілісність циклу, у якому три частини поєднані системою інтонаційних і тональних взаємозв'язків, що утворюють своєрідну «поліфонію форми». Перегуки мотивів, ритмічних фігур і ладових опор створюють враження єдиного звукового організму, у якому пам'ять про кожен елемент живе в наступних подіях. Таким чином, реалізується ідея «пам'яті форми» – фундаментальний принцип шубертівського музичного мислення, побудованого на повторному переживанні вже прозвучалого як форми внутрішнього досвіду.

Ключові слова: Шуберт, сонатність, фортепіанна соната, композиторське мислення, музична форма, інтонаційно-драматургічна структура, виконавська інтерпретація, екзистенційна естетика, ліризм форми, романтична музична свідомість.

Kochniw Volodymyr Heorhiiovych, Doctor of Arts, Lecturer at the Department of Special Piano of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

The poetics of sonata form in F. Schubert: from compositional principle to performance experience

Purpose of the study. The purpose of this research is to identify the artistic and aesthetic regularities of Schubert's sonata style as a unique type of musical thinking in which the classical form acquires a new semantic dimension – personal, psychological, and existential. **Scientific novelty.** The scientific novelty of the study lies in a comprehensive examination of the Sonata in A minor, D. 784 as a key link in the evolution of Romantic sonata form, in which the transition from objective form-creation to a subjective-dramatic type of musical thought is realized. **Methodology.** The methodological foundation of the research is based on an interdisciplinary synthesis – combining analytical, hermeneutic, phenomenological, and semiotic approaches that allow the musical form to be regarded as a living process of meaning formation. The study employs the structural-analytical method, aimed at identifying the intonational and harmonic patterns of the sonata cycle; the phenomenological method, emphasizing the perception of musical form as the temporal experience of a subject; and hermeneutic analysis, which reveals the symbolic and existential meanings of the musical text.

Conclusions. The conducted research allows us to assert that the Sonata in A minor, D. 784 is one of the most significant and exemplary works in Franz Schubert's piano legacy, embodying the transition from the classical model of sonata form to the Romantic type of musical thinking. Within it, the sonata form loses the traits of external normativity, transforming into a space of spiritual self-expression where compositional logic is subordinated to the inner necessity of sound, and musical time becomes an expression of human existence. Schubert, without destroying the tradition of the Viennese classical school, radically reinterprets it, turning formal principles into the living tissue of psychological and intonational processes. The A minor Sonata demonstrates a rare integrity of the cycle, in which all three movements are united by a system of intonational and tonal interrelations that create a

peculiar “polyphony of form”. The echoes of motifs, rhythmic figures, and tonal supports generate the impression of a single sonic organism, in which the memory of each element lives on in subsequent events. Thus, the idea of “the memory of form” is realized – a fundamental principle of Schubert’s musical thinking, built upon the re-experiencing of what has already been heard as a form of inner experience.

Key words: Schubert, sonata form, piano sonata, compositional thinking, musical form, intonational-dramaturgical structure, performance interpretation, existential aesthetics, lyricism of form, Romantic musical consciousness.

Актуальність теми роботи. Дослідження сонатного циклу Ф. Шуберта, зокрема Сонати a-moll D 784, має виняткову актуальність у сучасному музикознавстві, де посилюється увага до проблеми художнього синтезу та трансформації класичних жанрів у контексті романтичного світосприйняття. Шубертівська інтерпретація сонатної форми знаменує перехід від раціонально-архітектонічної моделі віденського класицизму до інтонаційно-психологічного типу мислення, у якому форма постає не як статична структура, а як процес внутрішнього переживання. У цьому сенсі його творчість становить унікальний приклад «екзистенційної сонатності», коли музична драматургія втілює не сюжет зовнішнього конфлікту, а духовне становлення особистості, розкриті через діалектику ліричного та трагічного.

Сучасна актуальність теми також визначається необхідністю переосмислення естетичної спадщини Шуберта поза тінню бетховенського канону – у світлі нових феноменологічних, герменевтичних і семіотичних підходів, що акцентують категорію суб’єктивного часу та «внутрішнього слуху» як основу його формотворення. Соната a-moll, у якій концентруються риси граничної виразності, драматичної стриманості та структурної цілісності, постає репрезентативним зразком шубертівського стилю – стилю, у якому трагічне трансформується в духовну гармонію, а особистісне переживання перетворюється на універсальну модель музичного буття. Отже, звернення до цієї теми не лише відновлює історичну справедливість у трактуванні спадщини Шуберта, а й збагачує сучасне розуміння феномена музичної форми як категорії людського існування.

Мета роботи. Метою даного дослідження є виявлення художньо-естетичних закономірностей шубертівської сонатності як особливого типу музичного мислення, у якому класична форма набуває нового змістового виміру – особистісного, психологічного, екзистенційного. **Наукова новизна.** Наукова новизна роботи полягає у комплексному розгляді Сонати a-moll D 784 як ключової ланки еволюції романтичної сонатності, у якій реалізується перехід від об'єктивного формотворення до суб'єктивно-драматичного типу музичного мислення. Уперше зроблено спробу інтерпретації шубертівської сонатної форми через категорію «внутрішнього часу» – як феноменологічного простору художнього досвіду, де музична структура стає еквівалентом духовного становлення особистості. Запропоновано також нове осмислення шубертівського «ліризму форми», що виявляється у здатності сонатного процесу поєднувати ліричну медитацію та драматичну еволюцію без зовнішнього конфлікту.

Методологія дослідження. Методологічну основу роботи становить міждисциплінарний синтез – поєднання аналітичних, герменевтичних, феноменологічних і семіотичних підходів, що дають змогу розглядати музичну форму як живий процес смислотворення. Застосовано структурно-аналітичний метод, спрямований на виявлення інтонаційних і гармонічних закономірностей сонатного циклу; феноменологічний метод, що акцентує сприйняття форми як часовий досвід суб'єкта; а також герменевтичний аналіз, який розкриває символічні та екзистенційні значення музичного тексту.

Викладення основного матеріалу. Творчість Франца Шуберта становить собою не просто один із найважливіших етапів у розвитку європейської музичної культури першої половини XIX століття, а й своєрідний рубіж, на якому завершується доба класицизму й зароджується романтична художня парадигма. У постаті Шуберта сконцентровано внутрішню напругу перехідної епохи – тієї, у якій класична завершеність форми починає поступатися місцем експресивній відкритості, а структурна логіка музичного мислення переосмислюється крізь призму особистісного переживання. Будучи митцем універ-

сального складу, Шуберт охоплює майже весь жанровий спектр свого часу, проявляючи себе в камерній, симфонічній, вокальній та інструментальній сферах. Водночас саме його фортепіанна спадщина стає однією з вершин індивідуального художнього висловлення, у якій внутрішній світ композитора розкривається з найбільшою відвертістю та філософською глибиною.

Серед фортепіанних творів Шуберта слід виокремити ті жанрові форми, що досягли у нього найвищого розвитку – сонати, фантазії, варіації, експромти, музичні моменти, окремі мініатюри та численні танцювальні п'єси. При цьому особливого значення набувають твори для чотирьох рук, у яких композитор, зберігаючи жанрові обриси й типологічні ознаки класичних форм, створює нову модель колективного музикування, поєднуючи інтимність вираження з масштабністю симфонічного мислення. Майже всі основні жанри його фортепіанного письма – за винятком експромтів і музичних моментів – знаходять відображення й у чотириручній фортепіанній літературі, що свідчить про системність його підходу до інструментального мислення та про внутрішню цілісність його естетичної програми.

Художні особливості фортепіанних творів Шуберта – зокрема його сольних сонат – зумовлені не лише індивідуальними принципами композиційного мислення, а й тим особливим статусом, який фортепіано займало в його життєвому та духовному просторі. Для композитора цей інструмент стає медіумом особистісного висловлення, способом діалогу між внутрішнім і зовнішнім світом, між емоційним переживанням і структурним законом форми.

Хоча центральною проблемою цього дослідження є сонатна форма й сонатність як універсальний композиційний принцип, не можна не відзначити, що саме у творчості Шуберта феномен пісні та фортепіанної мініатюри досягає нової вершини, відкриваючи шлях романтичній ліриці та формуючи її інтонаційно-психологічну мову. Пісня та мініатюра стають своєрідною лабораторією емоційної форми, з якої народжуються нові способи динамізації сонатного процесу й нові типи лірично-драматичного розгортання музичної думки.

Проблема співвідношення класичного й романтичного в дослідженні шубертівської сонати набуває особливого значення, оскільки саме тут виявляється перехід жанру в новий історико-стильовий стан. Композитор-романтик, спираючись на міцну традицію віденської класичної школи, не руйнує її, а переосмислює зсередини, розкриваючи в ній приховані потенції суб'єктивного вираження. У цьому виявляється глибинна діалектика між формою як категорією раціонального та змістом як проявом духовного досвіду. Відчуваючи природний вплив Гайдна, Моцарта й Бетховена, Шуберт утверджує інший тип музичної свідомості – інтонаційно-поетичний, споглядальний, насичений психологічними нюансами. Щирість, природність, прониклива емоційність і органічність його фортепіанного письма визначають його як нового творця музичної форми, у якій структура й почуття зливаються в нерозривну єдність.

Як зазначають дослідники творчості композитора, інтерес Шуберта до фортепіанної сонати не згасав упродовж усього його творчого шляху – навіть тоді, коли цей жанр тимчасово втратив популярність, поступившись опері та віртуозним концертним формам, що відповідали смакам епохи [2]. У ситуації, коли інструментальне мистецтво дедалі більше орієнтувалося на ефект, блиск і сценічну демонстративність, Шуберт зберігав вірність внутрішньо споглядальному типу художнього мислення, утверджуючи в сонаті простір інтимного самовираження й духовної зосередженості.

Більшість композиторів першої третини XIX століття, захоплених новими романтичними тенденціями в мистецтві, дедалі більше відходили від суворих конструктивних форм класицизму. Для них сонатний жанр, який колись уособлював музичне мислення доби Просвітництва, здавався несумісним із новими естетичними прагненнями, що вимагали більшої свободи, суб'єктивної виразності та емоційної безпосередності. Однак Л. ван Бетховен, для якого соната залишалася ареною філософського самоствердження, продовжував працювати в цьому жанрі з незмінною інтенсивністю. У період між 1814 роком і останнім десятиліттям свого життя ним були створені шість пізніх сонат-

них опусів – від e-moll op. 90 (1814) до c-moll op. 111 (1822), у яких жанр досягає найвищої точки своєї метафізичної напруги та формальної граничності.

Тим показовішим на цьому тлі є ставлення до сонатної форми митців-романтиків, що творили одночасно з Шубертом або пізніше. У їхньому розумінні соната втрачає значення нормативної форми й перетворюється радше на виняток, на випадкове повернення до жанру, у якому минуле промовляє до сучасності. Так, у К. М. Вебера, який помер за два роки до Шуберта й прожив довше, – лише чотири сонати; у Ф. Мендельсона-Бартольді – чотири, у Р. Шумана – три, у Ф. Шопена – три (включно з ранньою юнацькою), у Ф. Ліста – дві. Цей статистичний факт сам по собі є симптоматичним: він указує на те, що романтична свідомість, зорієнтована на імпровізаційність і програмність, утрачає інтерес до сонати як до універсальної форми музичного мислення.

На цьому тлі постійне звернення Шуберта до жанру сонати виглядає не стільки анахронізмом, скільки проявом внутрішньої вірності структурному й духовному ідеалу, закладеному в класичній традиції [2]. Його наполегливість у цьому жанрі свідчить про прагнення не просто продовжити лінію віденської школи, а перетворити саму природу форми – зробити її не логічною конструкцією, а простором особистісного переживання, ліричної сповіді й філософської рефлексії. Для Шуберта соната стає не схемою, а живим процесом внутрішнього самопізнання, у якому класична архітектоніка зливається з романтичною поетикою часу, а звучання перетворюється на форму духовного буття [1].

Серед численних сонат Шуберта особливе місце посідає Соната a-moll (D 784), що має значення поворотного пункту в еволюції його сонатного циклу. Написана (або, за деякими свідченнями, розпочата) у лютому 1823 року, вона стала першою сонатою, яку композитор мав намір опублікувати сам, передавши рукопис віденському видавцеві Антону Дьябеллі. Однак невдовзі між ними стався конфлікт, унаслідок чого Шуберт зажадав повернення своїх рукописів. Імовірно, подальші задуми

здавалися йому зрілішими, і тому цей твір не був опублікований за життя автора.

Після смерті композитора рукопис знову потрапив до видавництва «А. Дьябеллі і Ко» і був виданий у квітні 1839 року під назвою «Велика соната» з присвятою Феліксу Мендельсону-Бартольдї [2, с. 256]. Уже перші серйозні біографи й дослідники творчості Шуберта оцінили твір як один із найзначніших у його фортепіанній спадщині. Так, Август Райсман у монографії 1873 року назвав її «найбільш значущою» серед відомих йому шубертівських сонат [4, с. 80]. Проте впродовж тривалого часу вона залишалася на периферії виконавського репертуару й не входила до офіційних зібрань сонат Шуберта, що, ймовірно, пояснюється амбівалентною оцінкою Р. Шумана. Останній, хоча й визнавав у творі здатність глибоко зазирнути у внутрішній світ композитора, усе ж не зараховував його до вершин першої величини.

Попри це, Соната a-moll op. posth. 143 становить винятковий інтерес як твір, насичений новаторськими художніми відкриттями й філософськими імпульсами. Її тематизм відзначається рідкісною концентрацією та смисловою напруженістю: усі теми рельєфні, індивідуальні й володіють самостійною виразовою енергією. Незважаючи на внутрішню контрастність образних сфер, розвиток музики зберігає органічну цілеспрямованість і внутрішню закономірність, що свідчить про глибокий логос шубертівського формотворення. Композитор відмовляється від драматургічного принципу тематичного «змагання», характерного для Бетховена, замінюючи його принципом поступового духовного розгортання, внутрішнього зростання. Форма стає цілісною й лаконічною, її напруга полягає не в конфлікті, а в поступовому розкритті емоційного стану. Хоч у першому виданні сонату названо «великою», за масштабами вона поступається наступним, але перевищує їх за внутрішньою зосередженістю й трагічною глибиною.

Загальний колорит твору – аскетичний і стриманий, проте саме в цій скупості відчувається потужна внутрішня велич. Музична тканина дихає тривогою, передчуттям і роздумом,

створюючи атмосферу духовної боротьби без зовнішньої кульмінації. Як зазначає американський дослідник Квінсі Портер, три частини сонати утворюють своєрідну тріаду станів – «*трагедія, зречення і рішучість*» [3, с. 78], у яких людський дух проходить шлях від внутрішнього надлому до очищення.

Справедливим видається погляд тих авторів, які відкидають спрощене тлумачення сонати як суто автобіографічного документа, пов'язаного з хворобою композитора. Особистісне тут не зводиться до біографічного – воно є формою універсального переживання, художнім образом трагедійної свідомості. Саме тому сонату часто визначають як твір «гранично особистісний», «інтимний» у найвищому філософському сенсі цього слова [5, с. 391].

Особливої уваги заслуговує тональність *a-moll*, до якої Шуберт неодноразово повертався – і, вочевидь, не випадково. Можна говорити про її символічне, майже фатальне значення для композитора. Ця тональність стає для нього носієм особливої духовної інтонації – інтонації долі, випробування й внутрішньої зосередженості. Серед творів, написаних в *a-moll*, – фортепіанна соната 1817 року, струнний квартет *op. 29* (1824), соната для арпеджіоне і фортепіано, а також третя фортепіанна соната *op. 42* (1825). Перехід від світлої *A-dur* попередньої сонати *op. 120* (1819) до похмурої *a-moll op. posth. 143*, хай і з трирічним інтервалом, видається символічним жестом, який виражає не лише зміну художнього настрою, а й внутрішній поворот у духовній біографії Шуберта – крок від романтичної відкритості до трагічної інтроверсії, від зовнішнього до внутрішнього.

Відповідно до загального «інтимного» характеру твору, трактування інструмента та його темброво-художніх можливостей у Шуберта набуває камерно-споглядального, майже сповідального відтінку. Його фортепіанна мова уникає демонстративного блиску й оркестрової пишності: акордові розгортання, хоча й присутні, відіграють тут підпорядковану роль, поступаючись простору прозорих, графічно окреслених ліній, у яких звукова «сухість» стає не недоліком, а формою граничної виразності. Піаністична «економія» Шуберта – це не відмова від ефектно-

сті, а свідоме прагнення до внутрішньої правди інтонації, у якій кожен звук впливає з самої логіки музичної думки, а не з уявлень про зовнішній виконавський ефект. Його «фортепіанна оркестровка» – не система технічних прийомів, а вияв етичної дисципліни художнього мислення, де тембр не прикрашає, а висловлює.

Із цим пов'язана й особлива «незручність» багатьох місць для виконавця: композитор свідомо нехтує природними обмеженнями «пальцевого апарату», підпорядковуючи всю техніку єдиному принципу виразової необхідності. У технічно складному він шукає не фізичного подолання, а шлях до внутрішньої точності звукового образу, де жест, інтонація й смисл утворюють нерозривну єдність.

Перша частина сонати – *Allegro giusto* – є, без сумніву, однією з найдосконаліших сторінок усього циклу. У ній зосереджено все найкраще, що становить сутність пізнього шубертівського стилю: глибина, простота, ясність і трагічна стриманість. Вражає виняткова майстерність структурного розгортання, емоційна насиченість, внутрішня сила, що виявляється не в патетиці, а в зосередженості. Ця частина продовжує лінії, намічені в попередніх сонатах, але водночас знаменує перехід до іншого типу формотворення, у якому імпровізаційний початок і спонтанне зіставлення образів відкривають новий вимір музичного часу.

Свобода образних зіставлень у Шуберта вражає: один стан ніби перетікає в інший без видимого переходу, але внутрішньо – за законом духовної необхідності. Контрасти тут не різкі, а плинні, подібні до дихання. Вони охоплюють усі параметри – тональний, динамічний, фактурний, регістровий, метроритмічний. Унаслідок цього музика набуває особливої текучості, у якій протилежності не конфліктують, а взаємно просвічують одна одну, створюючи ефект метаморфози, а не зіткнення.

Ритмічна структура теми побудована на хорейчному імпульсі – русі від довгого до короткого зі вставною паузою, що руйнує протяжність фрази. Цей ритм, закріплюючись в акомпанементі, визначає дихання всієї подальшої драматургії: «зітхання» лівої

руки, що спадають квінтою й секстою, створюють атмосферу тихого траурного маршу, де поетика пісні поєднується з медитацією. Плагальний характер гармонії, коли опорою стає не тоніка, а субдомінанта, надає музиці відтінку духовного звернення, немов ідеться про внутрішню молитву.

Завершення розділу веде до *e-moll*, де низхідний рух мотивів *dis-d* у басу звучить як символічне згасання. Коротка чотиритактова зв'язка, що веде до репризи, побудована на вигуківих інтонаціях мотиву *d*, який спадає по фігураційній трелі домінанти. Контури мелодичної лінії відсилають до давньої секвенції *Dies irae*, надаючи музиці есхатологічного відтінку.

Характерно, що в багатьох сонатах Шуберт застосовує поступові варіаційні повторення тем, проте саме тут контрастне їх зіставлення досягає драматургічної сили. Друге проведення теми звучить не як спогад, а як осяяння: тихе перетворюється на потужне, внутрішнє – на зовнішньо утвержене. У *g-moll* з'являється нова тема головної партії, що розвиває вихідний мотив і повертає до початкової тональності через загострений регістровий контраст.

Особливо примітне введення побічної партії в гармонічній домінанті – рішення, рідкісне для мінорних сонатних Allegro. Тим самим композитор створює особливе напруження між тональностями, підсилюючи протиставлення не лише тематичне, а й екзистенційне. Побічна тема, на відміну від головної, світла, спокійна, усталена: її гармонічне дихання рівне, фрази округлі й симетричні. Проте під цією видимою гармонією приховане занепокоєння: акцент на першій долі другого такту – той самий, що й у головній темі, – діє як пам'ять про внутрішній розлад, не даючи музиці остаточно заспокоїтися. Таким чином, світле не заперечує трагічного, а співіснує поруч із ним, як зворотний бік єдиної духовної драми.

Розробка в цій сонаті набуває примітної просторової протяжності та смислової ємності. Її початковий розділ виростає з квінтового органного пункту в тональності *F-dur* (VI щабель від *a-moll*), на якому виникає своєрідний гібрид провідних інтонацій головної та побічної партій: другий і четвертий звуки формують

терцію мажорної тоніки – очевидний відгомін побічної теми, тоді як поступ половинними тривалостями наслідує вихідний імпульс головного мотиву. Далі розгортання тематизму підхоплюють ритмічний мотив *d*, який постійно варіюється в інтонаційно-ритмічних модифікаціях правої руки, і низхідні гамоподібні фігури в пунктирному ритмі мотиву *b*; усе це оперізується «ланцюгами секстакордів», у яких відгукуються елементи спогяду про головну партію (переважно – у лівій руці).

Реприза помітно трансформована – рішення для Шуберта не зовсім звичне, а тому особливо виразне. Повтор головної теми отримує додатковий такт, що підносить мелодію у вищій режістр, тим самим посилюючи враження внутрішнього наростання; розділ замикається в *d-moll*. Як і на порозі розробки, у фіналі з'являються варійовані варіанти початкового обороту головної теми, до яких композитор додає дворазове проведення мотиву *d* на гармонії зменшеного секундового акорду подвійної домінанти *a-moll*: це мить беззвучного, майже тілесного страху, ледь чутна, але емоційно надзвичайно сконцентрована – «внутрішній тремор» героя, зафіксований у точці граничної тиші.

Друга частина – *Andante F-dur* – однотайно визнається дослідниками однією з вершин повільної лірики європейського сонатного циклу. Тут вражають теплота й сила почуття, благородна простота інтонації, рідкісна цілісність і внутрішній такт форми, за очевидного новаторства письма, що прокладає орієнтири в майбутнє романтичної фортепіанної поетики. Не менш суттєвим є й органічний зв'язок зі вступним *Allegro giusto*: обидві частини сприймаються як етапи єдиної духовної драми, де повільна сторінка – не контраст, а продовження, «час після слова».

Основу *Andante* становить протяжна, співуча мелодія, що розгортається спокійно й гідно; її темброву щільність пом'якшує октавне подвоєння верхнього голосу тенором, а гармонійне дихання підтримується широкими прозорими вертикалями. Уже на самому початку подано мотив, співзвучний післямові романсу Шуберта «*До місяця в осінню ніч*» на слова Шрайбера

(1818) – інтонаційна пам'ять про світ умиротворення й споглядальної тиші. Але це лише перший, «денний» шар образу.

Йому протистоїть другий елемент – тиха, темброво майже примарна унісонна фраза, що виникає у четвертому такті. Якщо ядро теми звучить світло й відкрито, то тут – згущення, тривога, невизначеність, подібність тіні або застереження. На відміну від діатонічного руху основної лінії, цей жест побудовано на оспівуванні V щабля з включенням хроматичних допоміжних – передусім нижнього; спокійному крокові протистоять нервові тридцятьдругі, а гармонійній повноті – сухий унісон в октаві. Уточнений динамічний знак *ppp* у поєднанні з призначеною лівою педаллю створює вислизуючу «звукову імлу». Типологічно контраст двох елементів сягає структури головних тем класичних сонатних *Allegro*, але тут він переосмислений у дусі романтичної лірики: драматургія переноситься з площини зовнішнього протиборства в сферу внутрішнього спогаду. Фінал, позначений стрімкістю *Allegro vivace*, являє рідкісне поєднання імпульсу й зосередженості: енергія тече безупинно, але форма залишається напруженою, як струна, натягнута до межі. Е. Портер влучно охарактеризував форму фіналу як «туго натягнуту й переконливу в кожній фразі» [3, с. 80].

Попри загальну узгодженість оцінок художнього статусу фіналу, трактування його форми розходяться. Одні дослідники вбачають тут рондо (ймовірно, нового типу), інші – синтетичне поєднання ознак рондо та сонати. Остання позиція видається переконливішою: основою є чергування трьох тем, які негайно повторюються в нових тональностях, що створює динамічне, багатопланове завершення циклу – сплав ліричності, грайливості й драматизму, трьох констант шубертівського стилю, злитих в єдиний потік.

У цілому Соната *a-moll* постає як твір рідкісної цілісності й внутрішньої пропорційності, вибудований за принципом духовної архітекtonики. Усі її частини поєднані системою тональних і інтонаційних кореспонденцій, що формують справжню гармонійну цілісність. Шуберт далекий від наміру зробити фінал драматичним чи апофеозним центром циклу; навпаки, він вибудову-

вує його як тихе завершення, як внутрішній відгук, у якому все попереднє отримує смислову ретроспекцію. Фінал не продовжує конфлікт, а примирює його, зберігаючи напружену ясність і філософську врівноваженість.

Інтонаційні зв'язки підтверджують це відчуття внутрішнього кола: оспівування квінти ладу нижнім хроматичним допоміжним звуком, настільки значуще у темі головної партії першої частини, знову постає у другій темі фіналу; у третій же темі – той самий висхідний терцовий зворот, що відіграє ключову роль в *Allegro giusto*. Таким чином, фінал реалізує принцип «пам'яті форми» – не як формальної переклички, а як вияву глибинної єдності музичної свідомості, де кожен елемент несе в собі слід попереднього.

Особлива художня риса фіналу – його справді фортепіанна природа. Тут відсутнє прагнення до оркестральної експансії чи зовнішнього ефекту: переважає ясність фактури, прозорість звукового простору, камерна зосередженість. У цій зібраності, у відмові від театральності виявляється гуманістична сутність шубертівського стилю, для якого трагічне не є запереченням, а преображенням прийняттям, і в якому піднесене знаходить своє завершення у тихій згоді з життям.

Висновки. Соната *a-moll* D 784 є одним із найзначніших і найпоказовіших творів у фортепіанній спадщині Франца Шуберта, у якому втілено перехід від класичної моделі сонатності до романтичного типу музичного мислення. У ній сонатна форма втрачає риси зовнішньої нормативності, перетворюючись на простір духовного самовираження, де композиційна логіка підпорядкована внутрішній необхідності звучання, а музичний час постає вираженням людського буття. Шуберт, не руйнуючи традицію віденської класичної школи, радикально її переосмислює, перетворюючи формальні принципи на живу тканину психологічних та інтонаційних процесів.

Головне художнє відкриття композитора полягає в тому, що він наділяє форму властивостями живого організму, який існує в потоці внутрішнього часу. Його музичний розвиток ґрунтується не на контрасті тем, як у Бетховена, а на інтонаційному перетво-

ренні, поступовому «проростанню» мотивів, де мелодична лінія стає носієм смислового руху. Ця поетика не передбачає драматичного конфлікту як основи форми, а вибудовує драматургію на глибшому рівні – у сфері співвідношення тиші та звучання, світла й тіні, стійкості та розпаду. Саме тут виявляється властива Шубертові антропологічна спрямованість його музики, її зверненість до внутрішнього світу людини, до її самотності, болю та тихого просвітлення.

Соната *a-moll* демонструє рідкісну цілісність циклу, у якому три частини поєднані системою інтонаційних і тональних взаємозв'язків, що утворюють своєрідну «поліфонію форми». Перегуки мотивів, ритмічних фігур і ладових опор створюють враження єдиного звукового організму, у якому пам'ять про кожен елемент живе в наступних подіях. Таким чином, реалізується ідея «пам'яті форми» – фундаментальний принцип шубертівського музичного мислення, побудованого на повторному переживанні вже прозвучалого як форми внутрішнього досвіду.

Особливого значення набуває образне співвідношення частин. Перша частина (*Allegro giusto*) втілює трагічну інтонацію, тривожну напругу й відчуття духовного розладу. Друга (*Andante F-dur*) – просвітлений контрапункт до цього стану: в її інтонаційній тканині чується утіха, згода й метафізична ясність. Фінал (*Allegro vivace*) завершує драматургію циклу не апофеозом, а м'яким умиротворенням, перетворюючи трагедію на філософське прийняття. Отже, увесь цикл розгортається як духовна драма, що проходить шлях від тривожного запитання до внутрішньої згоди – драма, де катарсис виявляється не в гучному утвердженні, а в тихій злагоді з буттям.

У цьому сенсі шубертівська соната стає не просто музичною формою, а екзистенційною моделлю людського досвіду. Її структура відображає не боротьбу протилежних начал, а процес внутрішнього перетворення, у якому страждання обертається в гармонію, а час – у вічність. Така трактовка сонатності відкриває новий погляд на природу музичного формотворення XIX століття, готуючи перехід до пізньоромантичного типу мислення, у якому категорія «часу свідомості» стає центральною.

Значущість цього твору й загалом шубертівської спадщини полягає в тому, що композитор створює нову філософію музичної форми, у якій гармонія й мелодія перестають бути лише засобами виразності та перетворюються на носії змісту. Його соната утверджує інший принцип музичного оповідання – принцип «ліричного розгортання», де індивідуальне переживання не протиставлене універсальному, а включене в нього.

У сучасному музикознавстві дослідження шубертівської сонатності набуває особливої ваги, адже воно дає змогу по-новому осмислити проблему взаємодії форми й змісту, внутрішнього та зовнішнього, особистісного й універсального. Соната *a-moll* D 784 є не лише артефактом епохи, а й моделлю художньої свідомості, що передбачає ідеї музичної феноменології та естетики ХХ століття.

У цьому полягає філософська й художня актуальність генія Шуберта: його музика вчить чути тишу за звуками, рух у спокої, час – як форму буття. Вона перетворює сонатну форму з архітектурного каркаса на живу тканину людського почуття, де переживання стає структурою, а форма – образом душі. Саме в цьому полягає справжня новаторська сутність Шуберта, який відкрив шлях романтизму не через руйнування традиції, а через її внутрішнє преображення.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Самойленко О., Осадча С. Музична семіологія як актуальний напрям теорії мовної свідомості. *Modern culture studies and art history: an experience of Ukraine and EU: Collective monograph*. Riga: Izdevnieciba «Baltija Publishing», 2020. С. 436–458.
2. Хохлов Ю. Фортепианнные сонаты Франца Шуберта. М.: Эдиториал УРСС, 1998. 528 с.
3. Porter E.G. Schubert's piano works. London: Dobson, 1980. VIII, 173 p.
4. Reissmann A. Franz Schubert. Sein Leben und seine Werke. Berlin, Books on Demand, 2013. 380 s.
5. Vetter W. Der Klassiker Schubert. Bande 1–2. Leipzig, 1953. 418 p.

REFERENCES

1. Samoilenko O., Osadcha S. (2020) Musical semiology as a topical aspect of the theory of mass communication. *Modern cultural studies and art history: an experience of Ukraine and EU: Collective monograph*. Riga: Izdevnieciba “Baltija Publishing”. pp. 436–458. [in Ukrainian].
2. Khokhlov Yu. Piano sonatas of Franz Schubert. M.: Editorial URSS, 1998. 528 p. [in Russian].
3. Porter E.G. Schubert’s piano works. London: Dobson, 1980. VIII, 173 p. [in English].
4. Reissmann A. Franz Schubert. Sein Leben und seine Werke. Berlin, Books on Demand, 2013. 380 s. [in German].
5. Vetter W. Der Klassiker Schubert. Bande 1–2. Leipzig, 1953. 418 p. [in German].

УДК 78.01/.03+784.21

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2025-43-14>**Ван Цзиян**

ORCID: 0009-0009-5065-5973

аспірант кафедри історії музики та музичної етнографії
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
601828569@qq.com

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ АНТИЧНОГО МІФУ У ФРАНЦУЗЬКОМУ ОПЕРНОМУ МИСТЕЦТВІ КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТ.

Мета дослідження. Метою роботи є виявлення особливостей втілення античної теми у французькій опері кінця ХІХ – початку ХХ століття, визначення її ідейно-естетичного змісту та ролі у становленні нового типу музичної драматургії, заснованої на синтезі символізму, гуманізму та духовного театру. **Методологія дослідження.** Методологічну основу становить міждисциплінарний синтез історико-культурного, філософсько-естетичного, музично-аналітичного та герменевтичного підходів. Залучено ідеї музичної естетики, теорії міфу та символу, а також аналітичні методи, розроблені у працях дослідників музичного театру. Використання герменевтичного методу дало змогу розглядати оперу як систему смислів, у межах якої античний міф тлумачиться не лише як сюжетна основа, а як спосіб пізнання людини та світу. **Наукова новизна.** Новизна дослідження полягає в комплексному розгляді античної теми у французькій опері межі ХІХ–ХХ століть як феномена духовної та естетичної трансформації європейської культури. Вперше здійснено спробу простежити, як античність в оперних творах перетворюється на символ внутрішньої динаміки культурної свідомості, уособлюючи ідею переходу від язичницького світовідчуття до християнського гуманізму.

Висновки. Проведене дослідження дає підстави стверджувати, що французька опера кінця ХІХ – початку ХХ століття постає як особлива форма духовного синтезу, у якій античність перетворюється на метафору людського існування, на спосіб подолання історичної та культурної кризи. Звертаючись до античного міфу, французькі композитори не прагнули реконструкції минулого – вони шукали в ньому універсальні моделі внутрішньої гармонії, втрачені сучасною цивілізацією. Антична тема у творчості Массне, Дюка, Дебюссі, Форе не є естетичною константою, а існує як динамічна структура, що відображає діалог між

раціональним та інтуїтивним, аполлонівським і діонісійським, античним і християнським началами.

Ключові слова: опера, оперний театр, оперний жанр, французька опера, античність, античний міф, антична тема в музиці, символізм.

Wang Ziyang, Applicant at the Department of Music History and Musical Ethnography of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music
Interpretation of the ancient myth in French operatic art of the late 19th – early 20th centuries

The aim of this research is to identify the peculiarities of the embodiment of the ancient theme in French opera of the late 19th and early 20th centuries, to determine its ideological and aesthetic content, and to define its role in the formation of a new type of musical dramaturgy based on the synthesis of symbolism, humanism, and spiritual theatre. **The methodological foundation** is an interdisciplinary synthesis of historical-cultural, philosophical-aesthetic, music-analytical, and hermeneutic approaches. The research draws on the ideas of musical aesthetics, the theory of myth and symbol, as well as analytical methods developed in studies of musical theatre. The application of the hermeneutic method made it possible to consider opera as a system of meanings, within which the ancient myth is interpreted not merely as a narrative foundation but as a mode of understanding humanity and the world. **Scientific novelty.** The novelty of the research lies in the comprehensive examination of the ancient theme in French opera at the turn of the 19th and 20th centuries as a phenomenon of spiritual and aesthetic transformation within European culture. For the first time, an attempt is made to trace how antiquity in operatic works becomes a symbol of the inner dynamics of cultural consciousness, embodying the transition from a pagan worldview to Christian humanism.

Conclusions. The conducted research allows us to assert that French opera of the late 19th and early 20th centuries emerges as a unique form of spiritual synthesis, in which antiquity is transformed into a metaphor of human existence – a means of overcoming historical and cultural crisis. Turning to ancient myth, French composers did not aim to reconstruct the past; rather, they sought within it universal models of inner harmony lost to modern civilization. The ancient theme in the works of Massenet, Dukas, Debussy, and Fauré is not an aesthetic constant but a dynamic structure, reflecting the dialogue between the rational and the intuitive, the Apollonian and the Dionysian, the ancient and the Christian principles.

Key words: opera, operatic theatre, operatic genre, French opera, antiquity, ancient myth, ancient theme in music, symbolism.

Актуальність дослідження. Сучасне музикознавство, орієнтоване на проблематику взаємодії культури та історичної пам'яті, потребує переосмислення ролі античної спадщини в художній свідомості Європи. Особливо вагомим у цьому контексті постає

феномен французької опери межі XIX–XX століть – простору, у якому античність перетворюється не на ретроспективний символ, а на активний чинник духовного формотворення жанру. В добу кризи позитивізму, втоми раціоналістичного мислення й загостреного пошуку метафізичних засад мистецтва саме античний міф, поєднаний із християнським гуманізмом та естетикою символізму, знову набуває статусу культурного архетипу.

Переосмислення античної традиції французькими композиторами (Ж. Массне, П. Дюка, К. Дебюссі, Г. Форє, В. д'Енді та ін.) засвідчує ширший духовний процес – звернення до витоків європейської цивілізації як до способу внутрішнього самовідновлення культури *fin de siècle*. Актуальність теми визначається потребою виявлення механізмів трансформації античного міфу в контексті музично-драматургічних пошуків, а також усвідомлення того, як французька опера на зламі епох перетворює античність на поле філософського діалогу між язичницьким і християнським, раціональним і містичним, традицією та новаторством.

Мета дослідження. Метою роботи є виявлення особливостей втілення античної теми у французькій опері кінця XIX – початку XX століття, визначення її ідейно-естетичного змісту та ролі у становленні нового типу музичної драматургії, заснованої на синтезі символізму, гуманізму та духовного театру. **Методологія дослідження.** Методологічну основу становить міждисциплінарний синтез історико-культурного, філософсько-естетичного, музично-аналітичного та герменевтичного підходів. Залучено ідеї музичної естетики, теорії міфу та символу, а також аналітичні методи, розроблені у працях дослідників музичного театру. Використання герменевтичного методу дало змогу розглядати оперу як систему смислів, у межах якої античний міф тлумачиться не лише як сюжетна основа, а як спосіб пізнання людини та світу. **Наукова новизна.** Новизна дослідження полягає в комплексному розгляді античної теми у французькій опері межі XIX–XX століть як феномена духовної та естетичної трансформації європейської культури. Вперше здійснено спробу простежити, як античність в оперних творах перетворюється на

символ внутрішньої динаміки культурної свідомості, уособлюючи ідею переходу від язичницького світовідчуття до християнського гуманізму.

Викладення основного матеріалу. Античність упродовж століть зберігала для європейської культури значення першооснови, архетипу художньо-духовної єдності людини з космосом, індивідуального начала з універсумом, особистісного досвіду – з цілісністю буття. У цій синтетичній повноті, заснованій на гармонії загального й одиничного, людина відчувала свою співпричетність до універсального порядку світу, а мистецтво постає медіатором між індивідуальним переживанням і вселюдським змістом. Саме ця співвіднесеність є глибинною передумовою того, що античні ідеї та образи, втративши свою безпосередню історичну наочність, продовжують жити в нових художніх структурах – як відтворювана духовна форма, як модель космічної рівноваги. Для митців різних епох і національних шкіл античність була не лише джерелом натхнення, але й способом осягнення самого принципу зв'язку людини з цілістю, що дало змогу наділити античну тему невичерпною множинністю інтерпретацій – від метафізичної до екзистенційної, від символічної до естетично конкретизованої.

Під поняттям античності мається на увазі не лише історико-культурний феномен «греко-римської давнини», а й стале «ставлення» до неї – система смислів, крізь яку переосмислюється минуле у проєкціях сучасності. Історична еволюція античного світу простежується через послідовність його періодів – від гомерівської доби (XII–VI ст. до н. е.) до Класики (V–IV ст. до н. е.), від еллінізму (кінець IV–I ст. до н. е.) до греко-римського синтезу (I ст. до н. е. – 25 р. н. е.). Символічною межею 467 року, коли було позбавлено влади останнього римського імператора Ромула Августула, позначено завершення античного космосу як історичної реальності, але не як духовного феномену: відтоді античність існує у свідомості Європи як метафора вічного повернення.

Зміст і структура поняття «античність» зазнавали безперервної еволюції: з об'єкта художнього відтворення вона перетвори-

лася на категорію культурного самопізнання, ставши «міфом» Європи, внутрішнім кодом її духовності. У французькій культурі антична спадщина стала невід'ємною основою її духовної структури, вплетеною в тканину національного менталітету. Це не було механічним запозиченням чи результатом зовнішнього впливу: античність тут проживалася як природний елемент духовного досвіду, як архетип гармонії та порядку, що постійно взаємодіє з ідеалами французького класицизму, раціоналізму й театральності. Франція сприйняла грецьку міфологію та літературу через їхню римську «транскрипцію», що виявилось навіть у мовних деталях: Одісей Гомера став Уліссом, а Афіна – Мінервою. Такий латинізований шар сприйняття не зруйнував античний дух, а надав йому відтінку особливої інтелектуальної витонченості й драматургійної рівноваженості.

Схильність французької культури до сценічних жанрів, до театральності як способу мислення створила сприятливе підґрунтя для осмислення античної міфології в музичному театрі. Від XVII до XX століття у Франції створюються сотні творів, що спираються на античні сюжети, що засвідчує неперервність цієї традиції. Уже Ж.-Б. Люллі, який дебютував 1658 року, і Ж.-Ф. Рамо (1683–1764) зверталися до античних тем як до втілення ідеалу порядку, міри й піднесеного трагізму. Серед жанрів, до яких тяжіли ці композитори, особливе місце посідала лірична трагедія – жанр, у якому античний міф перетворювався на символ національної художньої свідомості. Більшість опер Люллі («Свято Амура і Вакха», «Кадм і Герміона», «Амадіс», «Фаєтон», «Персей», «Тезей», «Психея», «Прозерпіна», «Арміда» та ін.) побудовані на античних сюжетах, утілюючи їх крізь естетику класицизму.

Складний і суперечливий процес розвитку європейської культури на зламі XIX і XX століть означив не просто зміну художніх стилів, а глибоку духовну мутацію, у ході якої руйнуються традиційні підвалини естетичної свідомості й формується нове світовідчуття – напружене, фрагментоване, прийняте метафізичним пошуком. Саме цей час став ареною інтенсивної переоцінки цінностей, коли «старе» і «нове» вступили в драматичний

діалог, оголивши кризу не лише художньої форми, а й самого європейського духу. Музичне мистецтво, як найбільш чутливий індикатор духовних процесів, віддзеркалило цю колізію у своїх жанрах, темах і стильових спрямуваннях, перетворивши антинормію традиції й новаторства на предмет художнього переживання.

Якщо зосередити увагу на французькій опері межі століть, то саме тут антична тема набуває особливої символічної багатшаровості. Її тлумачення виходить за межі міфологічного ремінісцентного шару й перетворюється на простір філософського синтезу – поєднання християнського та язичницького начал, зіткнення «Олімпу й Голгофи» як двох полюсів людської духовності. Це протистояння не руйнує, а поглиблює художню тканину, відкриваючи шлях до символістського осмислення античності, а згодом – до прагнення «високої простоти», до повернення до першооснов гомерівської Еллади як метафори очищеного гармонійного буття.

Цей рух до витоків супроводжувався не лише естетичним, а й драматургічним оновленням. Музична драматургія перестає бути простором лінійного оповіді й перетворюється на сферу внутрішньої рефлексії, де міф виступає не предметом зображення, а формою самовираження духу. У дисертаційному дослідженні ця трансформація простежується на прикладі найяскравіших опер, у яких антична тема дістала нове трактування: твори Жуля Массне, Клода Дебюссі, Поля Дюка та Габрієля Форе формують єдиний художній континуум, у якому класична гармонія та символістська метафізика поєднуються в органічну цілісність.

Античні орієнтації французького мистецтва кінця XIX століття, заломлені крізь призму класицистської спадщини, набувають не ретроспективного, а діалогічного характеру. Вони стають способом усвідомлення кризи культури й водночас шляхом до її оновлення. У перехідну добу 1890–1900-х років саме поняття «античність» перестає бути статичним – воно трансформується, пристосовуючись до нових форм наукового, філософського й художнього мислення. Відбувається зміщення акцентів: антична

спадщина сприймається не як музейна форма, а як жива модель буття, у якій поєднуються наукове та містичне, раціональне та символічне. У цьому контексті формується символістська концепція світу – одна з визначальних для французької культури кінця століття. У музичному театрі вона виявляється з особливою глибиною в операх К. Дебюссі та П. Дюка, де античний міф постає не сюжетом, а метафорою духовного досвіду. Як слушно зауважено: «Аналіз функцій символічного апарату показує, що світ символів є тим місцем, де можливе аналітичне вивчення найрізноманітніших ідеологічних елементів певної культури» [1, с. 122].

У період від 1890-х років до початку Першої світової війни відбувається остаточне переосмислення античного архетипу. Еволюція античної теми досягає кульмінації в операх Массне, Дюка, Дебюссі та Форе, для яких античність стає способом вираження сучасного світовідчуття – трагічного, але спрямованого до гармонії. На цьому тлі посилюється філософський вимір мистецтва, адже естетика межі століть дедалі тісніше пов'язується з питаннями віри, духу й гуманізму.

Культура Франції кінця XIX століття позначена станом духовної втоми, яку Анатоль Франс назвав «втомою думки». На тлі кризи позитивістського мислення й раціоналістичної науки зростає потреба у метафізичному вимірі істини. Сцієнтистська й феноменологічна філософія Сорбонни вже не задовольняла покоління митців і мислителів, що шукали нове розуміння духовної цілісності людини. У цей період особливої ваги набувають учення Шарля Пегі, Леона Блуа, Фелікса Ле Дантека – мислителів, які утверджували необхідність нового синтезу людського і надлюдського, де ідея Бога поєднується з ідеєю Людини-Бога.

У цій атмосфері релігійно-філософських пошуків формується особливе світобачення, у якому античне й християнське, раціональне й містичне зливаються в складній єдності. Одним із духовних орієнтирів цього синтезу стали праці Ернеста Ренана (1823–1892) – автора відомих книг «Життя Ісуса» та «Апостоли». Ренан створив образ Ісуса-людини – не богословський, а поетичний, гуманістичний, сповнений просвітленого скепсису.

Його трактування раннього християнства та філософія гуманізму мали величезний вплив на художню свідомість епохи. У книзі «Марк Аврелій і кінець античного світу» Ренан показав, як у глибинах пізньоантичної культури зароджується духовний тип нової Європи, де антична міра поєднується з християнським співчуттям.

Саме в цьому синтезі – між античним ідеалом гармонії та християнським поняттям любові й жертви – французька опера межі XIX–XX століть знаходить свою духовну й естетичну цілісність. Ідеї Ренана надихнули не лише філософів, а й митців – Г. Флобера, І. Тена, А. Франса, С. Франка, Ж. Массне, кожен з яких по-своєму прагнув у мистецтві висловити те напруження між тілесним і духовним, земним і небесним, що стало знаком перехідної епохи.

Тому звернення французьких композиторів до античної теми на межі століть не можна розглядати як ностальгійне повернення в минуле; радше, воно є спробою духовної реконструкції європейської цілісності, пошуком утраченого рівноваги між почуттям і розумом, міфом і вірою, тілесним і метафізичним. Античність у цьому контексті постає не образом минулої епохи, а метафорою вічного відродження – символом незгасного світла у свідомості культури.

Опера Жюль Массне «Таїс» (1894) постає не просто музичним утіленням історико-релігійного сюжету, а глибинним філософським експериментом, у якому здійснюється синтез античного світовідчуття та християнського гуманізму. Цей синтез, виразно окреслений в естетиці французької опери кінця XIX – початку XX століття, знаменує нову стадію духовної еволюції жанру. В ораторії-опері «Марія Магдалина» Массне, а також в операх «Таїс» і «Жонглер Богоматері» художній простір стає ареною зіткнення двох світів – язичницького й християнського, що не протиставляються, а поєднуються в єдиному акті викупного преображення. Розуміння гуманізму у творчості Массне формувалося під сильним впливом філософії Е. Ренана, для якого постать Ісуса була не догматичним символом віри, а образом величної людини, що втілює духовну красу і співчуття.

Погранична доба рубежу XIX–XX століть виявляє не лише ознаки кризи, а й потенціал духовного відродження [4]. Взаємодія античного та нового бачення світу стає відмінною рисою художнього мислення часу. Античність перестає сприйматися як минуле й постає активним культурним пограничним феноменом, саме завдяки своїй пограничності античність перетворюється на дзеркало, в якому культура нового століття розпізнає власні суперечності, трансформуючи їх у форму духовних пошуків. Французька опера цього періоду стає простором, де античні символи, християнська етика і гуманістичні ідеали набувають нових художніх та екзистенційних значень.

Дослідження функціонування античної теми в контексті французької культури 1890–1900-х років дає змогу побачити, як еволюція філософсько-естетичних поглядів епохи безпосередньо відбивається у музично-драматургічних структурах. Античність тут постає не іконографічною категорією, а носієм світоглядних смислів – медіатором між античним космосом і сучасною свідомістю. Образи античності стають виразниками гуманістичного начала, тоді як християнська символіка надає їм нових інтонаційних і смислових відтінків.

На початку XX століття відбувається якісна зміна трактування міфу й античної спадщини загалом. Якщо для класичної свідомості міф був алегорією, то для митців модерністського кола він стає першообразом, живою енергією, здатною долати часові межі. Витоки розрізнення категорій міфу, алегорії й символу сягають перехідної доби від античності до Середньовіччя, коли людина вперше усвідомила розрив між символом і смислом, між тілесним і трансцендентним. У мистецтві кінця XIX – початку XX століття цей розрив знову переживається – як метафізична рана і як джерело творчої напруги.

Зміна в розумінні античного міфу відбилася не лише на ідеологічному та філософському рівнях, а й у музично-драматургічних принципах. Еллінська класика починає сприйматися як «погранична зона» – антиномічний простір, де архаїка і сучасність, міф і символ, язичництво і духовність є нероздільними.

Саме в цій двоїстості – у співвіднесенні давнього й нового – закладено естетичну силу французької опери початку ХХ століття. Герої та образи античності знаходять суголосність сучасному духові імпресіонізму й символізму: вони вже не умовні персонажі минулого, а живі метафори внутрішнього буття людини нового віку.

Античні архетипи й символи, переосмислені мовою музики, втілюються у шедеврах французької сцени – «Аріана і Синя Борода» П. Дюка, «Мучеництво святого Себастьяна» К. Дебюссі, «Пенелопа» Г. Форє. Ці твори рідко ставали об'єктом спеціального аналізу, проте саме вони позначають унікальні точки перетину філософського, естетичного та музично-драматургічного досвіду епохи. Їхнє дослідження важливе не лише для розуміння французької опери, а й для осмислення загального процесу еволюції європейського музичного театру ХХ століття.

У французькій опері 1900-х років відбувається глибока трансформація античної спадщини – крізь призму символізму та імпресіонізму, але із збереженням вихідного гуманістичного змісту. Це час оновлення релігійної свідомості, неокатолицького відродження, натхненного ідеями П. Клоделя, Е. Жільсона, Ж. Марітена. Їхні філософсько-богословські погляди, що поєднують віру та інтелект, вплинули на музичне мислення епохи, окресливши нові форми духовної естетики.

Особливої ваги в цьому контексті набувають опери й містерії, де античність і християнство з'єднуються як два взаємодоповнювальні начала буття. «Аріана і Синя Борода» Дюка та «Мучеництво святого Себастьяна» Дебюссі окреслюють два полюси одного культурного явища: перший звернений до архетипу жіночої ініціації та визволення, другий – до ідеї святості, страждання і преображення. Містерія Дебюссі – унікальний досвід синтезу музичного, театрального й духовного начал, який можна розглядати як одну з перших спроб творення «нової сакральної форми» в музичному театрі ХХ століття. Вона не лише відроджує жанр містерії, а й передбачає подальший розвиток музично-драматургічного мислення – від символістської драми до постдраматичного театру звуку.

На рубежі XIX–XX століть в європейській культурі окреслився новий вододіл у ставленні до античного спадку – переоцінка самої природи античності, розуміння якої перестало бути суворо пов'язаним із класичним ідеалом «золотого віку». Поширений у той час ніцшеанський постулат про необхідність «повернення до архаїки», до діонісійського міфу, а не до гармонізованого світу класики, поклав початок новому типові художнього сприйняття давнини.

На італійському ґрунті найпослідовнішим виразником постніцшеанських ідей став Габріеле д'Аннунціо – поет і драматург, для якого архаїка означала не стільки минуле, скільки відродження первісної енергії духу. Його поезика, насичена образами екстатичних обрядів, ритуальних дійств, жертвопринесень – і безкровних, і кривавих, – була спробою відновити те, що Ніцше називав «вищою трагічною радістю», – життя, звернене до власної стихії.

Французька музична культура того часу, навпаки, зберігала дистанцію щодо діонісійського шалу. Її провідні представники – Ж. Массне, К. Дебюссі, П. Дюка, Г. Форє – утілили античну тему не як прояв інстинкту та руйнації форми, а як пошук внутрішньої гармонії, як спробу осягнути духовну сутність античного міфу крізь призму гуманістичної свідомості. Їхня творчість, на відміну від ніцшеанської експресії, прямувала не до екстазу, а до прозріння, не до руйнування, а до творення нової форми сакрального мистецтва, у якому античність ставала символом очищення й міри.

На заході символізму, що ввібрав трансформовані принципи романтичної естетики, античність знову опинилася в центрі художньої уваги – проте вже як образ утраченого «золотого віку», не підвладного прямому відродженню й покликаного мистецтвом як внутрішній архетип. У французькій опері початку XX століття цей мотив найповніше розгорнувся у творчості Г. Форє, чия «Пенелопа» стала музично-філософським поверненням до гомерівської античності. Тут античний міф набуває значення етичної категорії – вірності, очікування, подолання часу.

Паралельно М. Равель у балеті «Дафніс і Хлоя» створив образ античності, що сходить до класицистичного бачення XVIII – початку XIX століття – античності світлої, впорядкованої, очищеної від трагедійного елемента. Але й у цьому «неокласичному» варіанті вона лишалася живим джерелом натхнення, «путівною зорею» (за висловом французької критики) для митців і композиторів передвоєнної доби. Навіть у роки духовної кризи й передчуття катастрофи Греція залишалася для них символом внутрішнього світла та міри, «ідеєю краси, не підвладною часові». У цьому контексті «Мучеництво Святого Себастьяна» К. Дебюссі (1911) і «Пенелопа» Г. Форє (1913) окреслили нові напрями розвитку французького музичного театру – у бік синтезу античного й християнського, символічного й драматургічного, містичного й естетичного начал.

Історико-музикознавча традиція зберегла численні свідчення осмислення творчості Массне та його ставлення до античного духу. Серед них – багаточастинна «Історія французької музики» Жюля Комбар'є, одного з найвизначніших французьких дослідників початку XX століття. У його панорамній концепції жанрів Массне посідає особливе місце – як драматург, чие музичне мовлення поєднує театральну мальовничість із філософською стриманістю [3, с. 386].

Показово, що Комбар'є відкриває першу частину I тому своєї праці *Histoire de la musique. Des origines à la mort de Beethoven* (Paris, Librairie Armand Colin, 1913) двома античними епіграфами – з «Одіссеї» Гомера та «Іпполіта» Евріпіда. Це символічне звернення до Греції та Риму не випадкове: для Комбар'є античність постає вічним еталоном художньої цілісності, тією духовною віссю, навколо якої обертається розвиток музичної культури. Його незмінний пієтет до античності виявився не лише у виборі епіграфів, а й у прагненні розглядати історію музики як процес, що безперервно живиться енергією давнього світу.

Разом із тим, попри ерудицію Комбар'є, його підхід лишається обмеженим рамками жанрової класифікації: він згадує лише дев'ятнадцять театральних творів Массне, не приділяючи уваги його балетам («Куранти» 1892, «Цикада» 1904, «Тореро»

1908) та операм «Портрет Манон» (1894) і «Рим» (1911–1912). Більше того, він припускається фактичної неточності, називаючи оперу «Сафо» «ліричною п'єсою у чотирьох актах», тоді як партитура складається з п'яти дій [3, с. 415]. Проте його трактування постаті Массне як одного з центральних майстрів французького оперного театру другої половини XIX століття зберігає переконливість: Комбар'є, поділяючи судження К. Сен-Санса, розглядав Массне як безпосереднього спадкоємця традицій Гуно, тим самим утворюючи ідею спадкоємності й неперервності французької музичної драми [3, с. 417].

У спогадах К. Сен-Санса про Массне [2, с. 242] виявлено глибоке розуміння природи його мистецтва як живого, внутрішньо одухотвореного явища. Автор наголошує, що сила Массне полягала не у філософській заглибленості, а у здатності проникати в найтонші стани людської душі, передаючи їх через мелодію та оркестрову тканину, які стають носіями емоційного дихання. Сен-Санс розглядає творчість композитора як природне втілення духу своєї епохи, що поєднує психологічну експресивність із досконалим володінням технікою письма. У завершальній частині есе дослідник удається до поетичного образу, порівнюючи мистецтво Массне з могутнім квітучим деревом, що символізує невичерпну життєвість французької культури [2]. Через ці образи розкривається сприйняття Массне як митця, чия творчість поєднує витонченість форми, емоційну теплоту та внутрішню духовну силу, продовжуючи традицію гуманістичного мистецтва Франції.

На початок 1890-х років інтелектуальний ландшафт Франції переживав глибоку кризу: натуралізм, іще донедавна сприйманий як провідний метод художнього пізнання, і його філософська основа – позитивізм – втратили статус духовних орієнтирів доби. Усвідомлення обмеженості позитивістського мислення, зосередженого на зовнішньому спостереженні та класифікації явищ, призвело до розчарування в його здатності пояснити внутрішні закони людської природи. Ставало очевидним, що науковий опис дійсності, позбавлений етичного виміру, не спроможний осягнути глибинну структуру духовного буття. Сучасники

дедалі частіше відзначали неспроможність раціоналістичного підходу, що прагнув звести життя до формули, а людину – до об'єкта спостереження. Гіпотеза про пізнання світу за зразком природничих наук більше не здавалася беззастережною: життя відчувалося як безмежно мінлива, плинна субстанція, у якій механічна закономірність поступається місцем таїні.

Епоха *fin de siècle* стала часом, коли думка, стомлена науковими ілюзіями XIX століття, звернулася до духовних джерел – до етики, релігії, мистецтва. Симптомом цієї «втоми духу» було прагнення шукати в історичному минулому, передусім в античності, утрачені форми внутрішньої гармонії. Апеляція до класичної спадщини сприймалася не як естетична примха, а як акт духовного самозцілення, спроба повернути світові ідею міри, краси й цілісності. Французька культура, вихована на ідеалах гуманізму та раціональної ясності, знову відчула потребу осмислити античність як живу основу європейської свідомості, як архетип культурної рівноваги.

Нове розуміння античності, що склалося в 1890-ті роки, передбачало її подвійне сприйняття – з одного боку, як історико-культурну цілісність, з іншого – як екзистенційний досвід, утілений у долях і образах художніх персонажів. Це був не просто поворот до естетики класичної міри, а пошук метафізичного змісту античного ідеалу, у якому людина знову усвідомлювала себе частиною космосу. У цьому світобаченні зберігалося національне заломлення античності – її осмислення крізь французьку традицію «Золотого віку», коли гармонія між природою, мистецтвом і духом осмислювалася як універсальний критерій цінності буття. Краса ставала не лише естетичною категорією, а й онтологічним принципом – виявом вищого порядку світобудови, проявом космічної упорядкованості та духовної міри.

Витоки цього естетичного зсуву пов'язані з поетикою Т. Готьє (1811–1872), старшого сучасника й наставника «парнасців». Його творчість відіграла вирішальну роль у становленні передсимволістського світогляду, підготувавши ґрунт для естетизму кінця XIX століття. В художній системі Готьє античність постає як метафора ідеальної гармонії, протиставленої хао-

сові сучасності. Звернення до давнини для нього – не втеча в минуле, а спосіб духовного опору часові, позбавленому краси й віри. Письменник сприймав античний світ як «утрачену батьківщину» духу, простір, де земне й божественне, чуттєве й духовне перебувають у рівновазі.

У повістях «Фортуніо» (1837) та «Арія Марцелла» Готьє створив витончений міф про відродження античності як світу довершеної краси, де поєднуються вакхічне втішання життям і шляхетність духу. Елліністична Греція у нього постає країною, де природа й культура, природність і цивілізація невіддільні, де естетика стає формою релігії, а мистецтво – виразом космічної гармонії. Навіть матеріальна форма античного мистецтва – білий мармур, просякнутий сонячним світлом, – осмислюється Готьє як метафора духовної чистоти. Отже, для нього Греція – не просто історичний феномен, а символ Мистецтва з великої літери, що втілює мрію про красу як вищу форму людського буття (див. «Передмову» до роману «Мадемуазель де Мопен»).

На тлі цієї естетичної переорієнтації французька музична культура також переживає перелом. У 1890-ті роки виразно посилюється інтерес до вагнерівської ідеї «тотального мистецтва» (*Gesamtkunstwerk*), що поєднує музику, слово й сценічну дію в єдиному художньому потоці. Принципи вагнерівської оперної драматургії здійснили глибокий вплив на французьких композиторів – передусім на Е. Рейє («Статуя», «Саламбо», «Зігурд») і В. д'Енді («Фервааль», «Легенда про Святого Христофора»)¹, які прагнули створити синтетичну форму, здатну втілити духовні архетипи доби.

Паралельно розвивається інша гілка французької опери – натуралістична, пов'язана з іменем А. Брюно («Мессідор», «Ураган», «Напад на млин»). У цих творах виявляється нове розуміння сценічної правди, засноване на безпосередньому відтворенні життєвих конфліктів, психологічній достовірності, соціальній ангажованості. Вершиною натуралістичного напрямку стала опера Г. Шарпантьє «Луїза» (1900), де реалізм сусидить із лірикою, а побутовий зміст переростає в символ людської свободи та духовного пробудження.

Кінець XIX століття у французькій культурі позначає перехід від позитивістського погляду на життя до синтетичного світорозуміння, у якому античність, естетизм і символізм поєднуються в єдиному пошуку нової духовної гармонії.

Антична тематика, послідовно розвинена у французькій опері XIX століття, становить внутрішню вісь її жанрово-естетичної еволюції. Уже в творчості Шарля Гуно – «Сафо», «Полієвкт» – античність постає не декоративним тлом і не міфологічною умовністю, а простором духовного пошуку, де античний світ стає дзеркалом людських пристрастей, очищених релігійною ідеєю. Гуно одним із перших серед французьких композиторів XIX століття відчув в античності не лише естетичну форму, а й моральну категорію – можливість філософського діалогу між язичницьким і християнським початками.

Цю лінію продовжує й поглиблює Жюль Массне, для якого звернення до античних сюжетів стало засобом осягнення духовної природи людини в перехідні епохи історії. Його опери «Таїс», «Аріадна», «Вакх», «Рим» свідчать про прагнення композитора осмислити античність як живе джерело християнського гуманізму, як архетип вічного протистояння плоті й духу, віри й сумніву. Серед цих творів особливе місце посідає «Таїс» – одна з вершин французької ліричної опери, де античний сюжет про куртизанку, звернену до християнства, перетворюється на символ духовного преображення та внутрішнього каяття. Тут античність утрачає статичну форму й стає екзистенційним простором пошуку сенсу, а музична драматургія втілює процес духовного руху від чуттєвості до просвітленої жертви.

«Таїс» означає в творчій еволюції Массне ту точку, де міфологічна й християнська свідомості поєднуються в новому синтетичному типі драми. Цей твір, як і «Манон», «Вертер», «Жонглер Богоматері», демонструє рідкісну для свого часу здатність до драматургійної концентрації та внутрішньої музичної логіки, у якій форма підпорядкована розкриттю психологічного та етичного конфлікту. Через античну тематику Массне досягає глибини гуманістичного висловлювання, де ідея краси виявляється тотожною ідеї духовного очищення.

У контексті французького оперного театру 1890–1900-х років антична тема стає полем естетичного синтезу та історичної рефлексії. У цей період до неї звертаються композитори, чії твори засновано на сюжетах, що належать до різних епох античної історії – від еллінізму до пізньоримського часу. Особливу увагу привертає звернення до межі III–IV століть – доби, коли язичницька культура ще зберігала живі форми міфологічної свідомості, але вже вступала в діалог із християнською системою цінностей. Цей перехід від язичництва до християнства, утілений у сюжетах опер Массне, сприймався як метафора духовної трансформації самої європейської культури кінця XIX століття.

У межах французької музичної традиції згаданий історичний зріз набув особливої значущості. Елліністичні та греко-римські елементи античного спадку не зникли з культурного коду Франції, а були глибоко переосмислені – як метафори духовного шляху, як алегорії боротьби за внутрішню свободу й віру. Саме тому звернення до античності на межі століть не можна тлумачити як акт археологічної цікавості: воно стає способом висловити сучасний стан духу, що шукає в міфі вічне обґрунтування людського існування.

Висновки. Проведене дослідження дає підстави стверджувати, що французька опера кінця XIX – початку XX століття постає як особлива форма духовного синтезу, у якій античність перетворюється на метафору людського існування, на спосіб подолання історичної та культурної кризи. Звертаючись до античного міфу, французькі композитори не прагнули реконструкції минулого – вони шукали в ньому універсальні моделі внутрішньої гармонії, втрачені сучасною цивілізацією.

Антична тема у творчості Массне, Дюка, Дебюссі, Форе не є естетичною константою, а існує як динамічна структура, що відображає діалог між раціональним та інтуїтивним, аполлонівським і діонісійським, античним і християнським началами. У «Таїс» Массне античність осмислюється як простір духовного преображення та покаяння; в «Аріані і Синій Бороді» Дюка – як символ ініціації та внутрішньої свободи; у «Мучеництві святого Себастьяна» Дебюссі – як сакральна містерія, де межі між тілес-

ним і духовним розчинені у звучному ритуалі; у «Пенелопі» Форе – як повернення до першооснов буття, до ідеї вічного очікування і вірності.

Французька опера *fin de siècle* стає не просто продовженням класичної традиції, а лабораторією нових духовних форм, у межах якої античність набуває значення універсальної мови пізнання людини. Тут міф отримує музично-драматичну природу, перетворюючись на особливий спосіб художнього мислення, де звук виконує функцію символу, а образ – функцію філософського висловлювання.

Античність в опері межі століть постає не архаїчним пережитком, а духовним кодом, у якому культура Франції усвідомлює власну спадкоємність і здатність до відродження. Через діалог із античним міфом французьке музичне мистецтво входить у новий вимір – де історія, віра й естетика зливаються в єдине поле гуманістичної рефлексії, визначаючи шляхи розвитку європейської опери ХХ століття.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Мамардашвили М., Пятигорский А. Символ и сознание. Метафизические рассуждения о сознании, символическом и языке. М.: Школа «Языки русской культуры», 1997. 217 с.
2. Французская музыка второй половины XIX века. М.: Искусство, 1938. 252 с.
3. Combarieu J. Histoire de la musique. Des origines à la mort de Beethoven. T. 3. Paris: Librairie Armand Colin, 1924. 667 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.

REFERENCES

1. Mamardashvili, M.; Pyatigorsky, A. (1997) Symbol and Consciousness. Metaphysical Reflections on Consciousness, Symbolism, and Language. M.: School “Languages of Russian Culture”. 217 p. [in Russian].
2. French Music of the Second Half of the 19th Century. (1938) M.: Art. 252 p. [in Russian].
3. Combarieu, J. (1924) Histoire de la musique. Des origines à la mort de Beethoven. T. 3. Paris: Librairie Armand Colin. 667 p.

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]

УДК 78.02+78.03+78.082.4

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2025-43-15>**Чень Хуанці**

ORCID: 0009-0000-5987-1669

аспірантка кафедри історії музики та музичної етнографії
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
c247022@gmail.com

ОСОБЛИВОСТІ ЗВУКОВОЇ КУЛЬТУРИ МОЦАРТІВСЬКОГО ПАНІЗМУ

Мета роботи. У статті досліджуються особливості звуковидобування, звуковедення та артикуляційно-штрихової культури моцартівських фортепіанних творів. **Методологія дослідження** передбачає використання системного, музикознавчого, виконавського та культурологічного підходів; важливими є джерелознавчий та музично-аналітичний методи. **Наукова новизна** роботи постає у виявленні особливостей виконавських прийомів Моцарта у досягненні плавності й легкості пасажної техніки, а також кантиленної співучості на клавішно-ударному інструменті. Підкреслюється і важливість впливу на інструментальні мову і мовлення фортепіанних творів оперно-вокального звуковедіння та появи попередника фортепіано – «молоточкового» клавіру. **Висновки.** Музика Моцарта, як це можна виявити у найскравіших сучасних та минулих виконавських втіленнях, при всій своїй ясності та класичності завжди залишає можливість для інтерпретативного поглиблення і суто особистісними інтенціями, звучною та мисленнєвою індивідуальністю подання. Загадкова і сьогодні (і, мабуть, назавжди) особистість Моцарта за розповсюдженням ореолом балагурства, кумедних жартів та ігрового начала приховує незвідані глибини, можливості найтоншої, індивідуалізованої варіантності піаністичного відтворення. Переплетіння, синтез композиторських та виконавських здібностей стало для Моцарта не тільки віянням його епохи, а тою загальномузичною базою, що утворила фортепіанний стиль митця, який, у свою чергу став важливою віхою у розвитку фортепіанного мистецтва в його жанрово-стильовому, музично-мовному та виконавському відношеннях. Важливу роль тут зіграли виконавські засоби Моцарта-піаніста (легкість та плавність пасажної техніки і фортепіанна співучість кантилени; чуттєво-виразна артикуляція музичної думки в інструментальному мовленні) та поява безпосереднього попередника фортепіано – «молоточкового» клавіру.

Ключові слова: музичний стиль, В.А. Моцарт, клавірне виконавство, фортепіано, звук, звукова культура, кантабільність, віртуозність, музичне мислення, фортепіанне виконавство, виконавські та композиторські засоби виразовості, фортепіанні мова та мовлення.

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

Features of the sound culture of mozartian pianism

The purpose of the article. The article explores the features of sound production, sound management, and articulation and stroke culture of Mozart's piano works. **The research methodology** involves the use of systematic, musicological, performing and cultural approaches; Source-based music-analytical methods are important. **The scientific novelty** of the work appears in revealing the peculiarities of Mozart's performance techniques in achieving smoothness and ease of passage technique, as well as cantilena melodiousness on a keyboard and percussion instrument. The importance of the influence on the instrumental language and speech of piano works of operatic and vocal sound design and the appearance of the piano's predecessor – the “hammer” clavier is also emphasized. **Conclusions.** Mozart's music, as can be seen in the brightest modern and past performance incarnations, with all its clarity and classicism always leaves room for interpretative deepening and purely personal intentions, sonorous and mental individuality of presentation. The mysterious personality of Mozart, even today (and, perhaps, forever) behind the widespread halo of banter, funny jokes and playful nature, hides unexplored depths, possibilities of the most subtle, individualized variation of pianistic reproduction. The interweaving, synthesis of composer and performing abilities became for Mozart not only a trend of his era, but the general musical basis that formed the artist's piano style, which, in turn, became an important milestone in the development of piano art in its genre-stylistic, musical-linguistic and performing relations. An important role here was played by the performing means of Mozart the pianist (the lightness and smoothness of the passage technique and the piano melodiousness of the cantilena; the sensual and expressive articulation of musical thought in instrumental speech) and the appearance of the direct predecessor of the piano – the “hammer” clavier.

Key words: musical style, W.A. Mozart, piano performance, piano, sound, sound culture, cantability, virtuosity, musical thinking, piano performance, performing and composing means of expression, piano language and speech.

Актуальність теми роботи. Невмируща популярність, багатомірність, глибина та краса фортепіанної музики В.А. Моцарта, здатна до виявлення різноманітних варіантних виконавських інтерпретацій, виявляє актуальність дослідження власних інструментально-виконавських властивостей австрійського вун-

деркінда. Нероздільність виконавсько-композиторських інтенцій епохи Моцарта та індивідуальних параметрів виконавства самого митця стає надзвичайно важливою для властивостей піанізму сучасних інтерпретаторів, а також для розуміння особливостей фортепіанного стилю композитора. Адже стильова поетика фортепіанних концертів і сонат композитора має безпосередній стосунок до його виконавства, до інструментально-виконавських параметрів гри віденського генія, що з дитинства прославився не просто своїми феноменальними віртуозно-імпровізаційними здібностями, музичними слухом і пам'яттю, а й їх безпрецедентним статусом, загадковістю майже містичного «дива Моцарта».

При цьому фортепіанній творчості митця присвячено набагато менше досліджень, ніж аналізу його оперної і симфонічної музики. А аналіз піаністично-інструментальної поетики самого митця взагалі не поставав предметом спеціального дослідження.

Тому **мета даної статті** – дослідити звучно-стильові технологічні та художні особливості піанізму В.А. Моцарта.

Виклад основного матеріалу. В.А. Моцарт не просто став автором величезної кількості інструментальних концертів (27 фортепіанних, 5 скрипкових, 4 для валторни, 2 для флейти, а також концерти для гобою, кларнету, фаготу тощо), а надав інструментально-концертному жанру класичних рис, синтезувавши, творчо збагативши і остаточно оформивши спроби попередників у цій жанровій формі. Важливими маркерами тут стали виконавський стиль самого Моцарта, його відношення до якісних характеристик звуку; вокальність мелодій (і гри) інструментальних творів, пов'язана з оперною творчістю, та поява безпосереднього попередника фортепіано – «молоточкового» клавіру з його можливостями «співу за фортепіано», легкою безпосередньою відповіддю механіки, «всілякими нюансами», «закругленим, подібним до флейтового, звуком», який «не ускладнює швидкість пальців зайвою напругою» [1, с. 6].

Увага до інструментального інтонування, якісного «красивого» звуковидобування була притаманна Моцарту від початку. У листі від 4 листопада 1877 року Вольфганг (якого батько

вимушений був відпустити на гастролі і пошуки достойної роботи поза своєї опіки, тільки з матір'ю) пише про присутність на демонстрації своєї клавірної сонати для Рози Каннабіх, зокрема, і «гобоїста, імені якого я вже не пам'ятаю, але грає він дуже добре, і звук у нього виходить гарний і ніжний (*курсив наш* – Ч.Х.). Я зробив йому презент – концерт для гобою» [5]. Тут, очевидно, мається на увазі гобоїст Фрідріх Рам (1744–1808, у 1778 році Рам разом із капелою переїхав до Мюнхена), який з чотирнадцяти років служив у мангеймській придворній капелі, відомій своїм уважним ставленням до якісно-звукової культури інструментального звуковидобування, органічним поєднанням віртуозної техніки та соковитого тону й кантиленно-співучих звучань – «співу на інструменті», зокрема, розвитку на духових тематизму, кантиленної широти та штрихової плавності скрипкових (відомо, що Моцарт двічі відвідував Мангейм та його знамениту капелю). Так само, у грі німецького диригента, скрипаля і композитора Й. Каннабіха Моцарт підкреслює поруч з легкою віртуозністю, про яку «ніхто не здогадується, що це віртуозно, здається, ніби й ти можеш одразу так повторити, і це правда, у нього до того ж дуже гарний круглий звук» [5]. Йоганн Крістіан Інноценц Бонавентура Каннабіх (1731–1798) – німецький диригент, скрипаль та композитор, син мангеймського флейтиста Мартіна Каннабіха (1690–1773), учень Яна Стаміця, Нікколо Йомеллі, Джованні Баттіста Саммартіні; один із капельмейстерів Мангеймського оркестру (був куратором інструментальних концертів). Моцарт у 1777–1778 рр., під час свого перебування в Мангеймі, якийсь час жив у будинку Каннабіха, давав уроки фортепіанної гри його старшій дочці Розіні. Тож Каннабіх мав змогу ознайомитися не тільки з грою самого Моцарта, а й з певними його методико-фортепіанними принципами гри.

Надзвичайна віртуозність Моцарта, яка вражала усіх сучасників, відрізнялася не тільки власне технікою, швидкістю (особливо рухливістю та силою лівої руки), а своєрідним гіпнотичним впливом моцартівської гри. Х.К. Немечек, великий шанувальник Моцарта і автор його першої біографії, писав, що Моцарт «мав маленькі, гарні руки; граючи на піаніно, він умів

користуватися ними так ніжно і природно, рухати ними клавіатурою так, щоб звуки радували око не менше, ніж вухо. У цьому Моцарт теж відрізнявся від галасливих гігантів наших днів!» [6]. Сам Моцарт у листі до батька вказує на виконання пасажів, які «повинні текти плавно, як олія», а це неможливо, коли «рука залишається важкою» [5]. Але подібна легка плавність звучання очевидно відрізняла і самий природно-легкий, плавний характер звучання моцартівського фортепіано, і форм його виконавських рухів. Немечек також акцентує у моцартівській грі «тонкість і делікатність, прекрасну, виявлену виразність і почуття, що неперевершено проникає в серце, – ось достоїнства його гри, які, у поєднанні з багатством думки і глибокими знаннями в композиції, природно полонили кожного слухача і зводили Моцарта в ранг найбільшого піаніста» [6].

Сучасники вважали, що композиторська і виконавсько-фортепіанна творчість Моцарта однаково досконалі: «Ми справді не знали, чим захоплюватися більше – незвичайною композицією чи незвичайною грою; і те, й інше разом справляло на наші душі всеосяжне враження, схоже на солодку чарівність!... Це... перевершило все, що можна було собі уявити в фортепіанній грі, бо вона поєднувала в собі найвищий рівень композиторської майстерності з найдосконалішою виконавською майстерністю» [6] (так описували гру Моцарта на фортепіано в Музичній академії при Оперному театрі Праги).

Гайдн вказував, що гра Моцарта незабутня: «вона йшла від серця». Про виразну чуттєвість звуковидобування й звуковедення на фортепіано писав і сам Моцарт (з Маннгейма, 23 грудня 1777 р.): «Я граю без гримас, але з такою експресією, як ніхто інший, – він (йдеться про Й. Штейна, фабриканта «молоточкових» клавірів – Ч.Х.) не знає нікого, хто вмів би так добре» [5]. Штейн був добре знайомим з Моцартом, а його діяльність пов'язана з появою дизайну так званого німецького (віденського) молоточкового механізму фортепіано. Зовні цей інструмент ще подібний з клавікордом або клавесином, але звук у ньому відбувається за допомогою молоточків, обгорнутих повстою або шкірою. Звук його в порівнянні з сучасним фортепіано сухіший

і тихіший і не володіє сучасним багатством обертонів і широким динамічним діапазоном. Моцарт грав роялі Штайна під час публічного виконання свого потрійного концерту 22 жовтня 1777 року. Солістами тоді були сам Вольфганг, кафедральний органіст Деммлер та Йоганн Андреас Штайн. Моцарт високо оцінив роялі Штайна і поділився своїм захопленням у знаменитому листі до батька [5].

Загадка і сьогодні (і, мабуть, назавжди) особистість Моцарта за розповсюдженим ореолом балагурства, кумедних жартів та ігрового начала приховує незвідані глибини (про це пише, наприклад, Х. Деннерлайн [3]), можливості найтоншої, індивідуалізованої варіантності піаністичного відтворення. Переплетіння, синтез композиторських та виконавських здібностей стало для Моцарта не тільки віянням його епохи, а тою загальномузичною базою, що утворила фортепіанний стиль митця, який, у свою чергу, став важливою віхою у розвитку фортепіанного мистецтва в його жанрово-стильовому, музично-мовному та виконавському відношеннях. Адже свої перші фортепіанні твори (т.зв. «Лондонський зошит» – низку нарисів для клавіра, а також для оркестру, коли через хворобу батька гастрольних концертів не було) маленький Моцарт створює приблизно з того ж часу, як і виступає на сцені. Вказаний зошит восьмирічного вундеркінда являв собою своєрідний особистий щоденник в нотах, «його приватний простір, який інші, тобто, батько та сестра, неухильно поважали. Це, а не хвороба Леопольда Моцарта в липні 1764 року, могло бути безпосередньою причиною того, що в Лондонському зошиті немає жодної ноти, записаної чужою рукою. Ймовірно, саме з цим пов'язаний і той факт, що жодна з п'єс цього зошита не знайшла застосування пізніше» [там само]. Перша друкована версія «Зошиту» побачила світ тільки у 1909 (підготовлена Георгом Шюнеманном [7]). Шюнеманн «Зошит» високо оцінив, відзначивши, що тут вже є те, чого ще не було в попередніх творах: «Але якщо порівняти з попередніми творами Моцарта, то дивує музичний зміст, розмаїття ідей і багатство мелодій, яке Моцарт розгортає саме в цьому невеликому обрамленні. Він створює тут витончені менуети, алегро, престо, адажіо. Навіть

прелюдії ... і справжню рухливу фугу» [7, с. 2–3]. Вже ці творіння восьмирічного Моцарта, безумовно, містять зерна геніальності пізнішої творчості композитора. Отже, справді можна сказати, що це і музика дитинства, і прорив у вічність. Недивно, що «дорослі» твори композитора утворили справжнє «диво Моцарта», яке приваблює і буде завжди приваблювати виконавців, слухачів і дослідників усіх поколінь. Вважаючи на оцінку Шюнеманна, можна передбачити, що витонченість музичного матеріалу передбачала і виконавські тонкощі звуковидобування й звуковедення, тобто, увагу до інструментально-звукової чуттєвості подання музичної думки вже на початку творчої діяльності юного генія. Але найбільш яскраво та повно з точки зору піанізму композиторсько-виконавський геній Моцарта отримав втілення у його фортепіанних концертах, які (крім того) синтезували, творчо збагатили і остаточно оформили попередні спроби цього жанру. Фортепіанні концерти Моцарта писалися протягом усього його творчого життя, починаючи з 1767 року (найраніший концерт для фортепіано) і завершуючи 1791 роком (останній концерт). Найбільш плідний період для створення фортепіанних концертів припав на 1784–1786 роки, коли були написані концерти №17–25, які вважаються вершиною його майстерності у цьому жанрі. Неперевершений виконавець-віртуоз з активнішою сольною кар'єрою, але і з підвищеною увагою до якості звуку, Моцарт явно потребував нових творів для своїх концертів, передусім, у презентабельному концертному жанрі. Свій перший фортепіанний концерт він написав у 11 років, а останній – менш ніж за рік до смерті. Блискуче переплетіння композиторського та виконавського дару, вплив власного оперного стилю з характерною вокальністю мелодій в оперному та інструментальному втіленнях, а також поява «молоточкового» клавіру з його виразовим потенціалом фортепіанно-співучого інтонування, піаністичної експресії, які народжувалися у розвитку фортепіанної кантабільності, «тієї плавної співучості ..., яку Моцарт запозичив від Йоганна-Християна Баха і довів до межі виразовості» [1, с. 7]. Моцарт витончено й блискуче поєднував у своєму інструменталізмі контрастні переваги віртуозної

гри (якими перед тим славився Філіп-Емануїл Бах) та мелодійну співучість («співучі Allegro» Йогана-Християна Баха). І усе це – в процесі оновлення інструментально-концертного жанру, з врівноваженням (справжнім змаганням) партії соліста та оркестру, остаточно ствердивши жанрові константи жанрової форми інструментального концерту (включаючи іманентну її гнучкість, умови для авторсько-стильового вираження композиторської та виконавської думки). При цьому знаменита моцартівська віртуозність як виконавська категорія володіла авторськими рисами «живого», плавного (як сам він вказував – див. вище) інтонування навіть загальних форм руху (якими насичена фортепіанна тканина концертів) – їх звучання в руках Вольфганга вражало, передусім, природністю, «пропорційністю ... темпу людського кроку» (хоча про швидкість руху пальців митця теж ходили легенди. Але найбільше захоплення сучасників композитора мало б викликати виконання ним кантілени, яка вражала також і у мовно-композиторському сенсі, відтворюючи вокальну співучість, вокальну природу в інструментальному втіленні. Подібна чуттєва мовно-інструментальна вокальність фортепіанної музики Моцарта значно підсилювалась виконавськими засобами у його грі: за свідцтвом сучасників композитор демонстрував у таких випадках підвищену чуттєвість, одухотвореність, враження живого інструментального-звучного мовлення, відтворюючи дію у ньому численних «розділових знаків», враження питання або оклику, фразово-синтаксичного цезурування тощо. Все це справило свій вплив і на фортепіанні концерти Моцарта.

Важлива роль тут належить і новому фортепіано Й. Штайна, що стало відгуком на музичні та соціокультурні зсуви епохи: зростаюча бюргерська свідомість викликала у суспільстві потяг до гомофонно-пісенної виразності (у тому числі, в інструментальному тематизмі), а також спонукала до удосконалення-створення нових інструментів, що більш відповідали духові часу. Старі клавіри, в яких вібрація струни відбувалася завдяки гострому ривку або слабкому її натиску. Новий же, так званий молоточковий клавір (родоначалник

нашого фортепіано) Штайна відтворював звуковидобування, подібне до сучасного фортепіано – ударом молоточка по струні (Штайн використовував принцип підкидання молотка). Музикантам (і слухачам) цей інструмент подобався своїм більш легким і виразним тоном та майже миттєвою відповіддю при натисканні клавiші (які стали потрібними у боротьбі за співучий дискант), дозволяючи надавати виконанню більш тонкої нюансировки, «флейтової» (духової) закругленості звуку, не ускладненої «зайвою напругою пальців». Це насичувало моцартівські мелодії «без слів» яскравою образністю і драматизмом. Тож клавiкорди і клавесин для Моцарта вже є інструментами минулого, хоча він іноді і грає на них. Він не пише для них спеціально, як це робили композитори першої половини XVIII століття. Втім, фортепіано в ті роки зазвичай «були меншими і витонченішими за нинішні, з більш сухим, уривчастим звуком», а майстри «ще не навчилися добиватися тривалого співучого відгомону кожної ноти, до якого звикла сучасна публіка» [4, с. 23]. Так, свій фортепіанний концерт ре мінор Моцарт презентував у придорожньому готелі Mehlgrube («Борошнава яма») – з сумнівними якостями інструмента. Тим більш вагомими стають виконавські засоби легких пасажів та кантилени Моцарта-піаніста.

Блискучий віденський піаніст другої половини XX століття Альфред Брендель попереджає у своїй книзі усіх виконавців моцартівських творів: «однієї лише фортепіанної гри, хоч би якою бездоганною вона була, тут мало. Моцартівські фортепіанні твори – ціла криниця прихованих музичних можливостей, причому далеко не тільки піаністичних... Наприклад, перша частина його сонати ля мінор (К. 310) для мене схожа на твір для симфонічного оркестру. Друга нагадує вокальну п'єсу із драматичним уривком у середині. А фінал легко можна переписати для духової секції. У моцартівських фортепіанних концертах безпосередньо фортепіанний звук дуже яскраво протиставлений оркестровому. Для піаніста тут прикладами мають служити людський голос і солюючий оркестровий інструмент: перший навчить не просто співати, а чітко артикулювати думку, вести

тему та відгукуватися на неї; другий, якщо це струнний інструмент, змусить мислити категоріями смичкового мистецтва, а якщо флейта чи гобой – оформляти швидкісні пасажі по-різному, замість того щоб на автоматі виконувати їх відчуженим стакато або, гірше за те, гладким, плавним легато, як самовільно вчили нас старовинне повне творіння» [2]. Тож виконавська увага до звуку залишається важливим завданням у виконанні моцартівських фортепіанних творів.

Нові стилістичні ефекти завжди диктували нові аплікатурні рішення. Аплікатура, як і інші технічно-виконавські прийоми, залежить не тільки від зручного та доцільного розподілу пальців під час гри, а й від характеру та стильових властивостей твору. Аплікатура моцартівських творів відрізняється від бахівської (поліфонічної) або від гнучких рухів всієї руки – від пальців до плеча – у романтиків. Так само спеціальної уваги у стильовій відповідності вимагає і педалізація в творах Моцарта.

Висновки. Музика Моцарта, як це можна виявити у найяскравіших сучасних та минулих виконавських втіленнях, при всій своїй ясності та класичності завжди залишає можливість для інтерпретативного поглиблення і суто особистісними інтенціями, звучною та мисленневою індивідуальністю подання. Загадкова і сьогодні (і, мабуть, назавжди) особистість Моцарта за розповсюдженим ореолом балагурства, кумедних жартів та ігрового начала приховує незвідані глибини, можливості найтоншої, індивідуалізованої варіантності піаністичного відтворення. Переплетіння, синтез композиторських та виконавських здібностей стало для Моцарта не тільки віянням його епохи, а тою загальномузичною базою, що утворила фортепіанний стиль митця, який, у свою чергу став важливою віхою у розвитку фортепіанного мистецтва в його жанрово-стильовому, музично-мовному та виконавському відношеннях. Важливу роль тут зіграли виконавські засоби Моцарта-піаніста (легкість та плавність пасажної техніки і фортепіанна співучість кантилени; чуттєво-виразна артикуляція музичної думки в інструментальному мовленні) та поява безпосереднього попередника фортепіано – «молоточкового» клавіру.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Друскин М.С. Фортепианные концерты Моцарта. Путеводитель по концертам. Л., 1939. 48 с.
2. Alfred Brendel on Music. Collected essays. Chicago: Chicago Review Press, 2001. 432 p.
3. Dennerlein H. Der unbekannte Mozart. Die Welt seiner Klavierwerke. Veb Breitkopf & Härtel Leipzig. 1955. 305 s.
4. Isacoff Stuart. A Natural History of the Piano: The Instrument, the Music, the Musicians from Mozart to Modern Jazz and Everything in Between. New York: Knopf, 2011. 384 p.
5. Mozart. Briefe und Aufzeichnungen Gesamtausgabe. Bärenreiter Kassel 'Basel – London – New-York.: Project Gutenberg, 2004. URL: <https://web.archive.org/web/20201031222033/https://www.gutenberg.org/files/5307/5307-h/5307-h.htm>
6. Niemetschek F.X. Lebensbeschreibung des k. k. Kapellmeisters Wolfgang Amadeus Mozart. Prag, 1808. URL: [file:///C:/Users/X/AppData/Local/Temp/Rar\\$EXa25032.33976/pg29474-images.html](file:///C:/Users/X/AppData/Local/Temp/Rar$EXa25032.33976/pg29474-images.html)
7. Schünemann G. Einleitung der Herausgebers // *Mozart als achtjährige komponist. Ein Notebuch Wolfgangs. Zum ersten Mal vollständig und kritisch herausgegeben von Dr. Georg Schünemann.* Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1909. S. V–VII.

REFERENCES

1. Druskin, M.S. (1939). Mozart's Piano Concertos. Guide to Concerts. L. [in Russia].
2. Alfred Brendel on Music. (2001). Collected essays. Chicago: Chicago Review Press [in USA]
3. Dennerlein H. (1955). Der unbekannte Mozart. Die Welt seiner Klavierwerke. Veb Breitkopf & Härtel Leipzig. [in Germany]
4. Isacoff Stuart. (2011). A Natural History of the Piano: The Instrument, the Music, the Musicians from Mozart to Modern Jazz and Everything in Between. New York: Knopf. [in USA]
5. Mozart. Briefe und Aufzeichnungen Gesamtausgabe. (2004). Bärenreiter Kassel 'Basel – London – New-York.: Project Gutenberg, URL: <https://web.archive.org/web/20201031222033/https://www.gutenberg.org/files/5307/5307-h/5307-h.htm> [in Germany].
6. Niemetschek F.X. (1808). Lebensbeschreibung des k. k. Kapellmeisters Wolfgang Amadeus Mozart. Prag, URL: [file:///C:/Users/X/AppData/Local/Temp/Rar\\$EXa25032.33976/pg29474-images.html](file:///C:/Users/X/AppData/Local/Temp/Rar$EXa25032.33976/pg29474-images.html) [in Austria]
7. Schünemann, G. (1909). Einleitung der Herausgebers. Mozart als achtjährige komponist. Ein Notebuch Wolfgangs. Zum ersten Mal vollständig und kritisch herausgegeben von Dr. Georg Schünemann. Breitkopf & Härtel, Leipzig. V–VII. [in Germany].

УДК 78.03+782/782.1

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2025-43-16>**Цзінь Юйхань**

ORCID: 0000-0002-7969-1128

аспірантка кафедри історії музики та музичної етнографії
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
1983302647@qq.com

ВОКАЛЬНА АВТЕНТИЧНІСТЬ ТА НОВІ ФОРМИ ВОКАЛЬНОГО ІНТОНУВАННЯ В ОПЕРІ ХХІ СТОЛІТТЯ

Мета дослідження. Метою роботи є виявлення культурно-естетичних і технологічних передумов трансформації класичного вокального еталона у ХХ–ХХІ століттях і визначення ролі автентизму як концепції, що повертає виконавству ознаки духовної достовірності, природної вокальної органіки й художньої істини звучання. **Методологія.** Методологічна основа дослідження поєднує міждисциплінарний підхід, що охоплює музично-естетичний, культурологічний, історико-філософський і феноменологічний аналіз. Використано принципи порівняльної музичної герменевтики, семіотики звуку та естетики виконавства. У сукупності вони дозволяють розглядати голос не лише як біологічний феномен, але і як культурний текст, як медіум між природним і технологічним початками. **Наукова новизна.** Наукова новизна дослідження полягає в комплексному осмисленні феномену автентизму як ключової ланки сучасного розвитку вокального мистецтва. У роботі вперше виявлено парадокс взаємодії «природного» й «технічного» у структурі сучасного оперного звучання, розглянуто процес медіалізації голосу в контексті цифрової епохи та сформульовано поняття «вокальної автентичності» як категорії, що поєднує акустичну достовірність і духовно-естетичну правду виконання. Окрім того, уточнено значення естетики *bel canto* як історичного прообразу автентичного мислення у сучасній опері.

Висновки. Сучасний стан вокального мистецтва засвідчує перехід від категорії «природного голосу» до феномену «сконструйованого звучання». Цей рух, що розпочався з мікрофонної революції ХХ століття, сьогодні досягає свого апогею в цифровій культурі, де голос стає об'єктом технічної модифікації. Водночас у цій самій ситуації виникає зворотний вектор – пошук «утраченого дихання», прагнення повернути мистецтву співу його антропологічний вимір. Автентизм, який виник як реакція на надмірну театралізацію й технізацію опери, поступово перетворився на один із найвагоміших виявів художнього опору техногенній культурі. Він не лише повертає виконавцеві свободу дихання та

імпровізації, а й по-новому формулює поняття «вокальної істини». Для автентичного співака звук — це не акустичний сигнал, а прояв живої присутності, духовного резонансу між людиною та історією музики.

Ключові слова: голос, вокальне мистецтво, вокальне інтонування, вокальна інтерпретація, вокальна автентичність, сучасна опера, оперний спів.

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

Vocal authenticity and new forms of vocal intonation in the opera of the 21st century

Purpose of the study. The purpose of this research is to identify the cultural, aesthetic, and technological preconditions for the transformation of the classical vocal ideal in the 20th–21st centuries and to define the role of authenticity as a concept that restores to performance the qualities of spiritual truthfulness, natural vocal organicity, and artistic sincerity of sound. **Methodology.** The methodological foundation of the research combines an interdisciplinary approach, encompassing musical-aesthetic, cultural, historical-philosophical, and phenomenological analysis. The study employs the principles of comparative musical hermeneutics, semiotics of sound, and aesthetics of performance, which together make it possible to consider the voice not only as a biological phenomenon but also as a cultural text — a medium between the natural and the technological dimensions of artistic expression. **Scientific novelty.** The scientific novelty of the study lies in the comprehensive conceptualization of authenticity as a key component in the contemporary development of vocal art. For the first time, the research reveals the paradoxical interaction between the “natural” and the “technical” within the structure of modern operatic sound; it examines the process of vocal medialization in the context of the digital era and formulates the concept of “vocal authenticity” as a category uniting acoustic truthfulness with the spiritual and aesthetic veracity of performance. Moreover, the study clarifies the significance of *bel canto* aesthetics as a historical prototype of authentic thinking in contemporary opera.

Conclusions. The current state of vocal art demonstrates a shift from the category of the “natural voice” to that of the “constructed sound.” This evolution, which began with the microphone revolution of the 20th century, reaches its culmination in digital culture, where the voice becomes an object of technological modification. Yet, within this same process arises a counter-movement — the search for the “lost breath,” the desire to restore the anthropological dimension of singing. Authenticism, which emerged as a reaction to the excessive theatricalization and technicization of opera, has gradually become one of the most significant forms of artistic resistance to technogenic culture. It not only returns to the performer the freedom of breathing and improvisation but also redefines the very notion of “vocal truth.” For the authentic singer, sound is not an acoustic signal but a manifestation of living presence, a spiritual resonance between the individual and the history of music.

Key words: voice, vocal art, vocal intonation, vocal interpretation, vocal authenticity, contemporary opera, operatic singing.

Актуальність дослідження. Сучасне вокальне мистецтво переживає глибоку трансформацію, зумовлену одночасно технологічними й естетичними чинниками. Зростаючий вплив мікрофонних систем, звукових підсилювачів і комп'ютерних технологій докорінно змінює уявлення про природу людського голосу, його функції та виражальні можливості. У цих умовах повернення до автентизму набуває не ретроспективного, а духовно-опору характеру – як форма протидії техногенній стандартизації й «віртуалізації» звучання. Проблема збереження природного голосу, «живого» дихання звуку, вірності акустичному й художньому простору виконання постає як ключова для всієї музичної культури XXI століття. Актуальність роботи визначається необхідністю осмислити феномен автентизму як естетичну й філософську відповідь на кризу класичної вокальної традиції в епоху медіатехнологій, а також як шлях до відновлення втраченого єднання звуку й духу.

Мета дослідження. Метою роботи є виявлення культурно-естетичних і технологічних передумов трансформації класичного вокального еталона у XX–XXI століттях і визначення ролі автентизму як концепції, що повертає виконавству ознаки духовної достовірності, природної вокальної органіки й художньої істини звучання. **Методологія.** Методологічна основа дослідження поєднує міждисциплінарний підхід, що охоплює музично-естетичний, культурологічний, історико-філософський і феноменологічний аналіз. Використано принципи порівняльної музичної герменевтики, семіотики звуку та естетики виконавства. У сукупності вони дозволяють розглядати голос не лише як біологічний феномен, але і як культурний текст, як медіум між природним і технологічним початками. **Наукова новизна.** Наукова новизна дослідження полягає в комплексному осмисленні феномену автентизму як ключової ланки сучасного розвитку вокального мистецтва. У роботі вперше виявлено парадокс взаємодії «природного» й «технічного» у структурі сучасного опер-

ного звучання, розглянуто процес медіалізації голосу в контексті цифрової епохи та сформульовано поняття «вокальної автентичності» як категорії, що поєднує акустичну достовірність і духовно-естетичну правду виконання. Окрім того, уточнено значення естетики *bel canto* як історичного прообразу автентичного мислення у сучасній опері.

Виклад основного матеріалу. Сучасна звукова культура, радикально змінена розвитком технологій звукозапису та цифрової обробки, істотно вплинула на саму природу оперного співу. Вокальні інтерпретації зірок світової сцени – Барбара Гендрікс, Софії фон Оттер, Джессі Норман, Кетлін Баттл – справляють на слухача враження досконалості, що стало можливим значною мірою завдяки медіальному посередництву техніки. Їхня темброва м'якість, благозвучність, «рівність» у всіх регістрах – ті якості, які донедавна сприймалися як результат природного дару й школи, – сьогодні часто формуються у процесі звукорежисерської роботи. Саме індустрія звукозапису, чії стандарти й смаки почали визначати естетичні критерії виконавства, створює новий тип вокального еталону: співак тепер існує не лише на сцені, а й у просторі аудіопродукції, де його голос може бути «удосконалений» або навіть реконструйований.

Парадокс сучасності полягає в тому, що технологічне посередництво поступово замінює справжність безпосереднього звучання. Мікрофонна ера змінила саму природу вокального сприйняття: слухач орієнтується не на акустичну потугу чи резонанс, а на «аудіоідеал» – голос, очищений від нерівностей, збалансований і підпорядкований логіці електронної гармонізації. Виникає нова виконавська ієрархія: артисти з відносно невеликими, проте гнучкими й «керованими» голосами стають пріоритетними для продюсерів і звукозаписних компаній, зорієнтованих на масовий ринок.

Порівняння записів середини ХХ століття з вокальними інтерпретаціями його кінця демонструє, що яскравість і своєрідність тембру поступаються місцем звуковій округлості й збалансованості. Особливо це відчутно у жіночих голосах: тип «спецколоратури» майже зникає, а разом із ним – колишня віртуозність і кон-

трастність тембрової палітри. Співачки з драматичним сопрано стають рідкістю, сцену заповнюють ліричні тембри, придатніші для мікрофонного звучання й студійного балансу. Прийом округлення тембру, розрахований на камерну м'якість сприйняття, стає нормою, але водночас призводить до нівелювання тембрових барв і втрати енергетичної напруги звуку.

Педагогічна практика підтверджує необхідність усвідомленого володіння головним резонатором навіть у власників великих голосів. Показовим є приклад міланської школи, де педагог застосовує контраст голосів – легкого й міцнішого – для вирівнювання тембру й посилення головного резонансу: «Спочатку вправу виконує легший голос, потім ту саму фразу повторює сильніший, і в результаті перший округлює тембр, а другий вільніше йде вгору, посилюючи резонанс» [1, с. 140]. Цей метод є симптомом нової вокальної парадигми, у якій гнучкість і темброва однорідність цінуються вище за природну силу звучання.

Вокальне «округлення» стало відображенням загальної культурної тенденції до естетизації звукового простору – своєрідного аудіального ідеалу «приглушеної гармонії», співвідносного з візуальною гладкістю цифрового зображення. Сучасний оперний вокал вступає у фазу медіальної залежності: техніка перестає бути допоміжним засобом і перетворюється на визначальний чинник художнього результату [3].

Паралельно з цим виникає нове явище – гібридизація жанрів, коли артисти академічної школи входять у простір шоу-бізнесу, поєднуючи класичну техніку з елементами естрадного перформансу. Цей процес, започаткований дуетами на кшталт Кабальє – Мерк'юрі, відображає прагнення розширити аудиторію й досягти комерційного успіху, але водночас призводить до розмиття жанрових меж.

Поділ голосів на оперні й камерні, який колись визначав виконавську ієрархію, утрачає актуальність: мікрофон робить будь-який голос придатним до публічного звучання, нівелюючи фізичну різницю між «великим» і «малим». Тому зникає колишня суворість вокальних категорій – сьогодні силу звучання може замінити сила підсилювача.

Цей процес не є суто музичним – він відображає глобальну культурну тенденцію до заміщення живого тіла звуку його технологічним двійником. «Підсилювач, радіо, платівки приходять на допомогу афонічним, слабким, анемічним співцям», – писав Лаурі-Вольпі [2, с. 214]. Півстоліття потому комп'ютер не лише допомагає голосу, а й формує його наново, перетворюючи звук на цифровий конструкт, де можна виправити неточності інтонації, «підтягнути» висоту, змоделювати тембр – і навіть відтворити втрачене звучання, як у випадку реконструкції феномену кастратів, коли голос тенора було поєднано з мецо-сопрано.

Ця доба демонструє перехід від акустичної істини до електронної ілюзії: «справжність» виконавця замінюється результатом монтажу. Вокаліст перетворюється на об'єкт технологічного виробництва, а слухач – на споживача звукового ідеалу, позбавленого біографічної матеріальності дихання.

Таким чином, криза традиційної вокальної ідентичності та «розшарування» класичної школи не зводяться лише до естетичних зсувів – вони виражають глибоку антропологічну трансформацію: зсув від тілесного до віртуального, від живого звучання до цифрової симуляції.

Сучасний етап розвитку вокального мистецтва демонструє парадоксальне поєднання техногенного прогресу й естетичної кризи, коли духовна сутність мистецтва вступає у конфлікт із його матеріально-технічною формою. Уже в середині ХХ століття Лаурі–Вольпі вказував на «розрив між духом і формою» як на головну причину кризи опери [2, с. 294], передбачаючи ситуацію, коли техніка перестане допомагати виконавцеві, а почне його заміщати. Сьогодні це пророцтво набуває буквального втілення: цифрові технології дають змогу не лише підсилувати або редагувати голос, а й змінювати його фізичну природу. Можливість модифікації тембру, частотних характеристик, діапазону – наприклад, надання тенору або контртенору барви голосу кастрата, як це продемонстровано у фільмі *Фарінеелі – кастрат* (реж. Ж. Корб'є, 1994), – свідчить про принципову зміну меж автентизму.

У світі, де клонування живих істот і генетична модифікація стали реальністю, ідея «вдосконалення» людського голосу вже

не видається утопічною. Процес фізіологічного або технологічного «покращення» вокалу – посилення фальцету, корекція резонансних характеристик, цифрове вирівнювання діапазону – можна розглядати як нову стадію еволюції вокальної природи. Проблема полягає не у технічній можливості подібних експериментів, а у культурній маргіналізації класики, чия позиція в сучасній художній системі дедалі більше відсувається на периферію.

Попри це, оперні театри залишаються останнім оплотом «живого» співу, де виконавець стикається з тими самими акустичними законами, що й його попередники століття тому. Однак і це середовище зазнає змін: технічний прогрес поступово проникає у структуру сценічного звучання. Якщо в театрах Старого Світу зберігається ідеал природної акустики, то американські сцени – Metropolitan Opera, театри Сан-Франциско, Чикаго, Маямі – уже активно використовують мікрофонні системи, що дозволяють не лише підсилювати, а й коригувати голос. У Європі подібні рішення застосовуються під час будівництва або реконструкції театрів (Opera Bastille, Covent Garden), а провідними компаніями в цій сфері є Meyer Sound і d&b audiotechnik.

Процес, у якому технічна система стає медіатором між голосом і слухачем, відображає не просто технологічну еволюцію, а глибший зсув в антропології самого вокалу. Голос, що колись слугував безпосереднім вираженням духовної енергії, нині перетворюється на результат акустичного конструювання. З одного боку, це забезпечує ідеальний баланс між голосом і оркестром, знімає потребу «перекрикувати» інструментальну масу, тим самим зберігаючи фізичне здоров'я співака; з іншого – змінює сам принцип вокального звукоутворення, який раніше ґрунтувався на потужному імпедансі та опорі дихання.

Класична вокальна школа, сформована в епоху доелектронного звуку, орієнтувалася на акустичну проєкцію голосу, на його здатність проникати крізь оркестрову тканину. Відмова від цього принципу, навіть часткова, веде до глибокої трансформації вокального еталону. Історія свідчить, що кожна технологічна інновація змінювала естетику співу: кастрати XVII–XVIII сто-

літь, героїчні примадонни XIX сторіччя, реформи вокального дихання у добу Вагнера й Верді, феномени Карузо чи Каллас – усі ці явища знаменували перелом у розумінні «прекрасного звучання». Поява мікрофона стала для вокального мистецтва таким самим рубежем, як зникнення корсета для співачок XIX століття: зміна фізичного тіла виконавця потягнула за собою зміну звукового ідеалу.

Сучасна ситуація відрізняється тим, що вплив техніки стосується не лише звуку, а й візуального образу артиста. Естетика оперного видовища дедалі більше залежить від «споживацької» логіки масової культури: режисери й агенти добирають виконавців, виходячи не стільки з вокальних, скільки з зовнішніх характеристик – відповідності типажу, фотогенічності, привабливості. У результаті формується парадокс: молоді співаки, володіючи сценічною харизмою, ще не досягають рівня зрілого вокального мистецтва, необхідного для втілення складних драматургічних партій. Таким чином, поняття «прекрасного співу» зміщується від категорії духовно-звукової виразності до естетики тілесного образу.

Феномен сучасного вокального мистецтва визначається множинністю паралельних традицій, кожна з яких пропонує власний критерій еталону. Усередині класичної школи виникають відгалуження, зорієнтовані на мікрофонне звучання й студійний запис; автентична традиція розщеплюється на напрямки – від тих, хто прагне до «історично поінформованого» виконання з елементами *bel canto*, до тих, хто принципово відкидає класичну техніку. Між цими полюсами формується ще й поп-класична гілка, що поєднує академічність і комерційну естетику.

Особливе місце належить автентизму – рухові, що, виникнувши лише кілька десятиліть тому, став одним із найвпливовіших феноменів музичної культури XX–XXI століть. У добу стагнації класичної опери саме автентизм виявив динамічність і життєздатність, запропонувавши альтернативний погляд на природу звуку, на виконавство та саму ідею художньої правди. Його естетика, побудована водночас на реконструкції та експерименті, стала символом пошуку нової

щирості в мистецтві, де «істина звучання» прагне знову поєднатися з істиною духу.

Поява автентизму в оперній культурі пов'язана з переломним моментом «повернення до Россіні», який можна розглядати як символічний акт відновлення спадкоємності між віртуозною вокальною традицією XVIII століття та романтичною театральністю XIX. Саме творчість Россіні стала тим центром, де перетнулися дві протилежні тенденції: філігранна техніка *bel canto* та прагнення до драматичного втілення людських пристрастей. У його оперному мистецтві віртуозність ніколи не була самоціллю – вона постає як художній еквівалент духовної свободи, музичної екзальтації та внутрішньої правди сценічного почуття.

Не випадково саме партія Розіни з «*Севільського цирульника*» стала відправною точкою для відродження «автентичного» типу мецо-сопрано. Від Джульетти Сімонато до Чечілії Бартолі ця роль набувала нових тембрових вимірів, повертаючи слухачам уявлення про глибину, гнучкість і насиченість нижнього жіночого голосу. Так поставав новий образ героїні оперної сцени, у якому поєдналися барокова техніка й сучасна музична психологія. Творчість Мерилін Хорн, Терези Берганци, Валентини Террані чи Фредеріки фон Штаде стала не лише відродженням колоратурного мистецтва – вона означила народження нового типу вокального мислення, що прагне автентичності звучання як історичної істини. Навіть феномен Марії Каллас, яка виконала арію Розіни в оригінальній тональності мі мажор, можна розглядати як передвістя майбутнього руху, що пізніше отримає назву автентизм – прагнення виконавця реконструювати живий, первозданий голос епохи.

Сучасний оперний театр усе наполегливіше прагне до історичної достовірності звучання. Виконання опер мовою оригіналу, супроводжене субтитрами, стає нормою, а вірність музичному тексту – естетичним принципом. Проте сутність автентизму полягає не лише в точності прочитання партитури, а й у спробі повернути втрачений баланс між звуком і смислом, між голосом і інструментом, між композиторським задумом і його живим втіленням. Сучасний співак, на відміну від свого попередника

XIX століття, дедалі частіше змушений співвідносити індивідуальний тембр із ансамблевим звучанням, уникаючи надмірної потуги й віддаючи перевагу камерній виразності.

Спів у супроводі чембало або барокового ансамблю вимагає не лише іншої звукової динаміки, а й особливого типу дихання, артикуляції, психологічного напруження. Тембр голосу стає не просто акустичним явищем, а знаком епохи – він має співвідноситися з тембрами інструментів, таких як блок-флейта, віола да гамба чи барокова скрипка. Наслідуючи їхню природну теплоту, співак шукає рівновагу між чистотою звуку та його «людською недосконалістю», наближаючись тим самим до естетики старовинного звучання.

Автентизм повертає вокальному мистецтву імпровізаційний початок, свободу прикрас і *ornamentation*, утрачену в добу суворого академізму. Відтворення барокової свободи каденцій і мелізмів стає актом творчого діалогу між епохами. Виконавець автентичного напрямку постає не копіїстом, а співтворцем композитора, адже саме в такому типі інтерпретації голос знову набуває функції духовного посередника між звуком і смыслом.

Отже, автентизм не лише реконструює минуле, а й відроджує саму філософію співу як форму комунікації людини з історією звуку. Він пропонує новий критерій вокальної істини – не гучність, не технічну досконалість, а правдивість тембру, пластичність дихання, здатність відновити духовну енергію епох, що втратили живе дихання.

Висновки. Сучасний стан вокального мистецтва засвідчує перехід від категорії «природного голосу» до феномену «сконструйованого звучання». Цей рух, що розпочався з мікрофонної революції XX століття, сьогодні досягає свого апогею в цифровій культурі, де голос стає об'єктом технічної модифікації. Водночас у цій самій ситуації виникає зворотний вектор – пошук «втраченого дихання», прагнення повернути мистецтву співу його антропологічний вимір.

Автентизм, який виник як реакція на надмірну театралізацію й технізацію опери, поступово перетворився на один із найвагоміших виявів художнього опору техногенній культурі. Він не

лише повертає виконавцеві свободу дихання та імпровізації, а й по-новому формулює поняття «вокальної істини». Для автентичного співака звук – це не акустичний сигнал, а прояв живої присутності, духовного резонансу між людиною та історією музики.

Вокальний еталон ХХІ століття – це вже не потужний голос, здатний перекрити оркестр, а тембр, що випромінює внутрішнє світло, здатність до тонкої гармонії звукової матерії та смислу. Отже, автентизм постає не лише стильовим напрямом, а новим музично-філософським світоглядом, у якому «повернення до оригіналу» означає не реконструкцію форми, а відродження духу. Саме тому в епоху цифрової симуляції й штучного звуку автентизм набуває екзистенційного значення – він стає способом відновлення людського голосу як голосу істинного буття.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Вопросы вокальной педагогики. Сборник. Вып. 6. М.: Музыка, 1982. 184 с.
2. Лаури-Вольпи Дж. Вокальные параллели. Л. Музыка 1972. 304 с.
3. 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. Vocal Pedagogy Issues. (1982) Collection. Issue 6. М.: Muzyka. 184 p. [in Russian]
2. Lauri-Volpi, G. (1972) Vocal Parallels. L. Muzyka. 304 p. [in Russian]
3. 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].

УДК 78.03+786.2:781.68

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2025-43-17>

Лю Ілїнь

ORCID: 0009-0006-1175-1848

здобувач кафедри теорії та історії музичного виконавства
Національної академії України імені П. І. Чайковського
1340488772@qq.com

ЗВУКОВИЙ УНІВЕРСУМ ФОРТЕПІАННИХ ОБРАЗІВ КЛОДА ДЕБЮССІ У ВИКОНАВСЬКИХ ІНТЕРПРЕТАЦІЯХ КИТАЙСЬКИХ ПІАНІСТІВ ФУ ЦУН ТА ХАОЧЕН ЧЖАН (НА МАТЕРІАЛІ ДРУГОГО ЗОШИТУ «ОБРАЗІВ»)

Мета дослідження: проаналізувати звукову поетику *Images II* Клода Дебюссі (1907) у контексті орієнталізму, з особливим акцентом на виконавських інтерпретаціях китайських піаністів Фу Цуна (*Fou Ts'ong*) та Хаочена Чжана (*Haochen Zhang*). У центрі уваги темброва організація, артикуляція й фразування, динамічна пластика, педалізація та інтерпретаційні стратегії, через які розкривається звуковий універсум фортепіанних образів «*Cloches a travers les feuilles*», «*Et la lune descend sur le temple qui fut*» і «*Poissons d'or*». **Методологія дослідження:** Робота спирається на комплексний міждисциплінарний підхід, що поєднує аналітичний музикознавчий, музично-історичний, стилістичний, інтонаційний, інтерпретаційний та порівняльно-аналітичний методи. **Наукова новизна:** У дослідженні запропоновано цілісну порівняльну модель аналізу *Images II* в інтерпретаціях двох китайських піаністів різних генерацій, що дозволяє описати дві комплементарні парадигми виконання: «символістсько-інтровертну» (Фу Цун) та «імпресіоністично-оркестрову» (Хаочен Чжан); уточнено роль педалі як резонансного механізму формування «аури обертонів» і як засобу розширення фактури (*demi-rūdale*, *flutter*), що безпосередньо корелює з моделлю звучання гамелану; розглянуто, як у виконанні китайських піаністів національні естетичні коди трансформують сприйняття східних образів у музиці Дебюссі: схильність до «внутрішнього світла», інтимної тиші та мікропластики часу (Фу Цун) та прозорість архітекtonіки, рельєфна динаміка і кольорова віртуозність (Хаочен Чжан). **Висновки:** У творчості К. Дебюссі важливу роль відіграють колористичні засоби, пов'язані зі східною традицією (пентатоніка, паралельні інтервали, особливі артикуляційні прийоми). Вони формують унікальний звуковий синтез, де західноєвропейська композиторська мова взаємодіє зі східною естетикою. Це

відкриває нові інтонаційні й стилістичні виміри, що збагачують виконавські інтерпретації. *Images* демонструють не лише міжкультурний діалог у творчості Дебюссі, а й новаторське переосмислення східних впливів, які постають ключем до розуміння мистецьких пошуків на перетині культур на початку ХХ століття. Порівняння інтерпретацій двох китайських піаністів показало: Фу Цун формує медитативно-символістський простір «внутрішнього слухання», де пауза й відлуння рівновартісні звуку; Хаочен Чжан артикулює імпресіоністичну ясність і «оркестровість» фактури, підсилюючи образну панораму кольору й руху. Обидві стратегії висвітлюють універсальність стилю Клода Дебюссі, що припускає широкий спектр виконавських моделей – від камерної інтимності до концертної віртуозної репрезентації.

Ключові слова: Клод Дебюссі, *Images II*, орієнталізм, стиль, інтерпретація, фортепіанне виконавство, композиторське мислення, Фу Цун, Хаочен Чжан.

Liu Yilin, Postgraduate Student at the Department of Theory and History of Music Performance of the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music

The Sonic Universe of Claude Debussy's Piano Images II in the Performing Interpretations of Chinese Pianists Fou Ts'ong and Haochen Zhang

The aim of the study: to analyze the sound poetics of Claude Debussy's *Images II* (1907) in the context of Orientalism, with particular emphasis on the performance interpretations of Chinese pianists Fou Ts'ong and Haochen Zhang. The focus is on timbral organization, articulation and phrasing, dynamic plasticity, pedaling, and interpretative strategies through which the sonic universe of the piano pieces «Cloches à travers les feuilles», «Et la lune descend sur le temple qui fut», and «Poissons d'or is revealed». **Methodology:** The study is based on an interdisciplinary approach that combines analytical musicology, historical, stylistic, intonational, interpretative, and comparative-analytical methods. **Scientific novelty:** The study offers a comprehensive comparative model for analysing *Images II* in the interpretations of two Chinese pianists from different generations, identifying two complementary performance paradigms: 'symbolist-introverted' (Fu Ts'ong) and 'impressionist-orchestral' (Haochen Zhang). The role of the pedal as a resonance mechanism for creating an 'aura of overtones' and as a means of textural stratification (*demi-pédale*, flutter) is clarified, which directly correlates with gamelan sounds. The study also demonstrates how national aesthetic codes transform the perception of Eastern imagery in Debussy's music: Fu Ts'ong emphasises 'inner light,' intimate silence, and microtemporal plasticity, while Haochen Zhang highlights architectural clarity, dynamic relief, and colouristic virtuosity.

Conclusions: Debussy's compositional practice integrates exotic coloristic techniques associated with Eastern traditions (pentatonic scales, parallel intervals, distinctive articulation), forming a unique sound synthesis where Western compositional language interacts with Eastern aesthetics. This opens new intonational and stylistic dimensions, enriching performance interpretation. *Images II* not only reflects intercultural dialogue in Debussy's

oeuvre but also reveals his innovative rethinking of Eastern influences, which are crucial for understanding the artistic searches at the intersection of East and West in the early 20th century. Comparative analysis shows that Fou Ts'ong creates a meditative-symbolist space of "inner listening," where silence and resonance are as significant as sound itself, while Haochen Zhang articulates impressionist clarity and orchestral texturality, intensifying the imagery of color and movement. Both strategies illuminate the universality of Debussy's style, which embraces a wide spectrum of performance models – from chamber intimacy to virtuosic concert representation.

Key words: *Claude Debussy, Images II, Orientalism, style, interpretation, piano performance, compositional thinking, Fou Ts'ong, Haochen Zhang.*

Актуальність дослідження. Фортепіанна спадщина Клода Дебюссі становить ключовий етап у розвитку європейської музики на межі ХІХ–ХХ, позначаючи перехід до нової акустичної парадигми, що переосмислює межі тембрового, фактурного та інтонаційного мислення. У творах Дебюссі звук функціонує не лише як структурний елемент, а й як носій образного всесвіту, живий простір і матеріал, що формує світ вражень, уявлень і метафор, набуваючи значення самодостатньої поетичної реальності. Особливо показовим у цьому сенсі є другий зошит циклу *Images* (1907), де імпресіоністична колористика поєднана з відлуннями яванського гамелану та японського мистецтва, що формує своєрідний «східний» пласт у звуковій поезії композитора. Актуальність теми зумовлена потребою осмислення ролі виконавської інтерпретації у відтворенні цієї багатошарової семантики. У фокусі – інтерпретації китайських піаністів Фу Цуна та Хаочена Чжана, які репрезентують дві різні парадигми прочитання *Images II*: від камерно-символістичної інтимності до оркестрово-колористичної масштабності. Такий підхід дає змогу простежити, як національні естетичні коди й культурні традиції впливають на рецепцію європейського модерністського репертуару. Дослідження актуалізує міжкультурний вимір творчості Дебюссі, уточнює практичні параметри виконавства (темпоритм, педалізація, баланс фактури) та підтверджує універсальність його стилю, відкритого до широкого спектра інтерпретаційних моделей.

Виклад основного матеріалу. Другий зошит «Образів» – одна з вершин фортепіанної творчості К. Дебюссі, де втілено синтез модерної естетики, орієнтального колориту, риторики французької клавірної традиції та новітніх структур часу і простору. Цикл складається з трьох п'єс – «Дзвони крізь листя» («Cloches à travers les feuilles»), «І місяць сходить на храм, якого вже нема» («Et la lune descend sur le temple qui out») та «Золоті рибки» («Poissons d'or»), – кожна з яких являє собою цілісний звуковий світ, насичений багатшаровими смислами та мікропластикою інтонаційних рухів. Вони втілюють синтез імпресіоністичної колористики та екзотичних алюзій, сформованих під впливом яванського гамелану та японського мистецтва. Виконавська інтерпретація цих творів потребує не лише технічної майстерності, але й виняткової уваги до звукової атмосфери, фактурної прозорості та внутрішнього руху часу.

Варто відзначити, що К. Дебюссі часто звертався до східних образів у своїй творчості. Орієнталізм у цей час був у моді в Парижі, що сприяло легкому засвоєнню Дебюссі елементів східної музики. Як слушно зазначає Елен Броді (*Elaine Brody*): «У свідомості французів кінця XIX ст. “Схід” охоплював не лише Японію чи Китай, але й Північну Африку, Близький Схід, Індію, Росію та навіть Іспанію (через її мавританську спадщину). Тому такі твори Дебюссі, як *Chanson de Bilitis* (на тексти Луїса), *Canope* з Прелюдій чи «*Pour l'Égyptienne*» з *Six épigraphes antiques*, природно сприймалися як “орієнтальні”» [5, с. 64]. Також Дебюссі надає творам назви на кшталт «Pagodes» та «Et la lune descend sur le temple qui fut», що безпосередньо апелюють до азійських тем, застосовує екзотичні лади, як у «La terrasse des audiences du clair de lune», які викликають асоціації з Далеким Сходом, вибудовує фактури, що імітують звучання східних ансамблів, використовує перкусійні ефекти, властиві оркестрам гамелан. Вплив східної культури на композитора є багатовимірним: від безпосередніх цитат яванських мелодій («Fantasie», «Danse», ескізи до «No-Ja-Li») до глибокої трансформації європейської композиторської мови. У його творчості інтегрувалися модальні структури (пентатоніка, цілотновість), темброво-перкусійні

ефекти яванського гамелану, інтонаційна пластика, споріднена з в'єтнамською театральною музикою.

Доцільно наголосити, що Дебюссі не був буквальним імітатором гамелану. Його композиторський стиль формувався на перетині численних культурних і художніх традицій, однак саме акустична специфіка гамелану стала для нього моделлю у відкритті нових темброво-резонансних можливостей фортепіано. В уявному світі митця цей інструмент постає як своєрідний «майстер ілюзій», здатний під найменшим дотиком породжувати безмежний простір вібрацій і кольорових відтінків звучання. Марія Метаксакі (*Maria Metaxaki*) у праці «Міркування щодо педалізації у фортепіанній музиці Дебюссі» («*Considerations for pedalling Debussy's piano music*», 2005) слушно зазначає, що подібність у будові оркестру гамелану та фортепіано очевидна. Науковиця наголошує, що вони, «по-перше, мають однаковий діапазон висоти звуків. По-друге, конструкція оббитих молоточків для гри нагадує фортепіанні молоточки. Крім того, уважне слухання виконання музики гамелану може допомогти зрозуміти, що мав на увазі Дебюссі, коли говорив про “вібрації у повітрі”. Його настанова вдаряти клавішу “особливим чином” може бути осмислена в контексті звучання оббитого молоточка, який ударяє інструмент гамелану» [10, с. 20]. Дебюссі цікавили «візерунки» резонансів звуку, які він породжує довкола себе. Багато творів композитора ґрунтуються саме на цьому акустичному відчутті фортепіано, адже без уваги до тла обертонів звуку втрачають внутрішню красу. Як зазначає французький піаніст Еллі Робер Шмітц (*Ellie R. Schmitz*), який навчався у Клода Дебюссі з 1908 по 1915 роки, композитор прагнув до дзвіноподібного звучання, оточеного вібраціями, що досягається лише завдяки педалі. Це зближує фортепіано з моделлю гамелану, де звук постає водночас ударним феноменом і явищем резонансу. Шмітц писав: «Треба вчитися грати музику Дебюссі так, як грав її він сам: вдаряючи кожному ноту, немов дзвін, завжди прислухаючись до хмарки вібруючих обертонів над і під нею» [13, с. 171]. Цю паралель підтверджує й англійський музикознавець Едвард Локспайзер (*Edward Lockspieser*), який у біографії К. Дебюссі

пише про можливу обізнаність композитора з *Les Musiques bizarres de l'Exposition* Луї Бенедиктуса (*Louis Benedictus*), а саме транскрипцією музики гамелану, опубліковану 1889 року його меценатом, французьким драматургом і музичним видавцем Ж. Гартманом (*Romain-Jean-François «Georges» Hartmann*). Бенедиктус прагнув передати багатогарбованість звучання, розкриваючи незалежні мелодичні лінії через різні артикуляційні позначки, що стане згодом характерною рисою фактури фортепіанної музики Дебюссі [9].

Покажемо є ї застосування фактурних принципів поліфонічної стратифікації, які у фортепіанній музиці композитора набувають особливого значення. Цей, з одного боку, технічний, а з іншого естетичний прийом спрямований на розшарування звукової тканини на кілька автономних, але взаємодіючих рівнів, завдяки чому досягається ефект складної, багатовимірної звукової перспективи. Кожен шар фактури розглядається як окрема звукова площина, що має власну ритміку, артикуляцію, динаміку, темброву якість, а іноді й інтонаційний «голос». У цьому контексті фортепіано сприймається не як один інструмент, а міні-оркестр, де кожен шар має окрему роль. В нотних текстах К. Дебюссі це проявляється у використанні трьох-чотирьох нотоносців (наприклад, у «*Et la lune descend sur le temple qui fut*»), щоб розділити голоси візуально і технічно; диференціації артикуляційних та динамічних позначок для кожного шару; одночасному використанні різних ритмічних шаблонів. Так, наприклад, в одному такті можуть поєднуватися тріольний рух у верхньому голосі, пунктирна ритміка в середньому й рівномірна пульсація в нижньому. Це дає підстави розглядати інтерпретацію як розкодування звукового рельєфу, де кожен шар має бути почутий і зрозумілий як частина цілісного образу, але з урахуванням його автономії.

Розглянемо другий зошит «Образів» Клода Дебюссі у контексті впливу східної традиції на музичну поезику циклу у виконавських інтерпретаціях. Сьогодні ми знаємо низку славетних інтерпретаторів фортепіанної спадщини К. Дебюссі, зокрема й двох зошитів «Образів»: Вальтер Гізекінг (*Walter Gieseking*),

Самсон Франсуа (*Samson François*), Артуро Бенедетті Мікеланджелі (*Arturo Benedetti Michelangeli*), Крістіан Циммерманн (*Krystian Zimerman*), Стівен Осборн (*Steven Osborne*) та багато інших. Проте особливого наукового інтересу набуває аналіз інтерпретацій цього циклу саме китайськими піаністами, оскільки їхнє бачення відкриває нові аспекти діалогу між західною модерністською традицією та східною художньою чутливістю. У другій половині ХХ – початку ХХІ століття спостерігається зростаючий інтерес до репертуару фортепіанної спадщини Клода Дебюссі з боку китайських піаністів, що активно формують нову виконавську традицію на перетині Сходу і Заходу. Їхні інтерпретації виявляють не лише глибоке розуміння стилістичних особливостей письма французького композитора, а й чутливість до тембрової палітри, ритмічної динаміки, внутрішньої драматургії. Показовими є трактування другого зошиту «Образів» Клода Дебюссі у виконанні Хаочен Чжана (*Haochen Zhang*) і Фу Цона (*Fou Ts'ong*).

Фу Цун (1934–2020) виконавець старшого покоління, символ камерного ліризму і проникливості, виконавський тип якого китайський науковець Пен Жуй слушно визначає як «лірико-поетичний» [3, с. 223]. Ім'я Фу Цун названо серед «п'яти святих» китайського піаністичного мистецтва. Протягом довгого концертного життя Фу Цун звертався не лише тільки до творчої спадщини К. Дебюссі, він відомий як один з найкращих китайських виконавців фортепіанних творів Ф. Шопен, але ««всі ці виступи містять риси китайської культури та темпераменту» (там само). Це пояснюється тим, що у китайській емоційній логіці почуття не можуть бути виражені повністю. Китайська естетика підтримує відчуття невідчутності та безмежності» [там само]. Хаочен Чжан (*Haochen Zhang*) належить молодшому поколінню китайських піаністів ХХІ століття (1990 р. н., Шанхай, Китай). Він переможець Тринадцятого Міжнародного конкурсу імені Ван Кліберна (2009), 2017 року отримав престижний грант Ейвері Фішера, що відзначає музикантів із винятковим потенціалом.

Але повернемося до аналізу інтерпретацій «Образів» Дебюссі. Відомий піаніст Пол Робертс (*Paul Roberts*) наголо-

шує, що у біографії композитора, написаної Оскаром Томпсоном 1937 року, помилково стверджувалося про назви циклу, що надані Луї Лалуа (*Louis Laloy*) 1907 року. Сьогодні ми знаємо, що назви всіх творів «Образів» для фортепіано були заплановані у 1901 році [12, с. 169], ще до того, як були написані твори другого зошиту. Як зазначає Міхаель Давід Шмітц (*Michael David Schmitz*), поява другого зошиту *Images* значною мірою забов'язана натхненню К. Дебюссі музикою гамелана. Перші дві п'єси циклу мають виразний орієнтальний характер – «*Cloches à travers les feuilles*» та «*Et la lune descend sur le temple qui fut*».

У першій п'єсі особливо примітним є вступні такти, де чітко артикулюються цілотонові низхідні та висхідні ходи, які створюють відчуття «нерухомості у русі». Як пише Пол Робертс (*Paul Roberts*), мова йде про ту саму «нерухомість у русі», що лежить в основі гамелана. «Є п'ять переплетених рівнів у діапазоні трохи більше двох октав, проте піаніст може зробити їх відмінними: як нитки музики гамелана, кожна з яких має рівноцінне значення в загальній тканині. Це створює відчуття випадкового поєднання різнорідних дзвонів, “дзвонів крізь листя”» [12, с. 168]. П. Робертс також вважає, що поштовхом для створення «*Cloches à travers les feuilles*» стали описування звуку церковного дзвону близьким другом та біографом композитора Луї Лалуа. У «*Cloches à travers les feuilles*» Дебюссі застосовує цілотонову гаму. Така виразна присутність цілотонового ладу створює далекосхідну ауру. Твір побудований на різноманітних артикуляційних позначках, що імітують ефекти гамелану й водночас формують прозору поліфонічну тканину. Так у тактах 3–4 діє одразу чотири звукових «шари», кожен із власними артикуляційними позначеннями. Дебюссі навіть застосовує три нотоносці, щоб відокремити динамічні й артикуляційні рівні та дозволити вслуховуватися у звукові шари незалежно. Найнижчий голос грає *tenuto*, у «теноровому» голосі кожна нота позначена *staccato* під лігою і має виконуватись «досить м'яко» (*doucement sonare*), що нагадує металофон із м'якими молоточками. Вище розташований голос, який виконує цілотоновий рух вниз і вгору, позначений *legato*. У верхньому голосі

з'являється мелодія, що має бути зіграна «трохи виразніше» (*un peu en dehors*). Крім того, Дебюссі втілює яванські ритмічні принципи. Як слушно зазначає М. Шмітц, у виконанні гамелану зазвичай відбувається перехід від шістнадцятих до тріолей наприкінці фраз, створюючи природне уповільнення. Дебюссі подібний ефект досягає завдяки позначкам *cedez* наприкінці розділів і поверненням *a tempo* на їх початку. Це трапляється тричі перед позначкою *tempo animé* [14, с. 153]. Від 24-го такту фактура ніби «оживає», наслідуючи характерну для гамелану зміну темпу. Позначка *un peu animé et plus clair* супроводжується переходом з 4/4 у 12/8, що створює враження прискорення пульсу. У верхньому голосі з'являється чотиризвуковий мотив поверх пентатонічного «переливу дзвонів», у нижніх голосах виникають дзвоноподібні й гонгоподібні ефекти завдяки *tenuto* та *staccato*. У тактах 33–34 з'являється поліфонічна багатшаровість. Завдяки геміолам, широкому діапазону та поступовому *ralentir jusqu'à la fin* музика набуває характерної для індонезійської традиції просторовості й орієнтального колориту.

У виконавській версії Фу Цун «*Cloches à travers les feuilles*» створюється «присмеркувано-інтимна» картина, дзвони ніби лунають здалеку. Піаніст вибудовує тканину з прозорих тембрових шарів, динаміка вкрай стримана, а ритмічні пульсації мають природну нерівність, що нагадує звучання східних ударних інструментів. Його гра втілює те, що Жан Обрі називав «таємничою гармонією природи» (Aubry, Claude Debussy et son temps, 1918). Атмосфера «дзвонів у листі» у Фу Цун звучить приглушено, ніби віддалено, створюючи ефект «відлуння». Піаніст робить плавні «дихальні» зупинки, щоб краще відчутти атмосферу тиші. Він використовує мікрорубато на каденційних *cedez*, що природно створює «розширення» часу наприкінці фраз. На це впливає також гнучкий пульс, зокрема, на 12/8 пульсація ніби «пливе». Надзвичайно цікавим є використання педалі, яку піаніст найчастіше задіє як напів- або «флатер»-педаль для більш «шовкової» реверберації, а також акцент на *doucement sonore*, за допомогою м'якої звукової атаки.

Виконавській інтерпретації Хаочен Чжан притаманна «панорама прозорість» та прослуховування всіх архітектонічних шарів музичного матеріалу. Він обирає більш чіткий ритмічний малюнок і виразнішу динамічну градацію звучання від найніжнішого *pp* до опуклого, чітко окресленого *mf–f*, що створює образ ясного осіннього вечора із кришталевими відблисками. Його інтерпретація звучить яскравіше, фактурні пласти чітко окреслені, а динамічні хвилі набирають сили поступово, немов «пейзаж наближається». На відміну від Фу Цун, молодий піаніст витримує пульс стабільніше, зміни темпу інтерпретуються як структурні «злами» позначені у нотному тексті, а не «мерехтіння» всередині такту. Хаочен Чжан використовує дуже контрольовану напівпедаль для відокремлення звукових шарів, тому арпеджовані кластери звучать надзвичайно чисто. Виконавець створює ясний рельєф трьох планів: басовий – «гонг», середній – остінато, верхній – «дзвін». У його інтерпретації геміоли «читаються» графічно.

Друга п'єса циклу «*Et la lune descend sur le temple qui out*» – тиха, споглядальна композиція, яка створює образ місячного сяйва над руїнами буддійського храму. П. Робертс акцентує увагу на формулювання композитором назви «*Et la lune...*», щоб утворити «ідеальну александрину» [12, с. 170]. Як пише відомий піаніст, «загадковий образ назви підкреслюється витонченістю поетичного (музичного та ритмічного) контролю, подібно до Бодлера (який використовував александрину – рядок з дванадцяти складів з найбільшою витонченістю). Друзі Дебюссі, поети-символісти 1890-х років, були б вражені. П'єр Булез визначає “*Et la lune*”, як трансмутацію східних впливів на найглибшому рівні, твір, у якому “[східні] поняття часу та звучності чітко визначені”. У цих термінах піаніст повинен шукати глибини цієї музики, а не у туманних візуальних образах та фальшивій поетизації. Назва Дебюссі спокусливо загадкова: вона не потребує жодних доповнень від нас. Однак коментар Альфреда Корто говорить про “місце, на яке Час поклав свою руку, коли туманна ніч падає на мрійливу тишу його руїн”» [цит. за 12, с. 170].

«*Et la lune...*» починається з дисонантних квартових гармоній, що рухаються паралельно і створюють відчуття просторовості та надають мелодії мерехтливого ефекту. Мелодична лінія будується на пентатоніці, але з використанням допоміжних тонів для її збагачення. Саме пентатонічна мелодія у тактах 12–15, побудована на симетричному русі спочатку вниз, а потім угору, демонструє вплив яванської музики, мелодії якої схильні до симетрії навколо певного звуку. У п'єсі «*Et la lune descend sur le temple qui out*» інструментальні ефекти досягаються завдяки надзвичайно точним артикуляційним та динамічним авторським вказівкам. Кожна артикуляційна деталь у Дебюссі відсилає до образів гамелану. *Tenuto* в басу – це імітація глибокого «подиху» *gong ageng*. Варто тримати ці ноти з максимальною увагою до резонансу, не глушити педаллю. М. Шмітц відзначає, що акорди, позначені *piano*, поєднують *tenuto* й *staccato*, утворюючи тембр, подібний до яскравого *saron*. Подальші такти з м'якшою динамікою нагадують оксамитове звучання *gambang*. Композитор використовує письмові коментарі для забезпечення належного виконання, наприклад: *frappez les accords sans lourdeur* («вдаряйте акорди без тяжкості») та *faites vibrer* («щоб звучало з вібрацією»). Основне завдання педалі – створити «ауру обертонів». Її потрібно застосовувати тонко, уникаючи надмірного змішування, щоб зберігався ефект висвітлених тембрових шарів. У виконанні вертикальні й горизонтальні геміоли мають звучати природно, важливо відчутти їх як дихання ансамблю, де різні інструменти рухаються незалежно. Останні акорди наприкінці твору – це не каденційне закріплення, а відлуння, яке зникає у тиші. Тут важливо не форсувати звук, а «відпускати» його, дозволяючи йому поступово згасати.

Як слушно зазначає П. Робертс: «Головною характеристикою “*Et la lune*” є його мелодійний підтекст, музика майже повністю створена з окремих мелодійних ліній, гармонія функціонує як текстура та звучність. Як і у випадку з “*Cloches à travers les feuilles*”, тут мало відчуття гармонічної експресії, немає причини та наслідку, які б передавали час як рух. Найменші фрагменти поліфонії здаються “як меланхолійний спогад” <...> Тут

є натяки на гамеланові текстири <...> Звучність “*Et la lune*” викликає у слухача мовчазність, на кшталт прийняття напівзрозумілих образів уві сні <...> Те, як фрагменти мелодії з’являються по-новому, посилює відчуття мрії, додає нашому усвідомленню, що це музичний символізм найвишуканішого виду (виділено нами – Л.І.). Саме у такій музиці ми бачимо, наскільки близький Дебюссі не до імпресіонізму, а до поетів і художників символістського руху та їхнього пошуку того, що він називав “невимовним, що є ідеалом усього мистецтва”» [12, с. 170–172].

Якщо порівнювати інтерпретації «*Et la lune descend sur la temple qui out*» Клода Дебюссі у виконанні Фу Цун та Хаочен Чжан, варто підкреслити у першого піаніста наступні риси: переважає медитативно-філософська атмосфера (безумовний вплив складних життєвих обставин та неможливість бути на Батьківщині довгий час із-за політичної ситуації у Китаї в 60-70-х роках ХХ століття); музика звучить як сповідь, дзен-роздуми. Це камерна зосередженість, образ руїн як пам’яті. Звучання будується ніби внутрішній монолог, де кожен акорд має вагу роздуму, піаніст обирає сповільнений темп, «шепотні» інтонації, підкреслюючи інтимність переживання. Фу Цун приділяє багато уваги часу для створення тиші між фразами і у слухача виникає відчуття самоти й зосередження, ніби перед роздумами про тлінність буття і часу. У цій п’єсі звучання Фу Цун майже аскетичне, він обирає уповільнені темпи, надає перевагу довгим паузам і ретельно вирівнює резонансні педальні звучання. В результаті виникає відчуття «місячного сяйва над руїнами», у якому тиша не менш промовиста, ніж звук. Цей підхід відповідає відомій настанові самого Дебюссі: «*la musique commence là où la parole est impuissante à exprimer*» («музика починається там, де слово безсиле виразити»).

Хаочен Чжан трактує твір інакше, його інтерпретація більше наближена до символістської поетики. Піаніст вибудовує своє виконання більш архітектонічно-поетично. Відчувається спокійне, близьке до ритуальності звучання, акцентується увага на прозорих акордах і довгих резонансах, що створюють відчуття простору, ніби «відлуння у храмових руїнах». Завдяки тонкому

балансуванню динаміки та педалі, звучання передає відблиски й тіні ніби гри світла на стародавніх стінах, завдяки чому виникає поетична атмосфера місячного світла. Структура фраз подається піаністом чітко, він створює з них великі арки, що посилює ефект «каменю й тиші», образ величної, застиглої архітектури. Це не лише «медитативність», як у Фу Цун, а радше поєднання ясності форми з поетичною образністю, що створює враження нічної містичної сцени. Він виразно підкреслює гармонічні зсуви, створюючи відчуття містичного перетікання часу. Його «*Et la lune...*» рухається, а не завмирає, і це надає музиці більшого драматизму. Тим самим він розширює пластичність часу, коли деталі набувають не меншого значення, ніж головні події.

Третя п'єса другого зошита *Images* Клода Дебюссі має назву «Золоті рибки» («*Poissons d'or*») і присвячена іспанському піаністу Рікардо Віньєсу (*Ricardo Viñes Roda*). Натхненням для композитора став японський лакований панельний живопис із його приватної колекції азійського мистецтва. Композитор створює надзвичайно витончену мініатюру, де зоровий образ трансформується у слуховий. Музика побудована на зіставленні діатоніки, цілотноності та хроматизмів, з різноманітними ритмічними змінами й тонкими тембровими ефектами. Пластичні переходи від легких, прозорих дотиків до яскравих кульмінацій відтворюють стрімкі й мінливі рухи рибок. Гармонічна мова базується на терціях і тритоні. Співставлення мажору та мінору особливо ефектно представлено у коді з хроматичними фігураціями та чергуванням *Fis-moll* і *Fis-dur*, що завершується граціозним «затиханням» образу, подібним до ряботіння води. «*Poissons d'or*» є своєрідним маніфестом поезики Дебюссі, із мінімального сюжету він творить безмежний художній світ, де кожен звук набуває символічного виміру.

У фінальній п'єсі циклу різниця між виконавськими інтерпретаціями Фу Цун та Хаочен Чжан стає найбільш очевидною. Для Фу Фун виконання «*Poissons d'or*» означає гнучке фразування й пластичні лінії, де «золоті рибки» радше символи, ніж мальовані образи. Його інтерпретація тяжіє до внутрішньої поезії та символістського підтексту. У виконавській інтерпретації

Фу Цун п'єса звучить камерно, майже графічно. Його інтерпретація нагадує японську гравюру: швидкі пасажі – це не стільки блиск риб, скільки тонкі лінії, що змінюють напрямок. Тут панує витонченість і стриманість.

Хаочен Чжан трактує твір яскраво-імпресіоністично. Для нього «золоті рибки» – це блискуча ілюстрація, майже мальовнича картина у звуках, в якій віртуозність служить створенню ефекту блиску та рухливості. Він вибудовує «Poissons d'or» як справжню феєрію кольору та руху. Його динаміка ширша, темпи дещо швидші, а звукова палітра сяє, немов золоті рибки дійсно «грають у воді».

Висновки: У композиторській практиці Клода Дебюссі важливе місце посідають екзотичні колористичні засоби, запозичені з орієнтальної музики: пентатоніка, паралельні квінти й кварта, особливі артикуляційні акценти. Вони відкривають нові смислові виміри музичних образів, формуючи своєрідний звуковий синтез, де західноєвропейська традиція взаємодіє з культурною спадщиною Сходу. Це збагачує виконавську інтерпретацію багаточисельними інтонаційними та стилістичними нюансами. Проведене дослідження підтверджує, що другий зошит «Образів» не лише демонструє міжкультурний синтез у музичній мові композитора, а й виявляє його новаторське звернення до орієнтальної естетики, яка стає ключем до розуміння історичного контексту та мистецьких пошуків на перетині Сходу і Заходу на початку ХХ століття.

Відзначено, що виконавська інтерпретація китайських піаністів нерідко ґрунтується на нераціональних, інтуїтивних глибоких структурах художнього образу. Виконання та інтерпретація Фу Цун тяжіє до символістської, інтимної поетики, тоді як Хаочен Чжан – до імпресіоністичної прозорості та яскравої концертної виразності. Відтак, зіставлення інтерпретацій Фу Цун та Хаочен Чжан другого зошиту «Образів» Клода Дебюссі дозволяє простежити два різні, але взаємодоповнюючі підходи до стилю композитора. Фу Цун тяжіє до внутрішньої зосередженості та «символістського» тлумачення, його виконання нагадує інтимну бесіду з музичним текстом, де кожна деталь

артикулюється як знак або натяк. Така інтерпретація формує атмосферу медитативного споглядання, у якій переважає відчуття поетичного підтексту й внутрішньої метафорики. Хаочен Чжан, навпаки, демонструє сучасну концертну модель інтерпретації, де домінують чіткість форми, прозорість фактури та широка динамічна палітра. Його прочитання виявляє імпресіоністичну стихію Дебюссі, яка подається у яскравих барвистих проєкціях, немов у грі світла й тіні. Такий підхід створює ефект об'ємності, «оркестровості» фортепіанного звучання, водночас підкреслюючи архітектоніку циклу. Таким чином, у порівнянні відкривається подвійна природа другого зошиту «Образів» – символістська, пов'язана з інтимним світом натяків і тиші (Фу Цун), та імпресіоністично-колеристична, експресивна, орієнтована на зовнішню яскравість і масштабність (Хаочен Чжан). Це підтверджує універсальність стилю Клода Дебюссі, який припускає різні виконавські моделі – від медитативного камерного звучання до концертної віртуозної репрезентації.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Деоба Сергій. Екзотична складова дебюссізму: взаємодія універсального і персонального. Knowledge, Education, Law, Management, 2023. № 2 (54). С. 33–41.
2. Жаркова В. Б. Музика Клода Дебюссі і Моріса Равеля: сучасний погляд на проблему стильової ідентифікації. Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ : НМАУ, 2021. Вип. 130 : Історія музики – 2020. Ювілейні та пам'ятні дати. С. 24–51.
3. Пен Жуй. Фортепіанне виконавство в Китаї: етапи історичного розвитку : дис. ... доктора філософії : 025 – «Музичне мистецтво». Харків, 2024. 267 с.
4. Саїд Е. В. Орієнталізм. Київ : Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2001. 511 с.
5. Brody Elaine. Paris : the musical kaleidoscope, 1870–1925. New York : G. Braziller, 1987. 424 p. URL : <https://archive.org/details/parismusicalkale00brod> (date of access: 15.03.2025)
6. Howat R. Debussy and the Orient. Recovering the Orient: Artists, Scholars, Appropriations. Harwood Academic Publishers, 1994. P. 45–81.
7. Locke Ralph P. On Exoticism, Western Art Music, and the Words We Use. *Archiv für Musikwissenschaft*. Vol. 69. Issue 4, 2012. P. 318–328.
8. Lockspieser Edward. Debussy, His Life and Mind. 2 vols. London : Cassell, 1965.

9. Lockspieser Edward. Debussy. London : J.M. Dent & sons LTD, 1980. 301 p.
10. Metaxaki M. Considerations for pedalling Debussy's piano music. Unpublished Doctoral thesis. City University London, 2005. 226 p.
11. Priest Deborah. Louis Laloy (1874–1944) on Debussy, Ravel and Stravinsky. London : Routledge, 1999. 358 p.
12. Roberts Paul. Images: The Piano Music of Claude Debussy. Portland : Amadeus Press, 1996. 372 p.
13. Schmitz Ellie R. The Piano Works of Claude Debussy. New York : Duell, Sloan & Pearce Publishers, 1950. 236 p.
14. Schmitz Michael David. Oriental influences in the piano music of Claude Achille Debussy. Dissertation-Reproduction of Doctor of Musical Arts with a Major in Performance. The University of Arizona, 1995. 216 p.
15. Tamagawa Kiyoshi. Echoes from the East : The Influence of the Javanese Gamelan on the Music of Claude Debussy. Lexington Books, 2019. 179 p.

REFERENCES

1. Deoba, Serhii (2023). Exotic Component of Debussism: Interaction of Universal and Personal. Knowledge, Education, Law, Management. Issue 2 (54). Pp. 33–41. [in Ukrainian].
2. Zharkova, V. B. (2021). Music by Claude Debussy and Maurice Ravel: a Modern view of the Problem of Style Identification. *Scientific herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*. Issue 130. Kiev : NMAU. P. 24–51. [in Ukrainian].
3. Peng, Rui (2024). Piano performance in China: stages of historical development : Dissertation for the degree of Doctor of Philosophy in specialty 025 – “Musical Art”. Kharkiv, 2024. 267 p. [in Ukrainian].
4. Said, E. V. (2001). Orientalisme. Kiev : Їditions Solomiya Pavlychko “Osnovy”. 511 p. [in Ukrainian].
5. Brody, Elaine (1987). Paris : the musical kaleidoscope, 1870–1925. New York : G. Braziller. 424 p. URL : <https://archive.org/details/parismusicalkale00brod> (date of access: 15.03.2025). [in English].
6. Howat, R. (1994). Debussy and the Orient. Recovering the Orient: Artists, Scholars, Appropriations. Harwood Academic Publishers. P. 45–81. [in English].
7. Locke, Ralph P. (2012). On Exoticism, Western Art Music, and the Words We Use. *Archiv für Musikwissenschaft*. Vol. 69. Issue 4. P. 318–328. [in English].
8. Lockspieser, Edward (1965). Debussy, His Life and Mind. 2 vols. London : Cassell. [in English].
9. Lockspieser, Edward (1980). Debussy. London : J.M. Dent & sons LTD. 301 p. [in English].
10. Metaxaki, M. (2005). Considerations for pedalling Debussy's piano music. Unpublished Doctoral thesis. City University London. 226 p. [in English].

11. Priest, Deborah (1999). *Louis Laloy (1874–1944) on Debussy, Ravel and Stravinsky*. London : Routledge. 358 p. [in English].
12. Roberts, Paul (1996). *Images: The Piano Music of Claude Debussy*. Portland : Amadeus Press. 372 p. [in English].
13. Schmitz, Ellie R. (1950). *The Piano Works of Claude Debussy*. New York : Duell, Sloan & Pearce Publishers. 236 p. [in English].
14. Schmitz, Michael David (1995). *Oriental influences in the piano music of Claude Achille Debussy*. Dissertation-Reproduction of Doctor of Musical Arts with a Major in Performance. The University of Arizona. 216 p. [in English].
15. Tamagawa, Kiyoshi (2019). *Echoes from the East : The Influence of the Javanese Gamelan on the Music of Claude Debussy*. Lexington Books. 179 p. [in English].

ПРОБЛЕМИ СУЧАСНОЇ МУЗИЧНОЇ ПЕДАГОГІКИ ТА ВИКОНАВСТВА

УДК 78.071.2+78.01/.09

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2025-43-18>

Євгенія Миколаївна Бондар

ORCID: 0000-0002-7655-6684

доктор мистецтвознавства,

професор кафедри хорового диригування

Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

eva07bond@gmail.com

РЕАЛІЇ ТА ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ ВИКОНАВСЬКОЇ ГАЛУЗІ: ШЛЯХИ ДОСЛІДЖЕННЯ СУЧАСНОГО МИСТЕЦЬКОГО ПРОСТОРУ

Мета дослідження — висвітлити особливості розвитку сучасного мистецького простору в проекції на виконавську галузь мистецтва. Аналітичний фокус зосереджено на розвитку музичного (зокрема, хорового) та музично-театрального жанрів. *Методологія дослідження* ґрунтується на міждисциплінарному підході, застосуванні універсальних наукових (індуктивно-дедуктивного, компаративного) та спеціальних (аналітично-музикознавчого) методів та підходів. *Наукова новизна* визначається аналітичними узагальненнями наукових робіт, дотичних до тематики статті, та попередніх наукових розвідок автора; висвітлення окремих жанрових особливостей сучасного мистецького простору; виявлення специфіки сучасної виконавської творчості з опорою на власний творчий та науково-аналітичний досвід автора дослідження.

Висновки. Сучасний стан розвитку виконавського мистецтва, з огляду на соціально-політичні, музично-історичні, жанрово-репрезентаційні складові окрім «ситуації невизначеності» з притаманними їй якостями «непевності», демонструє відкритість мистецького простору — важливий потенціал для творчої людини, а саме: можливість

перетворення викликів в поле творчих можливостей, стирання усталених меж та кордонів в процесі об'єднання учасників творчого процесу та творчої пошукової діяльності, сміливість для компіляції особливостей професійної традиції та художніх інсайтів, відкритість до нових форм творчого спілкування. Сучасний мистецький простір постає відкритим багатоскладовим явищем, якому притаманні як усталені академічні, так і експериментальні синтезовані жанрові форми, гармонічна взаємодія яких формуються під впливом контексту професійної традиції, соціально-історичних викликів, індивідуального творчого почерку та специфіки досвіду митця, та визначається творчим потенціалом виконавців – людей, які здійснюють текстову, смислову, емоційно-експресивну та ін. комунікацію між автором та слухачем.

Ключові слова: музичне мистецтво, виконавство, мистецький простір, творчий потенціал митця, жанр, професійна традиція, «ситуація невизначеності», види концертної (сценічної) діяльності, публічна презентація.

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

Realities and prospects of the development of the performing industry: ways of researching the contemporary art space

The purpose of the study is to highlight the features of the development of the modern artistic space in the projection onto the performing arts. The analytical focus is on the development of musical (in particular, choral) and musical-theatrical genres. **The research methodology** is based on an interdisciplinary approach, the use of universal scientific (inductive-deductive, comparative) and special (analytical-musicological) methods and approaches. **Scientific novelty** is determined by analytical generalizations of scientific works related to the topic of the article and previous scientific research of the author; highlighting individual genre features of the modern artistic space; identifying the specifics of modern performing art based on the author's own creative and scientific-analytical experience.

Conclusions. The current state of development of performing arts, taking into account the socio-political, musical-historical, genre-representational components, in addition to the "situation of uncertainty" with its inherent qualities of "uncertainty", demonstrates the openness of the artistic space – an important potential for a creative person, namely: the possibility of transforming challenges into a field of creative possibilities, erasing established boundaries and borders in the process of uniting participants in the creative process and creative search activity, courage to compile the features of professional tradition and artistic insights, openness to new forms of creative communication. The modern artistic space appears as an open multi-component phenomenon, which is characterized by both established academic and experimental synthesized genre forms, the harmonious interaction of which is formed under the influence of the context of professional tradition, socio-historical challenges, individual creative style and the specifics of the artist's experience, and is determined by

the creative potential of performers – people who carry out textual, semantic, emotional-expressive, etc. communication between the author and the listener.

Key words: *musical art, performance, artistic space, creative potential of the artist, genre, professional tradition, “situation of uncertainty”, types of concert (stage) activity, public presentation.*

Актуальність теми. В дослідженні мистецьких явищ та процесів найбільш складними для аналізу постає сучасний досліднику період, оскільки «су-час-не» (відповідне до «часу»; те, що «разом з часом») проявляється не лише в об'єктивній реальності, але і безпосередньо в суб'єктивному життєвому полі дослідника, чи дотичне до нього, іншими словами – існує тут і зараз і, має безпосередню емоційну реакцію з урахуванням всього подієвого поля конкретного історичного моменту. Саме в цьому і полягає найбільший інтерес і найбільша складність для науковця: по-перше, в історичному контексті ще немає впевненого уявлення про те, що обране для аналізу сучасне явище є дійсно тенденцією чи виявиться творчо-емоційним хвилинним проявом. По-друге, все, що знаходиться в єдиному з дослідником часовому просторі важко підлягає як детальному, так і панорамному огляду саме через «близкість» подій. Але вищеперераховані обставини підкреслюють актуальність роботи.

Дійсно, сучасна нам виконавська творчість отримала раніше не можливий діапазон. Як магістральні назвемо наступні:

1) максимальне поле для втілення професійної традиції (в жанровій сфері – від системної справи до проєктної діяльності; у виконавсько-стильовому ракурсі від виконавця одного стилю музики до універсальних можливостей; у формах роботи – від сталих жанрових видів до неймовірних поєднань і колаборацій);

2) широкий простір для творчого експерименту та виконавської евристики із тяжінням до явищ художньо-стильового синтезу, підкресленого значення імпровізаційності, тощо.

Разом з тим, саме цей творчий діапазон сформував необхідність осмислення тих явищ, що вже мають місце, мають перспективи розвитку, нового осмислення постаті митця в сучасних реаліях. Крім того, для сучасного митця та музикознавця важливими постають такі якості як: бути обізнаним як в традиції, так

і в сучасних тенденціях; вміти аналізувати та порівнювати; бути професійно оснащеним в академічній традиції, але разом з тим сміливо-креативним та прогностичними.

Мета дослідження – висвітлити особливості розвитку сучасного мистецького простору в проекції на виконавську галузь мистецтва. Аналітичний фокус зосереджено на розвитку музичного (зокрема, хорового) та музично-театрального жанрів. **Методологія дослідження** ґрунтується на міждисциплінарному підході, застосуванні універсальних наукових (індуктивно-дедуктивного, компаративного) та спеціальних (аналітично-музикознавчого) методів та підходів. **Наукова новизна** визначається аналітичними узагальненнями наукових робіт, дотичних до тематики статті, та попередніх наукових розвідок автора; висвітлення окремих жанрових особливостей сучасного мистецького простору; виявлення специфіки сучасної виконавської творчості з опорою на власний творчий та науково-аналітичний досвід автора дослідження.

Виклад основного матеріалу. Сутнісною специфічною рисою виконавського мистецтва (в музиці, театрі, балеті) є інтерпретація тексту твору, яка ставить перед виконавцем складні завдання – декодування тексту, тлумачення «авторського слова», формування власного образно-емоційного ставлення та внутрішнього еталону звучання, презентацію художнього образу твору. Варто зауважити, що достатньо велика кількість досліджень присвячена питанням інтерпретації, виконавської стратегії і т. ін. І ця тема ніколи не буде завершена остаточно, оскільки вона пов'язана із процесуальною складовою. Разом з тим, узагальнюючи окремі тенденції, та з опорою на наші попередні дослідження [1; 2], можемо підкреслити, що динамічні види мистецтва демонструють:

– вектор на ущільнення традиції або перебування в традиції, що навіть з боку загальної психології створює відчуття певної сталості та впевненості;

– вектор на занурення в аутентичність або іншою мовою та користуючись термінологією Т.Чередниченко – вихід в стан «пам'ять про пам'ять» або в «календар вчорашнього вчора»;

– вектор рефлексуючий, тобто спрямований на емоційне відображення масового та /або особистісного відчуття сьогодення, що іноді, як показує історичний контекст, так і залишиться в календарі «сьогоднішнього сьогодні», як образно-інтонаційне відбиття в дзеркалі епохи, хоча можливо і вийде в категорію інтонаційного символу певного часу, але знов таки, з такої близької відстані, ми ще не можемо про це впевнено сказати;

– вектор пошуковий, експериментальний, який як для науковця так і для практика особливо цікавий тим, що спрямований в можливе «завтра». На наш особистісний погляд з позиції українських реалій, це також своєрідна подорож із рисами втечі в красу, в майбутнє, яке всім і завжди вбачається прекрасним, а інакше людина й не може жити і мріяти. Але повернемося до наукового викладу.

Отже, ми вказали, що сьогодні одночасно існує традиція, рефлексія, «провисання в минуле», «стрибки в майбутнє». Але виникає питання: що ж тоді являє собою явище сучасного мистецького простору? – Це питання риторичне і може розглядатись за різними критеріями.

Якщо ми звернемося до композиторської творчості, то можна побачити, що, композитори, які шукали лише «майбутнє» – часто знаходили натхнення в «минулому» (наприклад візьмемо творчий шлях А. Шенберга і згадаємо, що твори 49–50 років минулого століття – то псалми та незавершена опера «Моїсей та Аарон»); ті хто звертались до «минулого», до старовинних технік, стилів та образів – часто робили відкриття спрямовані в «майбутнє» (до прикладу загадаємо твори Арво Пярта або Валентина Сильвестрова). І саме виконання, як «точка зборки», тримає і твори, і виконавців, і слухачів, і власне тих, хто здійснює спроби аналізувати сучасний мистецький простір в теперішньому часі, не дозволяючи «зісковзувати» ані у «вчора» ані в «завтра».

Досліджуючи особливості сучасного виконавства, ми наголошували, що на нашу думку, якщо остання третина ХХ століття в мистецтві відкрила всі шлюзи і пройшла під умовним девізом «здивуй мене!», то перші два десятиліття ХХІ століття,

увімкнуло новий важіль – «зацікав мене!», а для сміливих ще й – «залучи мене!» [1]. Сьогодні все це працює, але в умовах сучасної України можна додати ще два: «пам’ятай мене» і «відволічи мене» або інакше – «дай розраду». Унікальним є те, що саме у виконавській діяльності всі ці прояви існують в одночасні і лише від самого митця залежить обрана стратегія. Саме творчий потенціал митця, як прояв сукупності його унікальних здібностей, особливостей мислення, внутрішніх ресурсів та мотивів, досвіду, гнучкість думки та креативність, що забезпечують здатність створювати нові, оригінальні духовні та матеріальні цінності, постає вирішальним в майже необмеженому діапазоні сучасного мистецького простору.

Досліджуючи феномен хорового диригента в сучасному мистецькому просторі [1], ми наполягали на тому, що одним із засадничих постає соціально-політичний, емоційно-інтелектуальний, психологічний вимір реальності, в якій знаходиться митець. Важливим постав термін з галузі психології та менеджменту – «ситуація невизначеності» як відправна категорія в розумінні сучасного мистецького простору (в Україні зокрема).

Дозволимо собі нагадати окремі позиції. Так, можна прийняти наступне визначення цього явища і поняття з галузі психології: «професійна діяльність /... що/ є не тільки засобом існування, а й домінуючою сферою розвитку і самореалізації особистості, здатної ефективно діяти в сучасних умовах. А сучасний світ сьогодні можна охарактеризувати як достатньо некерований, недетермінований, непередбачуваний та невизначений, і здійснення будь-якої творчої професійної діяльності пов’язане як із зовнішньою невизначеністю (соціальні, політичні, економічні проблеми суспільства), так і з внутрішньою (пошук сенсу діяльності, знаходження чітких, визначених критеріїв діяльності)» [6]. Також важливим постає уточнення з боку менеджменту, де ситуація невизначеності характеризується тим, що традиційна послідовність дій може зумовити не певний, але будь-який результат із певної множини варіантів, а ймовірність впливу випадкових факторів невідома [7].

За теорією інформації відомо, що «невизначеність», «непевність» є найбільш інформативною¹, бо розширює коло потенційних можливостей, смислів і значень, а отже саме вона постає джерелом творчості, відкриттів і винаходів нового, невідомого і оригінального. І саме в ситуації невизначеності стає можливим такий широкий діапазон вияву творчого потенціалу митця. Підтримку цієї думки знаходимо і в інших дослідженнях, де підкреслюється, що в культурі існують спеціальні механізми збільшення невизначеності, метою чого є підвищення творчого потенціалу митців [5].

Важливим нам видається також наступне твердження, що творчий потенціал митця, його активність «регулюється мірою співвіднесення довіри до себе та оточуючого світу, соціального і предметного». Іншою мовою важливим аспектом постає той процес, коли митець – диригент, інструменталіст, вокаліст, актор, танцюрист і т.д. – «авансує» собі довіру для продовження творчої діяльності у наперед невизначеній ситуації. Ця якість у психологічній науці позначається як «толерантність до ситуації невизначеності»², вияв творчої волі, у якій відображається «ціннісне ставлення до власної творчості» [4].

Все перелічене, на наш погляд, досить повно характеризує те, що відбувається в сучасному мистецькому просторі. Тут найбільшу «ситуацію невизначеності» як для композитора, так і для виконавця і для слухача – склало суспільно-соціальне поле,

¹ за В. Брюшинкіним (послідовником логічної теорії інформації Р. Карнапа та І. Бар-Хіллела), чим більше відповідає повідомлення уявленню, що ми маємо про предмет (почуття, емоції, стан), тим меншою є його інформативність.

² Ситуація невизначеності і типи ставлення до неї були предметом наукового дослідження вченого-психолога П. Лушина та його учнів та послідовників А. Гусева та С. Хілько [3; 6; 7]. Зокрема, пропонувався розподіл:

- «пасивний» тип ставлення – люди, які страждають від невизначеності;
- «активний» або «регламентуючий» тип ставлення – ті, хто вступає в боротьбу з нею, привносячи в своє життя максимум визначеності, регламентації в рамках існуючих схем і стандартів;
- «утилітарний» тип ставлення, який у загальнопсихологічних термінах може бути позначений як «толерантний до невизначеності» – ті, хто приймають невизначеність як неминучість, адаптуються, використовують її переваги.

пов'язане із військової агресією проти України, адже митці зіткнулись з неможливістю планувати діяльність, розуміти кількісний та якісний склад виконавців на певний час виступу чи проекту і т.п.; і це спровокувало відкритість до будь-яких кроків і взаємодій. І більш того, як система захисту від знищення та загибелі спрацювало вражаюче підвищення кількості концертів, проектів, колаборацій тощо.

Ситуація невизначеності, передбачає, що в момент вибору – в нашому випадку творчого вибору – неможливо зрозуміти, який варіант буде більш результативним, або вдалим, або, мовою мистецтва, більш вражаючим та художньо переконуючим, що більше зацікавить публіку. Вдалим буде традиційний сольний концерт, а може квартирник? Чи вартує залучати відео-ряд? До хорового концерту чи вартує залучати хореографію? Чи може в опері бути цікавим інструментом інсталяція? Для просунення концерту треба зробити віртуальний проєкт чи кліп чи достатньо буде короткого reels? Робити афіші чи продавати через медійну рекламу чи знов таки через соцмережі? Чи все разом? І цей ряд можна продовжувати достатньо довго.

Але всевищеперелічене є стійкою ознакою зростання і розвитку, адже спонукає людину шукати вихід в нових неструктурованих, неоднозначних ситуаціях, сприймаючи їх як такі, що кидають виклик, вимагають пошуку нового ресурсу, шляхів розвитку, зумовлюють становлення нових якісних критеріїв. Підтвердження всіх цих тез знайдемо, якщо спробуємо проаналізувати практичну діяльність наших виконавців, наших творчих колективів, театрів, зокрема в Україні, останнього періоду.

До провідних сучасних тенденцій у виконавській сфері будь-якого динамічного виду мистецтва вартує додати:

а) тяжіння до пошуку нових сенсів, нових виконавських версій у прочитанні будь-яких жанрів;

б) розширення функцій від вузько-профільного спеціаліста (актора, співака, хориста, танцюриста, циркового артиста і т.д.) до практично універсального учасника сценічного дійства; підкреслення ролі виконавця як впевненого співавтора художнього тексту твору;

в) «гру з жанром» (наприклад: високоякісне вокально-хорове відтворення-імітація оркестрової музики) та «гру зі стилем» або «гру в стиль», де виступ колективу демонструє володіння стилістичними тонкощами музики різних напрямків, діалог співацьких шкіл та вокальних манер тощо; а якщо ми говоримо про театр, то варто згадати хорові опери, опери-балети і т. д.

г) якщо говоримо про хор – то це максимально розширення виконавського діапазону (зокрема, див. докладно [2]). До прикладу можна назвати найбільш популярний сьогодні хор «Гомін» (керівник Вадим Яценко), де в репертуарній афіші терміном на один місяць означено Реквієм Моцарта, програма з партесних концертів, та програма естрадно-джазових обробок ретро пісень «Цей хор!».

Останній період продиктував нові, так скажемо, «умови гри» і митці, здебільшого, відгукнулись розширенням своєї творчої палітри. Іншою мовою, глибокі професійні знання стають фундаментом розвитку творчої діяльності в ситуації невизначеності за умови прийняття, а не заперечення нової творчої реальності чи нового мистецького запиту. Тому сьогодні можна ставати або на шлях експерта в певній галузі і занурюватись, наприклад в старовинну музику, або тяжіти до того, щоб стати універсальним фахівцем. В будь якому випадку – це здатність до публічної презентації та існування в публічному просторі.

Тож, оскільки все є взаємопов'язаним, то і жанрова сфера сценічних (концертних) виступів також отримала свої відкриття. Вагомими стали нові види концертної діяльності або іншою мовою – публічної презентації. Окрім традиційних концертів, опери, балету та їх синтез-варіантів, та вже відомих нам ще з кінця ХХ століття: іронічний детектив, романтична комедія, музична драма, і т.ін. сьогодні автори, режисери, медійники пропонують нові жанрові номінації:

- віртуальний хоровий, сольний або ансамблевий проєкт;
- записи відео-концертів – через монтаж окремих відео-записів (див. зокрема на сторінці ОНМА імені А.В. Нежданової в youtube);

– трансляції онлайн-концертів – часто в соціальних мережах ми можемо побачити афіші і оголошення, які запрошують нас приєднатися до перегляду прямої трансляції чи прем'єри;

– концерт-стендап;

– біографічний мюзикл «Червона рута» та мюзикл на який не вистачило ресурсів «Чума» пропонує Національний академічний драматичний театр ім. М.Заньковецької;

– балет-біографія на музику Шуберта про життя Д. Українки «Леся» можна подивитись в Києві у виконанні «неокласичної трупи», як себе назвали виконавці;

– вистава в стилі monkey «Джалапіта» – тогорічна прем'єра Одеського театру юного глядача;

– +size мюзикл «Худну з понеділка» пропонує Львівський драматичний театр Л. Українки;

– симфонічний гік-оркестр та хор «Євшан» у Львові запрошують на музичне шоу «Eric Gaming Music» за музикою з найвідоміших комп'ютерних ігр;

– в Києві в афішах на травень 2025 року театральної зали Центра культури і мистецтв НАУ значився танцювальний спектакль в жанрі стрип за мотивами роману П. Мирного «Повія», а в Жовтневому палаці знаходимо танцювальний спектакль 18+ «Гра»; жанр небелиця-небувалиця на 2 дії – це «Конотопська відьма» (у постановці В. Шевченка);

– фешн-драму «Метод 46», виставу-променад «Спіймати Кайдаша», апокаліптичну комедію 18+ «Зомбі» пропонує до перегляду Дикий театр. (Київ).

Висновки. Сучасний стан розвитку виконавського мистецтва, з огляду на соціально-політичні, музично-історичні, жанрово-репрезентаційні складові окрім «ситуації невизначеності» з притаманними їй якостями «непевності», демонструє відкритість мистецького простору – важливий потенціал для творчої людини, а саме: можливість перетворення викликів в поле творчих можливостей, стирання усталених меж та кордонів в процесі об'єднання учасників творчого процесу та творчої пошукової діяльності, сміливість для

компіляції особливостей професійної традиції та художніх інсайтів, відкритість до нових форм творчого спілкування.

Сучасний мистецький простір постає відкритим багатоскладовим явищем, якому притаманні як усталені академічні, так і експериментальні синтезовані жанрові форми, гармонічна взаємодія яких формуються під впливом контексту професійної традиції, соціально-історичних викликів, індивідуального творчого почерку та специфіки досвіду митця, та визначається творчим потенціалом виконавців – людей, які здійснюють текстову, смислову, емоційно-експресивну та ін. комунікацію між автором та слухачем.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Бондар, Є. М. (2024). Хоровий диригент в сучасному мистецькому просторі: між професійною традицією та художніми інсайтами. *Vocal and choral art and education: historical research, performance concepts, modern trends: Scientific monograph*. Riga, Latvia : Baltija Publishing. С. 72–89.
2. Бондар, Є. М. (2019). Художньо-стильовий синтез як феномен сучасної хорової творчості : монографія. Одеса : Астропринт. 388 с.
3. Гусєв, А. І. (2009). Толерантність до невизначеності як чинник розвитку ідентичності особистості : дис. ... канд. психол. наук : 19.00.07. Київ. 233 с.
4. Здібності, творчість, обдарованість: теорія, методика, результати досліджень / за ред. В. О. Моляко, О. Л. Музики. Житомир : Рута, 2006. 320 с.
5. Перегончук, Н. В. (2016). Ситуація невизначеності перехідного періоду розвитку суспільства як психологічна умова формування професійної компетентності майбутнього психолога. *Scientific Journal «ScienceRise»*. № 3/1 (20). С. 41–44.
6. Хілько, С. О. (2015). Сутність і типи ситуацій невизначеності у професійній діяльності психологів [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://www.apppsychology.org.ua/data/jrn/v1/i45/27.pdf> (дата звернення: 16.09.2025).
7. Lushyn, P., & Borrelli, S. (2003). Rediscovery of EMDR: In search of a rationale. *The EMDR Practitioner*. 2003. Retrieved from <http://www.emdr-practitioner.net> (accessed: 27.12.2008).

REFERENCES

1. Bondar, Ie. (2024). The choral conductor in the modern artistic space: between professional tradition and artistic insights. In *Vocal and choral art and education: historical research, performance concepts, modern trends: Scientific monograph* (pp. 72–89). Riga, Latvia: Baltija Publishing.
2. Bondar, Ie. (2019). *Artistic and stylistic synthesis as a phenomenon of contemporary choral creativity: Monograph*. Odesa: Astroprint.
3. Husiev, A. (2009). *Tolerance to uncertainty as a factor in the development of personality identity* (Candidate of Psychological Sciences dissertation, specialty 19.00.07). Kyiv.
4. Molyako, V., & Muzyka, O. (Eds.). (2006). *Abilities, creativity, giftedness: Theory, methodology, research results*. Zhytomyr: Ruta.
5. Perehonchuk, N. (2016). The situation of uncertainty of the transitional period of society development as a psychological condition for the formation of professional competence of a future psychologist. *Scientific Journal "ScienceRise"*, 3/1(20), 41–44.
6. Khilko, S. (2015). The essence and types of uncertainty situations in the professional activity of psychologists. Retrieved from <http://www.apppsychology.org.ua/data/jrn/v1/i45/27.pdf> (accessed: September 16, 2025).
7. Lushyn, P., & Borrelli, S. (2003). *Rediscovery of EMDR: In search of a rationale. The EMDR Practitioner*. Retrieved from <http://www.emdr-practitioner.net> (accessed: December 27, 2008).

УДК 78.071.2

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2025-43-19>**Олександр Петрович Віла-Боцман**

ORCID: 0000-0002-5186-893X

доктор філософії, доцент кафедри хорового диригування
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
avilabotsman@gmail.com

ТВОРЧА ІНДИВІДУАЛЬНІСТЬ ДИРИГЕНТА-ХОРМЕЙСТЕРА В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ ВОКАЛЬНО-ХОРОВОГО МИСТЕЦТВА СУЧАСНОЇ УКРАЇНИ

Мета роботи – проаналізувати особливості становлення творчої індивідуальності українського диригента-хормейстера в умовах XXI століття під впливом цифровізації, соціокультурних змін та нових освітніх практик. **Методологія дослідження** спирається на міждисциплінарний підхід: використано теоретичний аналіз музикознавчих праць, компаративний метод для порівняння традицій та інновацій, а також узагальнення педагогічного досвіду. **Наукова новизна** полягає у виявленні новітніх тенденцій розвитку українського хорового виконавства, що впливають на формування творчого стилю диригента: інтеграція цифрових технологій у хормейстерську діяльність, зміна ролі диригента як лідера в нових соціокультурних умовах, впровадження персоналізованих освітніх методик у підготовку хормейстерів. Результати дослідження обґрунтовують необхідність систематизації та поглибленого теоретичного осмислення компонентів індивідуального виконавського стилю диригента-хормейстера, що, своєю чергою, становить передумову оптимізації виконавської практики та сприяє розвитку сучасного хорового мистецтва. **Висновки.** Українське хорове мистецтво XXI століття динамічно розвивається під впливом глобальної цифровізації та соціокультурних викликів. Творча індивідуальність диригента-хормейстера зазнає суттєвих змін: зберігаючи традиції національної хорової школи, сучасний український диригент активно опановує цифрові інструменти й нові освітні підходи для збагачення виконавської практики. Ефективна професійна підготовка хормейстерів нині вимагає поєднання академічних принципів із інноваційними технологіями навчання, що підтверджується досвідом дистанційної освіти під час пандемії та воєнного часу. Це сприяє розвитку творчого потенціалу та психологічного комфорту майбутніх диригентів, дозволяючи

Ім реалізувати індивідуальний стиль в умовах постійних змін. Ключові тенденції – цифровізація репетиційно-виконавського процесу, використання віртуальних хорів і онлайн-ресурсів, переосмислення лідерської ролі диригента – слугують підґрунтям для збереження і поступу українського хорового мистецтва в сучасну епоху.

Ключові слова: диригент-хормейстер, хорове мистецтво України, хорова школа, цифровізація, індивідуальний стиль, освітні інновації, хорове виконавство.

Vila-Botsman Oleksandr Petrovych, PhD, Associate Professor at the Department of Choral Conducting of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

The creative individuality of the choral conductor within the context of vocal and choral art in contemporary Ukraine

Purpose. The study aims to examine the transformation of the choral conductor's creative individuality in Ukraine's 21st-century choral art under the influence of digitalization, socio-cultural changes, and new educational practices. **Methodology.** The research methodology is based on an interdisciplinary approach, combining theoretical analysis of musicological literature, comparative analysis of traditional and innovative practices, and synthesis of pedagogical experience from Ukrainian choir conductors. **Scientific novelty.** The paper identifies recent trends in Ukrainian choral performance that shape the conductor's individual style: the integration of digital technologies in conducting practice, the evolving leadership role of the conductor amid societal changes, and the implementation of personalized educational methods in choral conductor training. The findings substantiate the need for the systematization and in-depth theoretical conceptualization of the components of the conductor-choirmaster's individual performing style, which, in turn, constitutes a prerequisite for the optimization of performance practice and contributes to the advancement of contemporary choral art. **Conclusions.** Ukrainian choral art in the 21st century is undergoing a significant evolution driven by global digitalization and socio-cultural challenges. The creative individuality of the conductor-choirmaster is substantially changing: while upholding the traditions of the national choral school, today's Ukrainian conductors actively embrace digital tools and innovative educational approaches to enrich their artistic practice. Effective professional training of choirmasters now requires blending classical academic principles with modern technologies, particularly in the context of distance learning during the pandemic and wartime. This integration fosters the development of conductors' creative potential and psychological comfort, enabling them to cultivate a unique personal style amid constant change. Key trends – the digitalization of rehearsal and performance processes, the use of virtual choirs and online platforms, and a reimagining of the conductor's leadership role – form the basis for preserving and advancing Ukraine's choral art in the modern era.

Key words: conductor-choirmaster, Ukrainian choral art, choral school, digitalization, individual style, educational innovation, choral performance.

Актуальність теми дослідження. Сучасне хорове мистецтво України переживає період інтенсивних змін під впливом глобальних процесів XXI століття. Стрімкий розвиток інформаційних технологій і нові соціокультурні реалії докорінно змінюють умови функціонування хорових колективів та вимоги до професійної діяльності диригента-хормейстера. Вокально-хорова традиція, яка тривалий час залишалася «загерметизованою» в академічних рамках, нині еволюціонує під тиском цифрових трендів. Зокрема, інтернет, соціальні мережі та відеокommунікаційні платформи відкрили хоровому виконавству нові можливості для поширення і взаємодії із публікою. Досвід пандемії COVID-19 та сучасні виклики воєнного часу також актуалізували потребу у дистанційній роботі з хорами та гібридних формах концертної діяльності. Одночасно відбуваються глибокі соціокультурні зміни: зростає запит аудиторії на інтерактивність та емоційну залученість у мистецькі події, формується нове покоління виконавців і слухачів із «цифровим» мисленням і навичками. Для українського хормейстера це означає необхідність перегляду традиційних підходів – від репетиційного процесу до способів комунікації з колективом і слухачами – з урахуванням нових реалій. Таким чином, актуальність теми зумовлена нагальною потребою осмислити, як саме трансформується творча індивідуальність диригента-хорового диригента під впливом цифровізації, суспільних змін та освітніх тенденцій, а також знайти баланс між збереженням національних хорових традицій і вимогами сучасності. Це питання важливе як для теорії хорознавства, так і для практики – адже від здатності хормейстера адаптуватися до нових умов залежить подальший розвиток українського хорового мистецтва.

Метою даної роботи є дослідження процесів трансформації творчої індивідуальності українського диригента-хормейстера в XXI столітті під впливом цифрових технологій, соціокультурних змін та новітніх освітніх практик. Реалізація поставленої мети передбачає розв'язання таких завдань: 1) охарактеризувати вплив цифровізації на діяльність диригента-хормейстера (зокрема, впровадження віртуальних форматів роботи, викори-

стання комп'ютерних програм для навчання і творення музики тощо); 2) проаналізувати соціокультурні чинники, що визначають нові ролі та функції диригента (зміна запитів аудиторії, поява нових форматів культурної участі, глобалізація та обмін досвідом з закордонними хоровими практиками); 3) дослідити впровадження інноваційних освітніх підходів у підготовку хормейстерів в Україні (індивідуалізація навчання, дистанційна освіта, авторські методики тощо) та оцінити їхній вплив на формування творчого стилю молодих диригентів; 4) узагальнити досвід українських диригентів-хормейстерів у адаптації до сучасних викликів, включно з аналізом конкретних практичних кейсів (наприклад, створення віртуальних хорів, онлайн-концертів, використання соцмереж для популяризації хорового мистецтва). Досягнення зазначеної мети дозволить визначити, які зміни відбуваються у творчому портреті диригента та які компетенції стають визначальними для успішної діяльності хормейстера в сучасній Україні.

Наукова новизна. Якщо попередні дослідження у галузі хорознавства зосереджувалися переважно на історичних та стильових аспектах хорової школи або окремо на впровадженні технологій (переважно в освітній процес), то дана робота об'єднує ці площини, розкриваючи їхній взаємозв'язок. Зокрема, у роботі виокремлено і теоретично обґрунтовано поняття багатогранності індивідуального стилю диригента-хормейстера в сучасних умовах: диригент постає не лише як інтерпретатор музичного твору, але і як менеджер культурного проекту, лідер колективу, педагог-новатор. Вперше узагальнено досвід інтеграції цифрових технологій у хорове виконавство України та показано, що сфери, які уникають цифрових новацій, поступаються в боротьбі за аудиторію, тоді як ті, що активно їх використовують, розширюють свою публіку та творчий арсенал. Новизна проявляється і в аналізі освітніх інновацій: дослідження акцентує на індивідуально-орієнтованих методах навчання диригентів (менторство, онлайн-курси, проєктне навчання), які сприяють розкриттю креативності майбутніх хормейстерів. В роботі висвітлено передовий досвід професійного оснащення хормейстерів (наприклад,

застосування віртуального хору в навчальному процесі як необхідного елемента дистанційної роботи з хором). Таким чином, дослідження розширює уявлення про те, якими є шляхи оновлення та збагачення творчого стилю диригента-хормейстера, і окреслює перспективні напрямки подальшого розвитку хорознавства в Україні.

Виклад основного матеріалу. Сучасний український диригент-хормейстер діє в полі багатьох чинників, що впливають на його творчу індивідуальність. Розглянемо три ключові групи чинників: цифрові технології, соціокультурні зміни та нові освітні практики, – та їхній вплив на хорову сферу України.

Цифровізація та технологічні інновації. Глибока цифровізація сьогодення впливає навіть на таку традиційну сферу, як вокально-хорове мистецтво. Для диригента-хормейстера освоєння цифрових інструментів стало невід’ємною частиною професійної діяльності [5]. По-перше, це проявляється у використанні спеціалізованого програмного забезпечення для роботи з нотним текстом, аранжування та звукового редагування. Сучасні комп’ютерні програми нотації, аудіоредактори, віртуальні клавіри та інші інструменти дозволяють диригенту самостійно створювати навчальні матеріали, готувати фонограми, демонстраційні записи хору тощо. По-друге, інтернет-технології відкрили нові формати репетицій і виступів. Пандемія змусила хормейстерів опанувати проведення онлайн-репетицій через Zoom, Google Meet та аналогічні платформи. Водночас досвід показав, що для досягнення високої художньої якості віртуального виконання потрібні спеціалізовані платформи, розроблені саме для хористів – на кшталт Musicroom, Acapella, Soundtrap та ін.. Деякі українські колективи вже скористалися такими можливостями: наприклад, під час карантину 2020 р. було реалізовано низку проектів «віртуального хору», коли десятки і навіть сотні співаків записували свої партії окремо, а диригент зводив їх у єдине відео. Яскравим прикладом став Мистецький проект «Віртуальний хор в Україні», ініційований Оленою Слободиською – в умовах карантину вона залучила 111 співаків з різних країн, які виконали українську народну пісню у віртуальному форматі.

Цей проект не лише встановив національний рекорд (найбільший віртуальний хор України), але й продемонстрував єдність хормейстерів та співаків перед викликами часу. Сама організаторка зазначала, що ідея виникла під час її роботи над дисертацією, пов'язаною з інноваційними технологіями в музиці, а карантин став поштовхом до практичного втілення цієї ідеї [6]. Цей випадок відобразив нову грань творчої індивідуальності диригента: він виступив одночасно як художній керівник, звукорежисер, менеджер цифрового проекту та новатор. По-третє, цифровізація змінила спосіб взаємодії диригента з аудиторією. Сьогодні практично кожен професійний хор та диригент в Україні мають присутність у соціальних мережах (Facebook, Instagram, YouTube), де вони діляться записами виступів, проводять онлайн-трансляції концертів, спілкуються з слухачами в коментарях. Така медіаплатформа стала новим каналом реалізації творчої індивідуальності хормейстера: крім суто музичного таланту, він демонструє вміння представити свій колектив широкому загалу, підтримувати імідж, залучати молодіжну аудиторію через сучасні медіа. Важливо, що активна взаємодія із цифровими технологіями сприяє оновленню хорового мистецтва. Як зазначають дослідники, ті сфери музичного життя, котрі дистанціюються від технологій, поступово втрачають реципієнта, натомість галузі, що інтегрують цифрові інновації, оновлюються і завойовують нових шанувальників, збагачуючи творчий арсенал [7; 10; 11]. Українські хормейстери поступово приходять до цього усвідомлення: від традиційної консервативності – до прагматичного використання технології для розвитку хорової справи.

Соціокультурні зміни і нові ролі диригента. Соціокультурний контекст, в якому функціонує хорове мистецтво України, також суттєво змінився за останні десятиліття. По-перше, з моменту проголошення незалежності України та в ході глобалізаційних процесів наше хорове мистецтво все більше інтегрується в світовий культурний простір. За спостереженнями О. Батовської та співавт., зараз відбувається зростання жанрово-стильового розмаїття хорового репертуару, розширення виконавських функ-

цій хорових колективів та активніше залучення хору до суспільного життя [10]. Українські хори беруть участь у міжнародних фестивалях, конкурсах, проектах обміну, що збагачує досвід диригентів новими підходами. Вони знайомляться із західними моделями роботи з колективом, принципами культурного менеджменту, сучасними тенденціями репертуарної політики. Молоде покоління українських диригентів вільно володіє іноземними мовами, стажується за кордоном, переймає кращі практики. Це все впливає на їхній стиль лідерства: диригент тепер виступає не тільки як носій національної хорової традиції, а й як космополітичний митець, здатний комунікувати з різними культурами. По-друге, сучасна публіка диктує нові умови взаємодії. Успішні українські хорові колективи сьогодні стали своєрідними національними культурно-мистецькими брендами, що уособлюють мистецьку досконалість. В цьому аспекті цікаве спостереження робить І. Антіпіна, зазначаючи, що «брендовість» хорового колективу закономірно підвищує рівень вимогливості до нього слухачької аудиторії – публіка не пробачає відомому хору жодних значних похибок без іміджевих втрат для колективу [1]. Іншими словами, визнаний хор зобов'язаний постійно підтверджувати свій високий професійний рівень, аби утримувати довіру слухачів. Це спонукає керівників хорів і диригентів до безперервного удосконалення, творчих пошуків і впровадження нових ідей, не виходячи при цьому за межі академічної якості. У ХХІ столітті спостерігається зміна моделі сприйняття мистецтва: аудиторія прагне бути співучасником дійства, а не пасивним слухачем. Зростає популярність інтерактивних концертних форматів, коли слухачам надається можливість впливати на хід події (спільний спів у залі, вибір творів шляхом голосування, інтерактивні мультимедійні шоу тощо) [10; 11]. Досвід західних колег свідчить, що такі формати підвищують емоційну залученість аудиторії та залишають сильніший післяконцертний відгук [11]. Для українських диригентів-хормейстерів це означає необхідність розширювати свій інструментарій роботи із залом. Диригент тепер часто бере на себе роль модератора концерту: безпосередньо спілкується зі слухачами зі сцени, пояснює концепцію

програми, залучає публіку до простих музичних дій (наприклад, спільного виконання приспіву відомої пісні чи розспівування перед початком концерту). Такі прийоми, хоч і виходять за межі традиційної диригентської функції, стають важливою частиною роботи, адже допомагають демократизувати концертний простір, зробити класичну хорову музику ближчою і зрозумілішою різним верствам слухачів. По-третє, суттєвим соціокультурним чинником останніх років є випробування, пов'язані з війною та суспільною нестабільністю. Хорове мистецтво України наразі виконує і важливі соціальні функції – підтримки морального духу, збереження національної ідентичності, культурної дипломатії. Диригент-хормейстер усе частіше постає як лідер громади, який організовує благодійні концерти, акції на підтримку військових, інтеграційні заходи для внутрішньо переміщених осіб тощо. Таким чином, його творча індивідуальність включає риси громадського діяча, комунікатора, натхненника. Це додає ще одного виміру до традиційної ролі диригента – харизми лідера, здатного об'єднати людей навколо спільної мети за допомогою хорового співу.

Нові освітні практики у підготовці диригентів. Система вищої музично-хорової освіти в Україні також переживає значні зміни під впливом вимог часу. Традиційно підготовка диригентів-хормейстерів будувалася на міцному фундаменті академічних дисциплін (хоровий клас, диригування, хорознавство, сольфеджіо, фортепіано та ін.), успадкованому від радянської доби та доповненому регіональними хоровими школами (Київською, Одеською, Харківською, Львівською тощо). Нині ж до цього арсеналу додаються нові компоненти. По-перше, виникає потреба навчати майбутніх диригентів цифровим компетентностям. В деяких музичних закладах введено курси, присвячені використанню комп'ютерних технологій у музичній освіті, основам звукорежисури, медіаменеджменту для музикантів. Це відгук на запит практики: молодий диригент повинен вміти самостійно зробити якісний аудіо/відеозапис свого хору, налагодити онлайн-взаємодію, створити цифровий контент для просування колективу. По-друге, персоналізація навчання стає одним

із ключових принципів. Сучасні студенти (покоління «цифрових аборигенів») звикли до високого рівня індивідуалізації та інтерактивності в освіті. Тому в підготовці диригентів ширше застосовуються індивідуальні творчі проекти, майстер-класи провідних маестро, гнучкі навчальні траєкторії. Наприклад, впроваджуються спецкурси за вибором, де студент може поглибити знання в цікавій саме йому сфері – чи то старовинна музика, чи сучасні хорові аранжування, чи менеджмент хорового колективу. По-третє, пандемія COVID-19 дала поштовх розвитку дистанційної освіти, і цей досвід виявився корисним. З'ясувалося, що деякі теоретичні дисципліни або індивідуальні заняття з диригування можна ефективно проводити онлайн, економлячи час і ресурси. Звісно, практика роботи з реальним хором незамінна, але онлайн-формат відкрив нові можливості: залучення зарубіжних фахівців до викладання, гнучкий графік репетиційних прослуховувань, використання відеоаналізу диригентських жестів тощо. Науковці підкреслюють, що інтеграція дистанційних технологій та особистісно-орієнтованих методик навчання в процес підготовки хормейстерів є одним з ключових факторів модернізації музичної освіти [3; 5; 7; 9]. Як наслідок, формується новий тип молодого диригента – більш креативного, психологічно комфортного у самореалізації, здатного до інноваційного мислення у виконавській практиці. Власний досвід українських педагогів підтверджує ефективність таких підходів. Приміром, впровадження елементів проектного навчання (організація студентами власних хорових проектів під кураторством викладачів) сприяє формуванню у них практичних навичок лідерства та самостійності. У Тернопільському педагогічному університеті описано експеримент із застосування віртуального хору як навчального інструменту в дисципліні «Хоровий клас», що дозволило студентам набути компетентностей роботи з розподіленим колективом і технічних навичок звукозапису. Такі новації поступово змінюють саму парадигму професійної підготовки диригентів: від трансляції знань – до спільного творчого пошуку, від уніфікованих програм – до гнучкого реагування на індивідуальні потреби і здібності молодих хормейстерів.

Важливо підкреслити, що в процесі всіх цих трансформацій не втрачається значення традиційної хорової школи. Навпаки, саме спираючись на глибокі традиції українського хорового виконавства, сучасні диригенти можуть найуспішніше інтегрувати інновації. Традиція забезпечує міцний професійний фундамент – майстерність диригентської мануальної техніки, знання стилів, високу художню планку. Інновації ж дають інструменти для актуалізації цієї традиції, донесення її до сучасного слухача. В українському хорознавстві триває наукова дискусія щодо пошуку оптимального балансу між школою та новаціями [4; 8; 10; 11]. Деякі дослідники зазначають, що багатоаспектність індивідуального стилю диригента сьогодні проявляється у єдності його різних іпостасей – виконавця, педагога, лідера, менеджера [3; 7; 10]. Тому формування такого стилю має відбуватися на перетині методичних надбань національної хорової школи України та врахування вимог часу – цифрової культури, ринкових умов у сфері мистецтва, міжнародної конкурентності.

Висновки. Проведене дослідження дозволяє зробити низку узагальнень щодо трансформації творчої індивідуальності українського диригента-хормейстера в XXI столітті. По-перше, цифровізація стала потужним чинником змін: сучасний хормейстер змушений опанувати широкий спектр технологій – від створення віртуального хору до просування колективу в інтернеті. Це розширило його функції та вміння, зробило більш технічно підкованим, відкритим до експериментів. По-друге, соціокультурні зміни сформуvalи запит на нового типу взаємодію з аудиторією: диригент тепер виконує роль комунікатора і натхненника спільноти, що вимагає від нього розвинутих лідерських та комунікативних якостей. По-третє, інновації в системі освіти диригентів забезпечують підготовку кадрів, здатних творчо мислити і адаптуватися – індивідуально-орієнтовані методики та дистанційні технології стали невід’ємною частиною навчального процесу, що підвищує його ефективність. Синергія традицій та новацій проявляється в тому, що найуспішніші сучасні диригенти спираються на школу (професійну майстерність, художній смак), але сміливо впроваджують нові ідеї у творчість. Таким чином,

творча індивідуальність хормейстера сьогодні – це динамічна категорія, що розвивається разом зі зміною технологічного й культурного ландшафту. Її характерними рисами стають гнучкість, креативність, готовність до навчання протягом життя, вміння поєднати мистецтво з менеджментом і технологіями. Збереження самобутності українського хорового мистецтва в умовах глобальних змін великою мірою залежить від диригентів-новаторів, які, шануючи традицію, ведуть хор вперед – до нових форматів, нової аудиторії, нових вершин виконавської майстерності.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Антіпіна І. В. Хор як складник бренду музичного мистецтва України: соціокультурний вимір // Часопис Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. 2022. № 2(55). С. 21–35.
2. Бондар Є. М. Художньо-стильовий синтез як феномен сучасної хорової творчості: монографія. Одеса: Астропринт, 2019. 388 с.
3. Віла-Боцман, О. П. Модернізація фахової підготовки хормейстерів: виклики та можливості в умовах глобальних трансформацій. Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Музичне мистецтво, 7(2), 158–169.
4. Качуринець Л. В. Розвиток диригентської проєктної діяльності на початку ХХІ століття: новітні чинники впливу // Актуальні питання гуманітарних наук. 2024. Вип. 76(2). С. 22–29.
5. Кириленко Я. В., Ороновська Л. М., Сун Лан. Цифрові трансформації вокально-хорового мистецтва: досвід та нові можливості // Актуальні питання гуманітарних наук. 2023. Вип. 59(2). С. 48–54.
6. Слободиська О. Рекорд за віртуальний хор // Газета «День». 15.05.2020. Режим доступу: <https://day.kyiv.ua/uk/article/cuspilstvo/rekord-za-virtualnuu-khor> (дата звернення: 10.08.2025).
7. Софроній З. В. Диригентсько-хорова підготовка здобувачів закладів вищої освіти: вплив цифрової трансформації // Innovative Pedagogy. 2021. Вип. 41. С. 45–50.
8. Сухецька О. В. Віртуальний хор: окремі питання теорії і практики (до постановки проблеми) // Одеська хорова школа: традиції та новачі: матер. всеукр. наук.-творч. конф. (Одеса, 12–13 листоп. 2021 р.) Одеса: Астропринт, 2021. С. 64–66.
9. Шатова І. О. Віртуальний хор Еріка Вігакера: інноваційні тенденції розвитку сучасної музики // Музичне мистецтво і культура. 2021. № 32(1). С. 17–30.
10. Batovska, O., Byelik-Zolotaryova, N., & Ivanova, J. Modern Global Trends in the Development of Choral Performance. Studia Universitatis Babeș-Bolyai Musica, 68(2), 235–256.

11. Helleckson S. (quote in:) Creating Meaningful Experiences Through Interactive Concerts // Chorus America. 2022. URL: <https://chorusamerica.org/node/100598> (accessed: 10.08.2025).

REFERENCES

1. Antipina I. V. Khor yak skladnyk brendu muzychnoho mystetstva Ukrainy: sotsiokulturnyi vymir // Chasopys Nats. muz. akad. Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho. 2022. Сс 2(55). S. 21–35. [in Ukrainian]
2. Bondar Ye. M. Khudozhno-stylovyi syntez yak fenomen suchasnoi khorovoi tvorchosti : monohrafiia. Odesa : Astroprynt, 2019. 388 s. [in Ukrainian]
3. Vila-Botsman O. P. Modernizatsiia fakhovoi pidhotovky khormeisteriv: vyklyky ta mozhlyvosti v umovakh hlobalnykh transformatsii // Visnyk Kyivskoho natsionalnogo universytetu kultury i mystetstv. Seriia: Muzychne mystetstvo. 2024. T. 7, Сс 2. S. 158–169. [in Ukrainian]
4. Kachurynets L. V. Rozvytok dyryhentskoi proiektnoi diialnosti na pochatku XXI stolittia: novitni chynnyky vplyvu // Aktualni pytannia humanitarnykh nauk. 2024. Vyp. 76(2). S. 22–29. [in Ukrainian]
5. Kyrylenko Ya. V., Oronovska L. M., Sun Lan. Tsyfrovi transformatsii vokalno-khorovoho mystetstva: dosvid ta novi mozhlyvosti // Aktualni pytannia humanitarnykh nauk. 2023. Vyp. 59(2). S. 48–54. [in Ukrainian]
6. Slobodyska O. Rekord za virtualnyi khor // Hazeta «Den». 15.05.2020. Rezhym dostupu: <https://day.kyiv.ua/uk/article/cuspilstvo/rekord-za-virtualnyy-khor> (data zvernennia: 10.08.2025). [in Ukrainian]
7. Sofronii Z. V. Dyryhentsko-khorova pidhotovka zdobuvachiv zakladiv vyshchoi osvity: vplyv tsyfrovoy transformatsii // Innovative Pedagogy. 2021. Vyp. 41. S. 45–50. [in Ukrainian]
8. Sukhetska O. V. Virtualnyi khor: okremi pytannia teorii i praktyky (do postanovky problemy) // Odeska khorova shkola: tradytsii ta novatsii : mater. vseukr. nauk.-tvorch. konf. (Odesa, 12–13 lystop. 2021 r.). Odesa : Astroprynt, 2021. S. 64–66. [in Ukrainian]
9. Shatova I. O. Virtualnyi khor Erika Vitakera: innovatsiini tendentsii rozvytku suchasnoi muzyky // Muzychne mystetstvo i kultura. 2021. Сс 32(1). S. 17–30. [in Ukrainian]
10. Batovska O., Byelik-Zolotaryova N., Ivanova J. Modern Global Trends in the Development of Choral Performance // Studia Universitatis Babes-Bolyai Musica. 2023. 68(2). P. 235–256.
11. Helleckson S. (quote in:) Creating Meaningful Experiences Through Interactive Concerts // Chorus America. 2022. URL: <https://chorusamerica.org/node/100598> (accessed: 10.08.2025).

УДК 785.7:780.614.331.071.2»20»

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2025-43-20>**Алла Олексіївна Мельник**

ORCID: 0000-0001-5811-8958

кандидат мистецтвознавства, доцент,
завідувачка кафедри оркестрових струнних інструментів
Харківського національного університету мистецтв
імені І. П. Котляревського
4alusik@ukr.net

Ксенія Іванівна Чайковська

ORCID: 0009-0005-3312-4733

кандидат мистецтвознавства, незалежний науковець
Sams130321@gmail.com

ЖАНРОВО-СТИЛЬОВА СПЕЦИФІКА КОНЦЕРТНОГО РЕПЕРТУАРУ АНСАМБЛЮ СКРИПАЛІВ В КОНТЕКСТІ СУЧАСНОГО ВИКОНАВСТВА

Мета роботи полягає у системному вивченні сучасного репертуару ансамблю скрипалів. **Актуальність дослідження** зумовлена необхідністю осмислення жанрового спектру репертуару для ансамблю скрипалів, що довгий час був поза увагою науковців, оскільки сприймався як другорядний, іноді експериментальний. Насьогодні він поповнюється високо художніми зразками, художньо-естетичний вимір та поетична образність яких зачаровує емоційністю та надзвичайно романтизованим відтворенням дійсності. **Методологія дослідження** спирається на комбінування загальних методів – системного та компаративного, а також спеціальних – стильового, жанрового та структурно-функціонального. У роботі здійснено огляд та аналіз оригінальних композиторських творів, перекладень та аранжувань для ансамблю скрипалів. **Наукова новизна** полягає у створенні жанрово-стильової типології творів для ансамблю скрипалів в контексті сучасного виконавства. У **висновках** зазначається, що вивчення музики для ансамблю скрипалів в творчості українських митців дає підставу стверджувати, що це одна з затребуваних сфер композиторської та виконавської творчості. Інтерес до ансамблевої культури у ХХ ст. загалом та ансамблю скрипалів зокрема зумовлений відродженням барокових і неокласичних традицій. Поряд з цим сучасна

ансамблева творчість і виконавство також збагачуються досвідом позаєвропейських культур. Ансамбль скрипалів у XX ст. віддзеркалює процеси розвитку камерно-інструментальних і концертних жанрів, стає засобом емоційного та інтелектуального розвитку музикантів-професіоналів у контексті сучасного виконавства. Таким чином, сучасний репертуар для ансамблю скрипалів віддзеркалює тяжіння до імпровізаційності висловлювання, неструктурованості, пошуку нових жанрово-стильових різновидів.

Ключові слова: ансамбль скрипалів, концертний репертуар, скрипкове виконавство, жанрово-стильова типологія, оригінальні твори, перекладення, аранжування.

Melnyk Alla Oleksiivna, PhD, Associate Professor, Head of the Department of Orchestral Strings Instruments of the Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts; Chaikovska Kseniia Ivanivna, PhD, Independent Scientist

Genre-stylistic specificity of the concert repertoire of the violin ensemble in the context of modern performance

The **purpose** of this study is to systematically study the modern repertoire of the violin ensemble. The **relevance** of the study is due to the need to understand the genre spectrum of the repertoire for the violin ensemble, which has long been out of the attention of scientists, since it was perceived as secondary, sometimes experimental. Today it is replenished with highly artistic samples, the artistic and aesthetic dimension and poetic imagery of which fascinate with emotionality and extremely romanticized reproduction of reality. The research **methodology** is based on a combination of general methods – systemic and comparative, as well as special ones – stylistic, genre and structural-functional. The work reviews and analyzes original composer's works, translations and arrangements for the violin ensemble. The **scientific novelty** lies in the creation of a genre-style typology of works for a violin ensemble in the context of modern performance. The **conclusions** note that the study of music for a violin ensemble in the work of Ukrainian artists gives reason to assert that this is one of the most popular areas of composer and performer creativity. Interest in ensemble culture in the 20th century. zagalom and ensemble of violins with a view to the revival of baroque and neoclassical traditions. Along with this, ensemble creativity and the Viconate are also enriched with insights from Western European cultures. The violin ensemble in the 20th century reflects the processes of development of chamber-instrumental and concert genres, becomes a means of emotional and intellectual development of professional musicians in the context of modern performance. Thus, the current repertoire for the violin ensemble reflects the complexity of improvisation, unstructuredness, and the search for new genre-style varieties.

Key words: violin ensemble, concert repertoire, violin performance, genre-style typology, original works, arrangements, arrangements.

Актуальність теми дослідження. Ансамбль скрипалів – один з найбільш популярних та улюблених видів музикування. Однак перед професійними колективами часто постає проблема репертуару, адже переважна кількість творів розрахована на обмежені можливості виконавців молодшої та середньої ланки – учнів дитячих музичних шкіл та фахових музичних коледжів. Поряд з цим, твори та перекладення, зазвичай зроблені керівниками окремих колективів, як правило, не друкуються і не мають широкого розповсюдження, тому жанровий спектр репертуару для ансамблю скрипалів довгий час був поза увагою науковців, оскільки сприймався як другорядний, іноді експериментальний. Все ж, репертуарна скарбниця для ансамблю скрипалів поповнюється зразками, художньо-естетичний вимір та поетична образність яких зачаровує емоційністю та надзвичайно романтизованим відтворенням дійсності, а цікаві знахідки в сфері формотворення та виражальних засобів забезпечують кращим творам цього виду музикування самодостатність і художню вартісність. Отже, актуальність даного дослідження зумовлена необхідністю дослідження існуючого репертуару для ансамблю скрипалів на сучасному етапі.

Мета дослідження полягає у системному вивченні сучасного репертуару ансамблю скрипалів, **наукова новизна** – у створенні його жанрово-стильової типології.

Виклад основного матеріалу. Репертуар ансамблю скрипалів, що представлений у сучасних концертних програмах, характеризується, з одного боку, жанрово-стильовим різноманіттям, з іншого – кількісною обмеженістю. Для керівників ансамблів важливим є обізнаність в існуючих зразках і розуміння їх специфіки. Пропонується огляд творів, що найбільш затребувані, на наш погляд, в концертному репертуарі. Критерієм відбору музичного матеріалу слугуватимуть жан-

рово-стильові пріоритети репертуарної політики українських ансамблів скрипалів¹.

Оригінальні композиторські твори представлено танцювальними, моторно-віртуозними та ліричними зразками. Розглянемо деякі з них.

Твір танцювального характеру «Батута» Б. Дубосарського привертає увагу яскравою виразністю молдавського мелосу, втіленого у варіативних за змістом музичних фразях. До типових ладових ознак належать занижений VII щабель, підвищений IV, а також характерний «миготливий» мажоро-мінор на III щаблі мажорного ладу. Партія фортепіано, зокрема у ц. 11, збагачена колоритними гармонічними ефектами, серед яких паралельне співставлення акордів $D - C - B$. П'єса має складну тричастинну форму з енергійним експресивним вступом. Наприкінці першого розділу з'являється імітація ударів батути², що розділяє різнохарактерні музичні речення. Другий розділ, позначений як *tempo mosso* – контрастна середина. Перед репризою, на підході до кульмінації спостерігається гармонічне ускладнення: ладова система, властива молдавському фольклору, насичується політональними нашаруваннями у фортепіанній фактурі, посилюючи

¹ В репертуарному доробку для ансамблю скрипалів окремої уваги заслуговує збірка Л. Холоденка, до якої увійшли як перекладення упорядника збірки, так і твори, перекладені та створені для ансамблю скрипалів іншими авторами. Збірка містить чималу кількість опусів різних жанрів та стилів – від бароко до сучасних творів.

Навчальний посібник Ж. Клименко «Грає ансамбль скрипалів» презентує різноманітні за жанрами й художньо-стильовими орієнтирами твори українських та зарубіжних композиторів – Г.-Ф. Генделя, Й. Штрауса, М. Скорика, Ск. Джоппіна, В. Косенка, П. Чернецького, І. Фролова. Твори скеровані насамперед на усебічний розвиток художньо-творчого потенціалу й удосконалення основних технічних навичок в сфері скрипкового ансамблевого виконавства. Посібник містить методичні рекомендації щодо виконання різних за стильовими та жанровими ознаками творів, а також редагування і перекладення, що здійснені автором навчального посібника для ансамблю скрипалів [4].

² Батута – спеціальний інструмент, що використовувався у XV–XVIII ст. для позначення такту під час ансамблевого виконання у інструментальній або хоровій практиці.

емоційну напругу твору. Серед виконавських завдань – точне відтворення синкопованого ритму та інтонування секундової інтерваліки, що потребує високої ритмічної дисципліни й інтонаційного контролю.

П'єса «Карусель» Л. Шукайло – віртуозний твір у швидкому темпі, побудований у простій тричастинній формі. Крайні розділи композиції базуються на активному використанні дубль-штриха в темпі *Vivo*, що передбачає виконання з технічною легкістю, яскравістю та динамізмом у середній частині смичка. Подібний штрих сприяє досягненню характерного для програмного задуму ефекту «руху по колу». Середній розділ п'єси утворює контраст за образним змістом: лірична, емоційно насичена тема, яка починається з нюанса *p*, поступово розгортається через *crescendo* до кульмінації. Таке рішення поглиблює образне наповнення твору та підкреслює його тричастинну симетрію.

«Карусель» В. Птушкіна створена у варіаційній формі і також належить до жанру віртуозної п'єси. Твір розпочинається унісонним проведенням гами *D-dur*, що одразу задає гумористично-ігровий настрій. У подальшому кожна варіація вносить нові ритмічні та фактурні ускладнення: змінюється ритмічний малюнок, варіюється розподіл тематичного матеріалу між партіями перших та других скрипок, що сприяє постійному динамічному оновленню. Відчувається вплив джазової стилістики через синкопованість, зміщення метричних акцентів, використання пунктирного ритму, а також елементів свінгу, де пунктир виконується як тріоль. Така ритмічна організація надає музиці особливого завязтого характеру розвитку.

Таким чином, обидві п'єси, не зважаючи на спільну жанрову характеристику і віртуозну спрямованість, демонструють різні підходи до формування, інтонаційної організації та стилістичного наповнення.

«Арія» І. Гайденка містить яскраві алюзії на традиційний український мелос і має виразну інтонаційну насиченість. Форма твору – подвійні варіації. Перша тема характеризується низхідною мелодичною лінією; синкопований ритм та міжтактові синкопи наближають її до народного інструментального

наспіву. Друга – має висхідний напрямок та спирається на тріольний ритм. Прояви сучасного композиторського мислення знаходять місце у тонально-гармонічній організації твору. Зокрема, в процесі тематичного розвитку відбуваються гармонічні трансформації: проведення першої теми у ц. 2 звучить не в основній тональності *e-moll*, а у *fis-moll*, що віддаляє її від тонального центру. У варіації на другу тему (ц. 3) мелодична лінія розгортається у партії фортепіано, у той час як ансамбль скрипалів виконує акомпанемент. Така фактурна організація утворює діалог між виконавцями, інтонаційна виразність кожної із партій підкреслює інтимність емоційного висловлювання. Отже, головною художньою домінантою «Арії» є її лірична спрямованість та елегантна інтонаційність, що відповідає семантичному амплуа скрипки як інструмента, здатного виявляти широкий спектр відтінків музичного образу.

Широко розповсюдженою є практика *перекладення* (*аранжувань, транскрипцій*) творів для ансамблю скрипалів, первісно написаних для інших інструментів чи виконавських складів. Втім, якісно створені перекладення (скрипалями чи самими композиторами) заслуговують на *самостійне* існування у виконавському просторі. Під час переосмислення оригіналу в іншому тембровому контексті можуть виникати художні втрати. За умов талановитого перекладення вони компенсуються новими художніми якостями (а, можливо, і перевагами) інших інструментів, в результаті чого виникає фактично новий твір мистецтва, часто-густо – не гірший за оригінал³. Це помітно збагачує усталений ще наприкінці ХХ століття класичний репертуар цього виду музикування.

Розглянемо приклади таких форм редакційної роботи.

«Полька» С. Луканюк (в аранжуванні Н. Кравецької, редакції Т. Маркузової та В. Баранова) створена для ансамблю скрипалів з фортепіанним супроводом. П'єса відзначена функціонально

³ Практика перекладення композиторами власних творів існувала в різні епохи (приміром, Й. С. Бах, Ф. Ліст), що пов'язано, наприклад, з об'єктивованістю тембрових уявлень в епоху бароко, чи з віртуозною, оркестризованою концепцією сольного виконавства в добу романтизму.

рівноправністю всіх партій, а також єдністю виконавських прийомів і одночасним фразуванням. Твір має просту двочастинну репризну форму з невеликим контрастним епізодом на початку другої частини. З перших тактів п'єси (ц. 1) скрипкові партії та фортепіано звучать у динамічному нюансі *mf*, зі зменшенням гучності звуку до *piano* у ц. 3 та поступовим зростанням динаміки до *f* на початку репризи. Такий динамічний розвиток обумовлює ігрову логіку твору та сприяє його яскравому й життєстверджуючому завершенню. Мелодико-інтонаційне двоголосся містить шаблі функціональної гармонії головної тональності *G-dur*. Скрипковий ансамбль характеризується синхронністю звучання протягом усієї п'єси за винятком початку другої частини у ц. 3. Єдність звучання досягається шляхом метроритмічної спорідненості обох партій. Виконавська узгодженість технічних та штрихових засобів забезпечується спільними акцентами на другій долі такту. Зміна штрихів, динаміки та функціонального навантаження партій відбувається у контрастному епізоді у ц. 3. *Legato* змінюється на *marcato*, *f* на *p*, партія першої скрипки забезпечує мелодичний розвиток, в той час як партія другої виконує акомпанемент. Партія фортепіано впродовж всього твору акомпанує ансамблю. У перших чотирьох тактах вступу вона звучить сольно, презентуючи основний характер і темп. В подальшому відбувається відтворення типового для жанру польки фактурного супроводу, що складається з четвертних нот у басу і вісімок у верхніх голосах, а також підкресленням акцентів на другій долі такту у розмірі 2/4.

«Галоп» з «Дитячої сюїти» Л. Фучаджі (редакція А. Вербицької, Н. Кравецької та А. Зозулі) вирізняється активністю основної теми в партії перших скрипок, що підтримується яскравим звучанням других. Розмаїття штрихової техніки у жвавому стрибкоподібному характері галопа гармонійно співвідноситься з синхронністю звучання обох партій. Штрихова палітра реалізована та узгоджена зі специфікою вимовлення кожної музичної фрази, що є надзвичайно важливим при реалізації технічних і ритмічних завдань – контроль інтонації в мотивах з зустрічними знаками у швидкому темпі, чисельні паузи на сильних долях,

хроматичні ходи. Ігрова активність звуковидобування підкреслюється динамічними контрастами та артикуляцією у всіх голосах – стакато, акценти, маркування окремих нот.

«Гавот» Ж.-Ф. Рамо (аранжування Л. Донник, редакція А. Вербицької та О. Зозулі) є зразком інтерпретації старовинного французького танцю, що зберігає яскраві ознаки барокової стилістики. Чотиридольний розмір та повільний темп сприяють виразному виявленню народно-хороводного підґрунтя танцю. Граціозність руху досягається завдяки тонкому нюансуванню всіх структурних складових – мотивів, фраз, періодів і розділів. П'єса має тричастинну форму, крайні розділи якої вирізняються плавною мелодикою, тоді як середня частина емоційно контрастує завдяки енергійному тріольному руху. Поліфонічне мислення композитора знаходить відображення як у оригінальному творі, так і в аранжуванні: однією з провідних ознак є імітаційна поліфонія, реалізована через розподілення тематичного матеріалу між інструментальними партіями. Тема послідовно переходить від перших скрипок до других, а також у партію фортепіано, що забезпечує діалогічну взаємодію голосів. У момент звучання теми в партії других скрипок перші супроводжують її в нюансі *p*. Середина першого розділу має розвиваючий характер: тематичний розвиток скрипкових партій відбувається в органічному контрапунктному взаємозв'язку, заснованому на ритмічному контрасті та комплементарності голосів. Партія фортепіано здебільшого виконує акомпанемент, проте відзначається тонким нюансуванням і динамічними змінами, що загалом підсилюють виразність ансамблевого звучання.

У другому розділі тематичний розвиток відбувається у партії фортепіано: багаторазове проведення теми надає рис поліфонічних варіацій. Відчутна рівноправність голосів, притаманна бароковій стилістиці, що реалізується через рівнофункціональність усіх інструментальних партій.

Фактурна організація твору передбачає чотириголосність (два голоси у партії фортепіано та дві партії скрипок), що забезпечує структурну стрункість і темброву узгодженість ансамблю.

У середньому розділі динамічна градація у скрипкових партіях набуває однорідності, контрастує із штриховою палітрою (на відміну від першого розділу, де єдність забезпечується імітаційними прийомами). Отже, перший розділ репрезентує тематичну єдність в партіях скрипок через імітаційну поліфонію, тоді як другий – демонструє контрастну поліфонію, засновану на варіаціях і діалогічному протиставленні голосів. Визначальним компонентом виконавської інтерпретації є штрихова палітра, що узгоджується з артикуляцією, інтонаційною логікою фразування і спрямована на розкриття художнього змісту.

«Тарантела» Г. Купера (аранжування Л. Донник, Н. Кравецької, В. Баранова; редакція М. Маркузової) репрезентує стильові риси італійського народного танцю, що мають прояв у характерному, майже безперервному русі в розмірі 6/8, типовому для тарантели. Твір написаний у тричастинній формі, крайні розділи якої вирізняються динамічним розвитком та моторним началом. Середній розділ контрастує з крайніми частинами пісенною ліричністю. Його особливістю є розподіл мелодичного розвитку між партіями скрипок, що створює комплементарність голосів та підкреслює діалогічність висловлювання.

«Полонез» М. Поплавського (аранжування Л. Донник) для ансамблю скрипалів стилістично відтворює риси старовинного урочистого танцю польського походження. Твір написаний у складній тричастинній формі, що відповідає канонічній жанровій моделі. Аранжування ґрунтується на мелодиці фраз оригінального матеріалу, що дозволяє розкрити образність та жанрові особливості п'єси. Привертає увагу поліфонічний характер викладу з чітко визначеною діалогічністю між партіями перших та других скрипок, які є функціонально цілком рівноправними. Цікавою виконавською знахідкою є тритактове *glissando* у партії другої скрипки, що передує третьому варійованому проведенню теми середнього розділу на *f*. Такий прийом надає твору виразної художньої напруги та гостроти. Партія фортепіано збагачує тематизм малосекундовими інтервалами, що активізують емоційний зміст та додають п'єсі сучасного звучання. Отже, «Полонез» поєднує жанрову стилізацію з сучасною музичною мовою,

зберігаючи модель жанру та розширюючи репертуарний діапазон ансамблю скрипалів.

Аранжування Л. Донник (редакція Н. Кравецької, В. Баранова) української народної пісні «Заслужський хліб добрий» в обробці В. Косенка. Основою для обробки стала пісня, складена ще в дореволюційний період. Її трагічний зміст пов'язаний з темою хліба як символом життя. У пісні це підкреслюється як інтонаційними засобами (зокрема заниженим другим щаблем фа-бекар), так і за допомогою агогіко-динамічних прийомів (*ritenuto* та *diminuendo* в кінці кожної строфи і усієї пісні). Фактура збагачена розвиненим багатоголоссям. Тема пісні проводиться двічі, кожного разу із зміненним гармонічним супроводом. У першому проведенні тема проходить в партії першої скрипки в середньому регістрі у нюансі *piano*, в той час як партія другої скрипки містить виразний варіантний підголосок з хроматичними ходами та послідовним низхідним мелодичним рухом, що підсилює образне наповнення фактури. Другий куплет звучить у високому регістрі в партії першої скрипки на октаву вище на *mezzo forte*. Фактура в партії другої скрипки поступово стає щільнішою; з'являються подвійні ноти, що збагачують гармонію та передують кульмінації. Таким чином, аранжування Л. Донник народної пісні в обробці В. Косенка демонструє глибоке осмислення фольклорного матеріалу та високий рівень майстерності.

Твір О. Литвінова «Вічний рух» в оригіналі був написаний для скрипки соло. Перекладення для ансамблю скрипалів здійснено І. Петуховим. Тричастинна композиція в перекладеній версії зберігає структурні ознаки оригіналу, при цьому звучання посилюється унісонним проведенням партій перших та других скрипок. Ключовим стилістичним чинником твору виступають засоби звуковидобування, що зумовлює акцент на звукообразності та визначає виконавську динаміку як провідний художній елемент. У крайніх частинах домінує прийом виконання дубль-штрихом у темпі *Vivo*, що сприяє легкості, яскравості та стрімкості звучання.

Тональний зсув із мажору в однойменний мінор викликає ладогармонічне перезабарвлення, а синкопований ритм додає

образу внутрішньої напруги та схвильованості. Середній розділ п'єси контрастує з крайніми як за характером, так і за динамікою: лірична, емоційно насичена тема починається у нюансі *p* і розгортається до кульмінаційного *crescendo*. Ця зміна характеру та динамічного розвитку формує цілісну художню концепцію перекладення.

Поряд з творами академічного напрямку є багато перекладень естрадних і джазових зразків. Наприклад, перекладення пісень П. Маккартні, Дж. Леннона «Rock and roll music», «Mishel», «Let it be», «Can't buy me love», створених Є. Рибкіним, базується на двоголосі паралельного руху, іноді непрямого, внаслідок чого кожна партія отримує самостійне мелодичне навантаження.

П'єса «Чай удвох» В. Юманса в обробці А. Скіртенка є зразком сучасної інтерпретації джазового стандарту, що поєднує стилістичні риси академічного та естрадного інструментального виконавства. Твір написаний сучасною музичною мовою з активним використанням синкопованого ритму, модуляцій у складній фактурній організації – інтервальні стрибки, поліритмія, а також ритмічні неузгодженості між окремими партіями. Подібна ритміко-фактурна організація стилізує характер джазового ансамблевого музикування. Після проведення основної теми (джазового стандарту) слідує імпровізаційні розділи – у фортепіано, перших та других скрипок. Імпровізаційні епізоди збагачують мелодичний розвиток та демонструють виконавські можливості кожної партії. Кульмінаційний розділ твору пов'язаний з розробкою головної теми, яка виконується всіма інструментами водночас, підсилюючи драматургічний розвиток. Завершення п'єси має характер фінального акценту – ефектного та яскравого, що відповідає джазовій стилістиці.

Узагальнимо основні жанрові різновиди репертуару для ансамблю скрипалів з метою визначення жанрово-стильової специфіки цього типу музикування на сучасному етапі:

З укладеної типології зрозуміло, що переважна кількість перекладень та аранжувань – різноманітні танці. Виникає паралель з українською традицією народного інструментального мистецтва, де скрипаль здебільшого озвучував танцювальний

Таблиця 1

Жанрово-стильова типологія репертуару ансамблю скрипалів

Жанрові різновиди	Оригінальні твори	Перекладення	Аранжування, обробки, гранскрипції
танцювальні жанри	Г. Без'язичний. «Одна гора високая». Парафраз на укр. нар. теми. Б. Дубосарський. «Батуґа».	Л. Фучалді. «Галоп» з «Дитячої сюїти» (ред. А. Вербицької, Н. Кравецької та А. Зозулі); Й. С. Бах. «Сарабанда», Г. Гендель. «Паскаля», П. Сарасате. «Наварська хота», Й. Брамс. «Угорський танок», Я. Сібелус. «Сумний вальс», пер. Л. Холоденка; М. Стецюн. «Болеро», перекл. Автора; К. Сен-Санс. «Танець смерті», К. Дженкінс. «The Song Of The Spirit», Е. Каррара. Танго «El Abandonado», Р. Сокрута. Танго, Л. Андерсон. «The Waltzing Cat», А. П'яццолла. «Primavera portesa», О. Цфасман. «Мені радісно з тобою», перекладення Г. Без'язичного.	М. Поплавський. «Полонез», аранж. Л. Донник; Г. Кулер. «Гарантела», аранж. Л. Донник, Н. Кравецької, В. Баранова, редакція М. Маркузової; С. Луканюк. «Полька», аранж. Н. Кравецької, ред. Т. Маркузової та В. Баранова; Ж. -Ф. Рамо. «Гавот», аранж. Л. Донник, ред. А. Вербицької та О. Зозулі; В. Юманс. «Чай удвох», оброб. А. Скіртенка; П. Маккарті, Дж. Леннон. «Rock and roll music», «Can't buy me love», транскр. Є. Рибкіна.

Продовження таблиці 1

Віртуозні-моторні	В. Птушкін. «Карусель», «Вічний рух»; Л. Шукайло. «Карусель».	Ф. Крейслер. «Віденський каприс»; Ж. Ібер. «Маленький білий віслочок»; Й. Брамс. Скерцо, пер. Л. Холоденка; А. Мачаваріані. «Долури», пер. автора; О. Литвінов. «Вічний рух», пер. І. Пестухова; В. Кролл. «Банджо та скрипка»; І. Якушенко. «Коли Бах посміхається». Л. Андерсон. «Дрібничка», пер. Г. Без язичного.	Гершвін Дж. «I got rhythm». аранж. Л. Працюк.
ліричні	А. Кос-Анатольський. Фантазія «Ой ти, дівчино, з горіха зерня»; П. Шольц. Фантазія на тему пісні М. Вербицького «Верховино». В. Птушкін. «Піднесене й земне», «Вокаліз»; І. Гайденко. «Арія».	Українська народна пісня «Сонце низенько», обр. М. Лисенка, пер. М. Василевич. Ф. Шуберт. «Аве Марія», Гершвін Дж. «Oh lady be good», пер. М. Василевич, Л. Працюк. М. Скорик. «Намалой мені ніч», пер. М. Василевич; Фантазія «Різдвяні дзвони», пер. Л. Працюк; В. А. Моцарт. «Lacrimosa», Р. Глер. «Романс», Е. Гріг. «Серце поета», А. Берн. Буковина, Д. Брубек. «Дякую», пер. Г. Без язичного; А. Кос-Анатольський. Дві українські пісні, пер. Л. Холоденка; Укр. нар. пісні «Ой ти, дівчино», «Чорні брови, карі очі», пер. В. Дмитренко; П. Макартні «Mishel», «Let it be», пер. Є. Рибкіна.	Українська народна пісня «Заслужський хліб добрий». оброб. В. Косенка, аранж. Л. Донник, ред. Н. Кравецької, В. Баранова; Дж. Гершвін «The man i love», аранж. Л. Працюк.

обряд, маючи при цьому змогу самому брати участь у танці. Значна кількість творів ліричного спрямування, певну частину займають віртуозно-моторні твори⁴.

Висновки. Отже, в контексті європейської культури українська композиторська творчість ХХ – початку ХХІ століть віднайшла власний «формат» для ансамблю скрипалів. При цьому, тематизм розглянутих творів акумулює не лише корпус ознак національного фольклору, але й стилізовану символічність інших національних культур (танців минулих епох – вальс, гавот, галоп, пасакалія, полонез, полька, сарабанда, тарантела, хота), а також жанрів, усталених в музиці європейського романтизму.

Інтерес до ансамблевої культури у ХХ ст. загалом та ансамблю скрипалів зокрема зумовлений відродженням барокових і неокласичних традицій. Поряд з цим сучасна ансамблева творчість і виконавство також збагачуються досвідом позаєвропейських культур. Віддзеркаленням цього, зокрема, у ХХ ст. стає виникнення і розвиток ансамблевих творів, пов'язаних з джазовою культурою (з притаманною їй імпровізаційністю музикування), фольк-, рок- та поп-музикою. Таким чином, сучасний репертуар для ансамблю скрипалів віддзеркалює тяжіння до імпровізаційності висловлювання, неструктурованості, пошуку нових жанрово-стильових різновидів.

Специфічною ознакою буття ансамблевих жанрів у ХХ ст. є втілення ознак діалогічності та полілогічності мислення, принципів ігрового начала, парадоксальності, множинності єдиного, а також збільшення ролі інтелектуального начала в музиці. Як жанровий різновид камерної музики, музика для ансамблю скрипалів характеризується малим розміром, лаконізмом гранично вивіреної форми, широким діапазоном образної сфери і витонченістю засобів художньої виражальності.

Вивчення музики для ансамблю скрипалів в творчості українських митців дає підставу стверджувати, що це один з затребуваних жанрів композиторської та виконавської творчості.

⁴ Поряд з зазначеними прикладами, як відомо, зустрічаються зразки академічного репертуару, наприклад, скрипкові концерти А. Вівальді, твори Й.-С. Баха, В.-А. Моцарта, Ф. Шуберта й ін.

Ансамбль скрипалів у ХХ ст. віддзеркалює процеси розвитку камерно-інструментальної і концертної сфер, стає засобом емоційного та інтелектуального розвитку музикантів-професіоналів у контексті сучасного виконавства.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Без'язичний Г., Каліновська І. Збірка перекладень для ансамблів скрипалів у супроводі фортепіано базового підрівня початкової мистецької освіти та закладів фахової передвищої мистецької освіти Уманського обласного музичного коледжу імені П. Д. Демуцького. Київ : Державний науково-методичний центр змісту культурно-мистецької освіти, 2001. 33 с.
2. Грає ансамбль скрипалів: методично-репертуарна збірка / уряд. М. О. Василевич. Київ: Центр учбової літератури, 2023. 116 с.
3. Дрига К. Жанрова актуалізація ансамблю скрипалів у музиці ХХ століття. *Культура та інформаційне суспільство ХХІ століття*: всеукр. наук.-теор. конф. молодих вчених. Харків : ХДАК, 2012. С. 163–164.
4. Клименко Ж. Робота над основними навичками ансамблевого виконання : метод. рекомендації з предмету «Ансамблевий клас» для студ. спец. «Музична педагогіка і виховання». Луцьк : РВВ «Вежа» Волин. держ. ун-ту імені Лесі Українки, 2006. 16 с.
5. Микитка А. Струнно-смичкові ансамблі: навч. посібник. Тернопіль : Підручники і посібники, 2006. 104 с.
6. Олійник В., Лабунець В. Ансамблева гра як різновид спільної музично-виконавської діяльності. *Наукові праці Кам'янець-Подільського державного університету*. 2004. Т. 1. Вип. 3. 307 с.
7. Романенко С. Специфіка роботи з ансамблем скрипалів. *Культура та інформаційне суспільство ХХІ століття* : матер. наук. конф. молодих учених. Харків : ХДАК, 2010. С. 164–165.
8. Холоденко Л. Ансамбль скрипалів: хрестоматія. Харків : ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2012. 116 с.

REFERENCES

1. Bezyazychny, G. & Kalinovska, I. (2021). Collection of translations for violin ensembles accompanied by piano of the basic sublevel of primary art education and institutions of professional pre-higher art education. Uman: P. D. Demutsky Regional Music College.
2. Vasylevich, M. (2023). The violin ensemble plays. Kyiv: Center for Educational Literature.
3. Dryga, K. (2012). Genre actualization of the violin ensemble in the music of the 20th century. *Culture and information society of the 21st century*. Kharkiv: KhDAK, 63–164.
4. Dryga, K. (2012). Prerequisites for the historical crystallization of violin ensemble performance in Ukrainian music. *Culturology and social*

communications: innovative development strategies. Kharkiv: KhDAK, 323–324.

5. Klimenko, Zh. (2006). Work on the basic skills of ensemble performance. Lutsk: RVV “Vezha” VSU named after Lesia Ukrainka.

6. Mykytka, A. (2006). String and bow ensembles: a textbook. Ternopil: Textbooks and manuals.

7. Romanenko, S. (2010). Specifics of working with an ensemble of violinists. *Culture and information society of the 21st century.* Kharkiv: KhDAK, 164–165.

8. Kholodenko, L. (2012). Violinist ensemble: a reader. Kharkiv: KhNUM named after I. P. Kotlyarevsky.

УДК 78.03+788.5

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2025-43-21>**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

СУЧАСНА ФЛЕЙТОВА МУЗИКА ЯК ПРОСТІР НОВОЇ ЗВУКОВОЇ ЕСТЕТИКИ

Метою роботи є виявлення й аналіз виконавських та акустичних особливостей сучасної флейтової музики, визначення художніх і технічних закономірностей її становлення. **Наукова новизна** дослідження полягає у комплексному підході до вивчення сучасної флейтової музики як синтезу виконавської, композиторської та акустичної діяльності. У роботі розглядаються малодосліджені аспекти інтерпретації експериментальних флейтових творів, розкриваються принципи функціонування розширеної техніки у контексті музичної драматургії та естетики звуку. **Методологічну основу роботи** становлять міждисциплінарні підходи сучасного музикознавства. Використано методи музично-аналітичного та виконавсько-інтерпретаційного аналізу, елементи акустико-спектрального й структурно-семіотичного підходів, що дає змогу розглядати флейтову музику не лише як текст, а і як процес звукового втілення. Порівняльно-історичний метод дозволяє осмислити розвиток флейтової техніки у контексті еволюції музичної мови ХХ–ХХІ століть.

Висновки. Сучасна флейтова музика являє собою складний художній простір, у якому техніка, звук і форма утворюють єдину систему естетичних взаємовідносин. Уключення експериментальних творів до конкурсних і концертних програм свідчить про визнання їхньої значущості як показника професійного рівня виконавця. Новітні композиції для флейти вимагають від інтерпретатора не лише високої технічної підготовки, а й здатності до аналітичного та творчого мислення, уміння сприймати звук як живу, рухому матерію, підпорядковану внутрішній логіці художнього висловлювання. Використання розширених прийомів звуковидобування докорінно змінює уявлення про звукову природу інструмента, формуючи нову концепцію тембру як драматургічної категорії.

Ключові слова: сучасне флейтове виконавство, розширені прийоми звуковидобування, обертонова техніка, темброва драматургія,

експериментальна музика XX–XXI століть, інтерпретація та виконавська практика; аудіальний кругозір, альтернативна аплікатура Роберта Діка, нова музична естетика, звук як категорія.

Doronin Pavlo Viktorovych, Postgraduate Student at the Department of Music History and Music Ethnography of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Contemporary flute music as a space of new sonic aesthetics

The aim of the study is to identify and analyze the performance and acoustic features of contemporary flute music and to define the artistic and technical regularities of its development. The scientific novelty of the research lies in its comprehensive approach to studying modern flute music as a synthesis of performative, compositional, and acoustic practices. The work examines little-studied aspects of interpreting experimental flute works and reveals the principles of functioning of extended techniques in the context of musical dramaturgy and the aesthetics of sound.

The methodological foundation of the research is based on the interdisciplinary approaches of contemporary musicology. The study employs methods of musical-analytical and performance-interpretative analysis, along with elements of acoustic-spectral and structural-semiotic approaches, which make it possible to consider flute music not only as a text but also as a process of sonic embodiment. The comparative-historical method allows for an understanding of the development of flute technique in the broader context of the evolution of musical language in the twentieth and twenty-first centuries.

Conclusions. Contemporary flute music represents a complex artistic space in which technique, sound, and form constitute an integrated system of aesthetic interrelations. The inclusion of experimental works in competition and concert programs testifies to their recognition as indicators of a performer's professional level. The newest compositions for flute require from the interpreter not only high technical mastery but also analytical and creative thinking, as well as the ability to perceive sound as a living, mobile substance governed by the internal logic of artistic expression. The use of extended sound-production techniques radically transforms the perception of the instrument's sonic nature, shaping a new concept of timbre as a dramaturgical category.

Key words: contemporary flute performance, extended techniques, overtone technique, timbral dramaturgy, experimental music of the 20th–21st centuries, interpretation and performance practice, auditory horizon, Robert Dick's alternative fingering, new musical aesthetics, sound as a category.

Актуальність даного дослідження зумовлена необхідністю глибокого осмислення процесів, що відбуваються у сучасному флейтовому виконавстві, в якому віддзеркалюються провідні тенденції музичного мистецтва кінця XX – початку XXI століття. Флейта, як один із найбільш гнучких і виразних інстру-

ментів, стала полем експериментальних пошуків, спрямованих на розширення звукової мови, розробку нових тембрових та артикуляційних прийомів, формування оригінальної акустичної поетики. Вивчення сучасних творів для флейти й еволюції виконавських технік є важливим не лише для виявлення закономірностей розвитку інструментальної культури, а й для глибшого розуміння трансформації музичного мислення загалом. Залучення авангардних композицій до міжнародних конкурсів і фестивалів засвідчує не епізодичність, а стійкість цього художнього напрямку. Аналіз нових флейтових практик стає невід'ємною складовою професійної підготовки виконавця, формує його естетичне сприйняття та методологічну базу інтерпретації сучасної музики.

Метою роботи є виявлення й аналіз виконавських та акустичних особливостей сучасної флейтової музики, визначення художніх і технічних закономірностей її становлення, а також дослідження ролі розширених прийомів звуковидобування у формуванні нової тембрової та драматургічної парадигми флейтового мистецтва.

Наукова новизна дослідження полягає у комплексному підході до вивчення сучасної флейтової музики як синтезу виконавської, композиторської та акустичної діяльності. У роботі розглядаються малодосліджені аспекти інтерпретації експериментальних флейтових творів, розкриваються принципи функціонування розширеної техніки у контексті музичної драматургії та естетики звуку. Уперше здійснено систематизацію новаторських прийомів гри (обертонів ряди, мультифонія, дихальні й шумові ефекти, альтернативні аплікатури Роберта Діка) як елементів нової музичної виразності. Крім того, запропоновано концепцію «аудіального кругозору» виконавця – інтегративної категорії, що відображає процес формування сучасного слухового сприйняття.

Методологічну основу роботи становлять міждисциплінарні підходи сучасного музикознавства. Використано методи музично-аналітичного та виконавсько-інтерпретаційного аналізу, елементи акустико-спектрального й структур-

но-семіотичного підходів, що дає змогу розглядати флейтову музику не лише як текст, а і як процес звукового втілення. Також застосовано принципи феноменологічної герменевтики, орієнтовані на виявлення внутрішнього смислу звучання та зв'язку між композиторським задумом і виконавською реалізацією. Порівняльно-історичний метод дозволяє осмислити розвиток флейтової техніки у контексті еволюції музичної мови ХХ–ХХІ століть.

Викладення основного матеріалу. Сучасне музичне мистецтво на межі ХХ–ХХІ століть характеризується напруженим пошуком нових виражальних засобів, у результаті чого сформувався пласт принципово оновлених звукових, формотворчих і структурних явищ. У цьому процесі однією з ключових тенденцій стало переосмислення інструментального звучання – прагнення перевершити усталені межі тембру, артикуляції та технічних можливостей. Особливо відчутно ці процеси виявилися у сфері флейтового мистецтва, де творча енергія композиторів спрямована на розширення виконавських прийомів, ускладнення традиційної техніки та освоєння принципово нових способів звуковидобування. Унаслідок інтенсивного розвитку інструмента й накопичення нових художніх практик саме сольний флейтовий жанр набув особливої актуальності, ставши простором експериментальних пошуків, що відрізняються за масштабом і спрямованістю у різних національних композиторських школах. Звідси постає необхідність усебічного осмислення феномена сучасної флейтової музики як цілісного художнього й технологічного явища.

Варто підкреслити, що у вітчизняній виконавській і педагогічній практиці спостерігається суттєвий дефіцит актуальної інформації про новітні тенденції флейтового мистецтва, що ускладнює професійний контакт музикантів із сучасною композиторською творчістю. Обсяг репертуару, який належить до «нової музики» для флейти, вже давно вийшов за межі академічної традиції та потребує постійного аналітичного переосмислення. Однак неможливо збагнути специфіку сучасного стану цієї галузі без звернення до її історичних основ – до логіки ево-

люції інструмента, його конструктивних, акустичних і виконавських перетворень.

Історична перспектива дозволяє не лише глибше осягнути природу флейти, а й розкрити внутрішні закономірності її художнього розвитку. Усвідомлення походження інструмента стає запорукою адекватного сприйняття його сучасного потенціалу. Це особливо важливо для виконавців, які звертаються до нових технік, адже розширення виконавської мови потребує розуміння внутрішньої організації інструмента, його фізичних та акустичних принципів. Трансформації, започатковані ще у XVII столітті й викликавши палкі дискусії, сформували динаміку, що й нині визначає розвиток флейтового репертуару та стимулює появу творів у найрізноманітніших жанрах і стилях.

Освоєння експериментальних напрямів сольної флейтової музики неминуче ставить перед виконавцем низку специфічних проблем, пов'язаних із технічними й інтерпретаційними аспектами сучасного виконавства. Музикант, який входить у простір нової музики, змушений заново переосмислювати власні уявлення про природу інструмента, про межі його виразності та способи їх подолання. Уже на етапі першого знайомства з сучасними партитурами стає очевидним, що академічно закріплені стереотипи сприйняття флейти заважають повноцінному освоєнню її художніх ресурсів. Уявлення про «фіксоване забарвлення» звуку, «одноголосність» інструмента чи неможливість виконання мікроінтервалів виявляються не лише застарілими, а й такими, що обмежують творче мислення виконавця.

Подібне традиціоналістське мислення впродовж тривалого часу стримувало входження флейти до авангардних, джазових і рок-напрямів, а також перешкоджало освоєнню мікротонових систем, притаманних східним музичним культурам. Проте зростаючий інтерес композиторів і виконавців до розширених технік гри свідчить про нагальну потребу перегляду попередніх установок. Флейта Бьома, залишаючись класичним інструментом західної традиції, нині знову стає об'єктом експериментального пошуку, спрямованого на розкриття її прихованих тембрових, артикуляційних та інтонаційних потенціалів.

Розвиток сучасного флейтового мистецтва доцільно розглядати як синтез історичного досвіду, технологічного поступу та художнього експерименту. Саме цей комплекс чинників визначає напрям еволюції флейтового репертуару та зумовлює потребу у створенні цілісної концепції, здатної поєднати композиторські інновації, виконавські відкриття й теоретичне осмислення інструмента як живого носія нової музичної виразності.

У музичному просторі кінця ХХ – початку ХХІ століття спостерігається повернення до архаїчної постаті музиканта-універсала, який поєднує в собі риси виконавця й композитора. Флейтисти цього часу дедалі частіше створюють власні твори, експериментуючи з новими способами звуковидобування та розширюючи звичні межі виконавської техніки. Такий синтетичний тип творчості, у якому виконавець стає співтворцем музичного тексту, відображає не лише тенденцію до індивідуалізації художнього жесту, а й прагнення до відродження органічної єдності композиторського та виконавського начал, характерної для музичної культури минулих епох.

Серед найпомітніших представників цього напрямку – канадський музикант Роберт Айткен, який поєднує академічну традицію з естетикою авангарду. Його п'єса *«Icicle»* («Крижинка», 1977) стала символом нового типу сольної флейтової віртуозності, у якій техніка перетворюється на форму драматургічного висловлювання. Не менш показовим є приклад американського флейтиста Роберта Діка, який створив своєрідну школу «усної передачі» виконавського досвіду. Його музика, що практично не піддається адекватній фіксації у нотному письмі, передається учням усно, повертаючи виконавське мистецтво до архаїчних витоків, коли знання існувало як живе, тілесне переживання звуку [1]. Недарма лише небагатьом вдається виконати його твори, адже з усього спадку опубліковано лише одну п'єсу – *«Воспоминание»* («*Memories*») для флейти соло, своєрідний звуковий автопортрет майстра.

Особливе місце в історії сучасної флейтової педагогіки посідає Матіас Циглер – виконавець, педагог і один із найактивніших популяризаторів сучасної музики у США та Європі. У своїх

висловлюваннях він наголошує, що справжня складність роботи над сучасною партитурою полягає не у подоланні технічних труднощів, а у розкритті внутрішньої емоційної та смислової структури твору. Циглер зізнавався, що його перше знайомство з новою музикою – зустріч із «*Sequenza I*» Лучано Беріо – стало досвідом майже фізичного спротиву: «Я змушував себе працювати через силу, доки не почав розрізняти взаємозв'язки деталей і не відчув їх як єдине дихання». У цих словах виражена сутність сучасного виконавства – рух від хаосу звукового матеріалу до його осмислення, перетворення техніки на засіб пізнання змісту. За спостереженням музиканта, найскладніші години – перші п'ять-десять, доки слух і тіло не навчаться існувати в іншій, незвичній акустичній логіці.

Розвиваючи думку Роберта Діка, Циглер підкреслює, що сучасна музика особливо вразлива щодо якості виконання: якщо Моцарта можна впізнати навіть на розстроєному інструменті, то твір Беріо або Такеміцу у недбалій інтерпретації просто втрачає сенс. Ця думка висвітлює одну з центральних проблем авангардного мистецтва – питання інтерпретації, яке сьогодні набуває не лише естетичного, а й онтологічного виміру. Сучасна композиція існує не стільки у вигляді зафіксованого тексту, скільки в моменті її живого втілення. Нотний запис стає умовним, неповним носієм авторської ідеї: він насичений графічними символами, спеціальними позначеннями і вимагає глибокого знання ідіоми «нової музики». Без осмисленого розшифрування цих знаків твір залишається безжиттєвим, а його внутрішній зміст – непізнаним.

Звідси зростає роль виконавця, який перетворюється на посередника між авторською концепцією та звуковою реальністю. Саме на ньому лежить відповідальність за точність і чистоту звукового образу, за донесення сенсу, який у традиційній культурі був закріплений формою, а в сучасній – народжується у процесі виконання. Як слушно зазначав Жерар Грізе, представники спектралізму «пишуть не нотами, а звуками, і навіть не звуками, а тими мікроскопічними різницями, що їх розділяють». У цьому парадоксі криється ключ до розуміння нової естетики:

сенс сучасної музики існує у проміжках, у переходах, у самому акті звучання, який вимагає максимальної точності, зосередженості та професійної відповідальності.

Сучасна флейтова практика перетворюється на лабораторію, де виконавець не просто інтерпретує чужий текст, а фактично заново творить музику, матеріалізуючи її у звуці. Високий рівень складності й крихкість звукового задуму роблять можливим справжнє розуміння лише за умови виняткової майстерності, глибокої внутрішньої зосередженості та поваги до композиторського задуму. У цьому полягає сутність нового виконавського мистецтва, що поєднує ремесло й філософію, фізичне й метафізичне, індивідуальний досвід і універсальну мову сучасного звучання.

Серйозність та інтелектуальна зосередженість у процесі освоєння сучасної музики – одна з фундаментальних умов професійного виконавства [2]. В епоху, коли межі звукового мислення стрімко розширюються, робота над творами, заснованими на новітніх техніках флейтової гри, перетворюється на шлях пізнання самого звуку як феномена культури. Розширені виконавські прийоми, що стали у XX столітті невід'ємним елементом композиторської мови, створили новий акустичний горизонт, у межах якого флейта постає вже не як носій стабільного тембру, а як рухоме джерело множинних тембрових, артикуляційних і шумових відтінків. Ці новації не просто збільшили технічний арсенал виконавця – вони радикально перетворили слухову тканину музичного сприйняття, вводячи в неї спектр раніше недосяжних відчуттів, контрастів і асоціативних зв'язків.

Так, в одинадцятій частині програмної Сонати Гайнца Голлігера відбувається зіткнення реального та ірреального, де протиставлення звичного звуковидобування і «згустків» надзвичайних тембрових барв породжує особливу метафізичну напругу. Протяжна мелодія, виконана за допомогою реактивного свисту, набуває ілюзії «безповітряної» гладкості, ніби народженої поза фізичним диханням, хоча фактично побудована на чергуванні вдиху і видиху. У подібних експериментах звукова матерія

постає як живий організм, підпорядкований внутрішнім драматургічним імпульсам.

Сучасне звуковидобування формує цілі «*драматургічні координатні системи*», засновані на нюансах артикуляції та колористики. Контраст між вібрато і безвібратністю визначає глибину звучання – від просторової об'ємності до площинності; співвідношення чистоти та шумового відтінку породжує шкалу від кришталевої ясності до «затемненого» тембру; гра ударами по клапанах створює діапазон від точної інтонаційної фіксації до граничної невизначеності; а перехід від монодії до мультифонії – від єдності до багатовимірного розшарування звуку. Ці параметри утворюють своєрідну систему координат нової звукової драматургії, у якій тембр, динаміка й артикуляція перетворюються на повноцінні структурні елементи форми.

Крім того, у виконавській практиці з'являється феномен тембрових наростань і згасань, своєрідних «*дихальних хвиль*» звучання, що базуються на взаємодії активних і пасивних, м'яких і жорстких, «мікро» та «макро» станів звуку. Музикант працює не з фіксованою нотою, а з процесом – рухом між різними станами матеріалу. Саме тому протиставлення на кшталт «*ущільнення – розрідження*», «*концентрація прийому – його розчиненість*» стають новими драматургічними опозиціями. У цих переходах народжується динамічна форма, насичена енергетичними імпульсами та внутрішніми контрастами.

У композиторській практиці подібні ідеї вперше знайшли втілення у Варіаціях Урсули Мамлок (1961) та Чарльза Ворініна (1963), де артикуляційні засоби набули формотворчої ролі. У цих творах ущільнення і розрідження звукової матерії, варіювання ступеня шуму й чистоти тембру стали основою формоутворення, позначаючи межі варіацій і кульмінаційні вершини. Аналогічні принципи лежать в основі *Sonata (in)solit(air)* Гайнца Голлігера, де контраст між традиційним звучанням і експериментальними прийомами визначає форму циклу, перетворюючи низку частин на послідовність акустичних станів.

Найрадикальнішу концепцію цього типу демонструє Браян Фернейгоу у творі «*Оболонка єдності*», де суворо серіалізова-

ний музичний матеріал охоплює не лише висотну та ритмічну організацію, а й артикуляційні параметри, формуючи складну систему взаємодій. Тут флейтове звуковидобування стає носієм самої ідеї структурної множинності, а виконавець – своєрідним кодувальником раціонально організованої акустичної матерії [3].

Окремою сторінкою в історії флейтового виконавства слід вважати розробку *обертонів прийомів* – особливого способу зміни тембру, який дає змогу видобувати звуки з природного обертонового ряду. Позначений символом (0) над нотою, цей прийом відкриває унікальні можливості для створення ефектів еха, мерехтливих затухань або граничної звучної прозорості. На *piano* обертони звучать як примарне дихання звуку, на *forte* – як сліпучий спалах, насичений спектром обертонових частот. Приклад такого використання знаходимо у сьомій варіації «*Variations for Solo Flute*» Урсули Мамлок, де вони виконують функцію контрастної фарби, що виокремлює смислові акценти. Часто композитори досягають особливих ефектів завдяки використанню альтернативних аплікатур, які змінюють тембр і динаміку по всій довжині другої та третьої октав, створюючи ілюзію руху всередині звуку.

Драматургічний потенціал новаторських флейтових технік у сучасній музиці залишається невичерпним. Ці прийоми не лише змінюють уявлення про технічні можливості інструмента, а й відкривають нові горизонти музичного мислення, у межах яких звук перестає бути статичною даністю та перетворюється на процес – живий простір художнього становлення.

У контексті сучасної флейтової практики феномен природних гармонічних обертонів набуває особливого значення, адже саме він розкриває глибинні темброві можливості інструмента й формує нову акустичну естетику виконавства. Природні гармонічні звуки виникають у процесі передування основних тонів – від «сі» малої октави до «ре-дієз» другої, що дозволяє отримувати цілий спектр додаткових висот без зміни базової аплікатури. Так, якщо передати «до» першої октави, формується типовий обертоновий ряд: $C_1 - C_2 - G_2 - C_3 - E_3 - G_3 - B_3 - C_4$ – своєрідна

«внутрішня» гармонічна шкала інструмента, прихована в його акустичній природі.

Однак тембровий результат передування завжди залежить від обраної аплікатури. Кожен варіант постановки пальців створює власне забарвлення звуку та визначає ступінь його чистоти. Часто під час видобування гармонічних обертонів виникає явище залишкового тону – тонкого акустичного призвуку, подібного до музичного шуму. Цей залишковий звук, утворений тихим основним тоном і кількома слабкими обертонами, створює відчуття просторової багатшаровості та наближає флейтове звучання до ефекту поліфонії. Ряд композиторів – серед них Андре Жоліве, Урсула Мамлок і Гайнц Голлігер – свідомо використовують цю властивість як виражальний засіб, перетворюючи природні обертони на складову багатоголосного звучання.

Звукова природа гармонічних обертонів полягає в тому, що обертони, видобуті в октаву або квінту над основним тоном, мають майже ідентичне темброве забарвлення, хоча й відрізняються спектральною насиченістю. Цей ефект подібності надає музиці особливої органічності, але при варіюванні інтервалів постає багата палітра тембрових відмінностей. У циклі «П'ять заклинань» (*Cinq Incantations*) Жоліве використовує саме цю особливість: у першій і четвертій частинах звучать октавні флажолети, тоді як у третій – квінтови, створюючи враження тембрових віддзеркалень і своєрідної «магічної акустичної гри». Вище «сі» третьої октави можливе також виконання обертонів, але фізично чисте їх відтворення вимагає виняткового контролю дихання й точності амбушура, адже навіть незначне відхилення може порушити гармонічну рівновагу звуку.

Сучасна виконавська практика значно збагатилася завдяки дослідженням і експериментам Роберта Діка, який запропонував систему альтернативних аплікатур, що дозволяють варіювати тембр і динаміку на всьому діапазоні хроматичної гами аж до «сі» третьої октави. Його ідея полягає в наданні виконавцеві максимально широкого спектра акустичних можливостей, які дають змогу керувати звучанням флейти з тією ж гнучкістю, з якою художник працює з кольором. Нові аплікатурні рішення

Діка дозволяють отримувати відтінки, недосяжні при традиційній постановці пальців, відкриваючи простір для індивідуальної тембрової артикуляції.

Традиційна флейтова аплікатура, сформована в класичній школі, орієнтована передусім на досягнення «якісного» звуку – округлого, збалансованого, благозвучного. Класичний флейтист, володіючи досконалою технікою дихання й артикуляції, прагне до максимальної однорідності звучання у всіх регістрах, долаючи природні нерівності тембру. Водночас навіть у межах традиційної системи можливе певне розмаїття звукових відтінків, яке майстерні виконавці тонко використовують для надання звуку індивідуального забарвлення.

Особливе місце посідає *перехресна аплікатура*, що застосовується в академічному виконавстві переважно для зручності виконання складних пасажів або трелей. Її «фальшивість» – тобто мікроскопічні відхилення висоти й тембру – у традиційному контексті зазвичай маскується, проте в сучасній музиці цей ефект дедалі частіше усвідомлюється як цінний художній засіб. У межах нової звукової естетики саме «неточність» і «шорсткість» тембру стають носіями виразності, створюючи найтонші контрасти звучання.

Отже, кожна аплікатура – чи то традиційна, чи експериментальна – становить унікальну систему звукових співвідношень, що піддаються подальшому формуванню за допомогою амбушура, дихання й акустичного налаштування інструмента. Сучасні флейтисти сприймають ці параметри як елементи живої музичної матерії, у якій техніка стає способом філософського осягнення звуку.

Розширені прийоми гри на флейті – продукт взаємодії західної та східної музичних традицій ХХ століття – сьогодні не лише увійшли до композиторської мови, а й стали невід’ємною частиною виконавської культури. Їхнє освоєння свідчить не стільки про технічну підготовленість музиканта, скільки про його художній світогляд – здатність досягнути авторський задум, прочитати складний акустичний текст і втілити його у живому звучанні. У цьому сенсі сучасна флейтова техніка – не просто

інструментальне новаторство, а засіб духовного самовираження, який розкриває в звуці безмежні можливості людського дихання та музичного мислення.

Не є випадковим той факт, що включення творів новітнього флейтового репертуару до обов'язкових конкурсних програм стало сьогодні нормою міжнародної виконавської практики. Для провідних музичних змагань інтерпретація сучасної музики перетворилася на один із головних показників художньої зрілості виконавця, його професійної гнучкості та здатності до творчого мислення. Освоєння складних експериментальних партитур, що потребують володіння розширеними техніками звуковидобування, сприймається не лише як демонстрація віртуозності, а як свідчення музичної інтелігентності, уміння вступати в діалог із актуальними естетичними процесами доби.

Сучасні опуси для флейти дедалі частіше стають невід'ємною частиною концертної практики, звучать на провідних фестивалях і форумах нової музики, де саме вони формують осереддя найінтенсивнішого творчого обміну. Ці твори створюють особливий простір акустичного сприйняття, у якому поєднуються експеримент і традиція, техніка й художній зміст, індивідуальність виконавця й авторська ідея. Для професійної аудиторії вони стають матеріалом для аналітичних роздумів, а для слухача – засобом розширення слухового досвіду, навчання сприйняттю складних звукових структур, формування *«нового слуху»* сучасності.

Поступово у світовому музичному середовищі формується своєрідний *«аудіальний кругозір»*, що являє собою сукупність уявлень про звукову матерію сучасної флейтової музики. На Заході цей кругозір уже досяг високого рівня зрілості: накопичено значний досвід сприйняття та виконання новітніх творів, вироблено критерії їх художнього аналізу й естетичної оцінки, створено простір професійних дискусій. Завдяки цьому західна виконавська школа володіє не лише технічною, а й концептуальною базою для осмислення авангардних напрямів флейтового мистецтва.

Зростаюча популярність творів для флейти у програмах фестивалів і конкурсів свідчить про те, що сучасна флейтова музика

перестала бути надбанням вузького кола фахівців і поступово посіла стале місце в культурній свідомості слухача. Її затребуваність зумовлена не лише інтересом до новизни звучання, а й прагненням публіки до розширення меж музичного досвіду, до зустрічі з іншим, нетрадиційним образом звуку. Таким чином, сучасний флейтовий репертуар стає однією з найважливіших складових живого музичного процесу, відображаючи динаміку естетичних трансформацій і водночас формуючи новий тип музичного мислення, у межах якого звук осмислюється як поле безмежних художніх можливостей.

Висновки. Сучасна флейтова музика являє собою складний художній простір, у якому техніка, звук і форма утворюють єдину систему естетичних взаємовідносин. Уклучення експериментальних творів до конкурсних і концертних програм свідчить про визнання їхньої значущості як показника професійного рівня виконавця. Новітні композиції для флейти вимагають від інтерпретатора не лише високої технічної підготовки, а й здатності до аналітичного та творчого мислення, уміння сприймати звук як живу, рухома матерію, підпорядковану внутрішній логіці художнього висловлювання.

Використання розширених прийомів звуковидобування докорінно змінює уявлення про звукову природу інструмента, формуючи нову концепцію тембру як драматургічної категорії. Гармонічні обертони, мультифонія, свист, шумові та дихальні ефекти, альтернативні аплікатури – усі ці елементи створюють особливу звукову семантику, у якій тембр виступає носієм смислу. Саме у флейтовому виконавстві цей процес проявляється найрельєфніше, адже інструмент має унікальну здатність поєднувати традиційну співучість і експериментальну відкритість звучання.

У західній музичній культурі вже сформувався стійкий пласт сприйняття сучасної флейтової музики, що підтверджує її визнання як самостійного художнього явища. Водночас для вітчизняної виконавської школи залишається актуальним завдання системного вивчення новітнього флейтового репертуару, осмислення його виконавських проблем і інтеграції в освітній процес. Розширення слухового й технічного кругозору

виконавця стає підґрунтям формування його художньої індивідуальності, професійної свободи та здатності до інтерпретації складних звукових структур.

Отже, сучасна флейтова музика – це не просто результат технічних пошуків, а відображення глибинних процесів художньої еволюції, у межах якої оновлена звукова естетика поєднує раціональність та інтуїцію, традицію й експеримент, виконавство й композиторську творчість. Вона формує нову модель музичної свідомості, у якій звук постає філософською категорією, а флейта – інструментом пізнання простору між тишею та звучанням, між тілесним диханням і метафізикою звуку.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Dick R. A Performance Guide to Lookout. *Flute Talk*, Vol. 9 (Feb. 1990). Pp. 14–18.
2. 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.
3. Stolper M. East Wind by Shulamit Ran: a practice and performance guide. *Flute Talk*, Vol. 22, (April 2003). Pp. 10–12.

REFERENCES

1. Dick, R. (1990) A Performance Guide to Lookout. *Flute Talk*, Vol. 9 (Feb. 1990). Pp. 14–18 [in English].
2. 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].
3. Stolper, M. (2003) East Wind by Shulamit Ran: a practice and performance guide. *Flute Talk*, Vol. 22, (April). Pp. 10–12. [in English].

УДК 78.087.681

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2025-43-22>**Ольга Олександрівна Мартиновська**

ORCID: 0009-0008-4095-4569

*викладач кафедри вокально-хорової підготовки, теорії та методики музичної освіти імені Віталія Газінського**Вінницького державного педагогічного університету**імені Михайла Коцюбинського,**аспірантка кафедри хорового диригування**Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової**o.martynowskaia@gmail.com*

ТРАНСФОРМАЦІЙНІ ПРОЦЕСИ У ДИТЯЧОМУ ХОРОВОМУ МИСТЕЦТВІ: ТЕОРЕТИЧНІ ПЕРЕДУМОВИ

Сучасний розвиток хорового мистецтва в Україні відбувається на тлі глибоких соціокультурних трансформацій та інтеграції національної музичної традиції у глобальний контекст. Актуальним є системне дослідження процесів професіоналізації дитячого та аматорського співу, впливу міжнародних конкурсів і фестивалів, а також впровадження цифрових технологій у хорову практику. Міждисциплінарний підхід дозволяє виявити закономірності формування сучасного виконавсько-хорового простору та окреслити перспективи розвитку музичної освіти й культури. **Аналіз досліджень.** Системне осмислення соціокультурних і педагогічних аспектів розвитку хорового мистецтва здійснили З. Ластовецька-Соланська, С. Савенко, О. Ваганова, Н. Лупак, Є. Бондар та інші. Їхні праці висвітлюють вплив глобалізаційних процесів на музичну культуру, роль міжнародних конкурсів і фестивалів у формуванні репертуару та виконавських практик, а також інтеграцію інноваційних технологій у музичне виконання. **Мета** дослідження полягає у визначенні та аналізі ключових чинників трансформації сучасного виконавсько-хорового простору України: професіоналізації дитячого співу, розвитку аматорських і віртуальних хорів, а також впливу національних та міжнародних конкурсів і фестивалів на репертуарну політику та виконавські практики. **Методологія** ґрунтується на міждисциплінарному підході, що поєднує історико-культурний, педагогічний, соціокомунікативний та медіатехнологічний аналіз, а також методи порівняння, узагальнення та кейс-стаді (Львівська хорова школа «Дударик», Бароковий Аматорський Хор, українські та міжнародні віртуальні хори). **Наукова новизна** полягає у формулюванні концептуальної

моделі взаємодії культурних, технологічних та педагогічних чинників сучасного хорového простору, розкритті інтеграції класичних, сучасних і народних методик навчання співу та демонстрації ролі цифрових технологій у дистанційному колективному музикуванні. **Висновки:** сучасне хорове мистецтво України характеризується посиленою конкуренцією, розширенням репертуару та впровадженням інноваційних і дистанційних форматів, що обумовлює потребу у високій професійній компетентності хормейстерів, методичній гнучкості та інтеграції національних і глобальних практик, сприяючи розвитку дитячого та аматорського хорového виконавства.

Ключові слова: дитячий хор, аматорський колектив, віртуальний хор, хоровий конкурс, фестиваль, методика навчання співу, хорове виконавство.

Martynovska Olga Oleksandrivna, Lecturer at the Department of Vocal and Choral Training, Theory and Methods of Music Education named after Vitaliy Gazinsky of the Mykhailo Kotsiubynsky Vinnytsia State Pedagogical University, Postgraduate Student of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Transformational processes in children's choral art: theoretical preconditions

*The contemporary development of choral art in Ukraine occurs against the backdrop of profound sociocultural transformations and the integration of the national musical tradition into the global context. A systematic study of the professionalization processes of children's and amateur singing, the influence of international competitions and festivals, as well as the implementation of digital technologies in choral practice, is highly relevant. An interdisciplinary approach allows for identifying patterns in the formation of the modern performance-choral space and outlining the prospects for the development of musical education and culture. **Analysis of research.** Systematic consideration of the sociocultural and pedagogical aspects of choral art development has been conducted by Z. Lastovetska-Solanska, S. Savenko, O. Vaganova, N. Lupak, Ye. Bondar, and others. Their works highlight the impact of globalization processes on musical culture, the role of international competitions and festivals in shaping repertoire and performance practices, as well as the integration of innovative technologies into musical performance. **The aim of the study** is to identify and analyze the key factors influencing the transformations of Ukraine's modern performance-choral space: the professionalization of children's singing, the development of amateur and virtual choirs, and the influence of national and international competitions and festivals on repertoire policy and performance practices. **The methodology** is based on an interdisciplinary approach that combines historical-cultural, pedagogical, socio-communicative, and media-technological analyses, as well as methods of comparison, generalization, and case studies (Lviv Choral School "Dudaryk," Baroque Amateur Choir, Ukrainian and international virtual choirs). **The scientific novelty** lies in formulating a conceptual model of interaction between cultural,*

technological, and pedagogical factors of the modern choral space, revealing the integration of classical, contemporary, and folk singing methods, and demonstrating the role of digital technologies in remote collective music-making. Conclusions: Contemporary Ukrainian choral art is characterized by increased competition, repertoire expansion, and the implementation of innovative and remote formats, which necessitates high professional competence of conductors, methodological flexibility, and the integration of national and global practices, thereby contributing to the development of children's and amateur choral performance.

Key words: children's choir, amateur ensemble, virtual choir, choral competition, festival, singing methodology, choral performance.

Актуальність теми дослідження. Соціокультурні трансформації, що відбулися в Україні після здобуття незалежності, суттєво вплинули на розвиток хорового мистецтва, зокрема дитячого та аматорського співу. Ці процеси були обумовлені глобалізаційними змінами, трансформацією естетичних потреб аудиторії, відсутністю ідеологічного контролю над репертуаром, активним впровадженням новітніх технологій у репетиційний процес і сценічні інтерпретації, а також розвитком фестивального руху й міжнародної комунікації між колективами. Важливою тенденцією стало зростання конкуренції між колективами та представниками різних методик навчання співу. Актуальність дослідження полягає у необхідності системного аналізу цих трансформацій для оптимізації педагогічної діяльності хормейстерів та розвитку дитячого хорового виконавства в умовах глобалізації та технологічного прогресу.

Аналіз досліджень і публікацій. Вивчення соціокультурних і педагогічних аспектів розвитку хорового мистецтва здійснювали такі дослідники, як З. Ластовецька-Соланська, С. Савенко, О. Ваганова, Н. Лупак, Є. Бондар та ін. Зокрема, вони досліджували вплив глобалізаційних процесів на музичну культуру, роль міжнародних конкурсів і фестивалів у формуванні репертуару та виконавських практик, а також інтеграцію новітніх технологій у музичне виконання. Проте низка питань залишається недостатньо вивченими: комплексна оцінка трансформацій дитячого та аматорського хорового виконавства, вплив інтермедіальності та віртуальних хорів на розвиток музичних компетенцій дітей, а

також методичні підходи до формування унікальної виконавської манери хорових колективів у сучасних умовах.

Мета дослідження. Метою дослідження є аналіз трансформаційних процесів у сучасному хорово-виконавському просторі України, зокрема професіоналізації дитячого хорового співу, розвитку аматорських і віртуальних хорів, а також визначення ключових факторів, що впливають на формування репертуарної політики та виконавських практик. Додатковими завданнями є виявлення ролі міжнародних конкурсів і фестивалів у стимулюванні інновацій та інтеграції класичних, сучасних і народних методик навчання співу.

Результати дослідження. Аналіз показав, що глобалізація, комерціалізація культурної сфери та розвиток технологій створили нові можливості для хорового виконавства в Україні. Впровадження інноваційних методик, інтермедіальних підходів та дистанційних форматів сприяє формуванню унікальної виконавської манери хорових колективів, покращенню інтонаційної чистоти, ансамблевого звучання, артикуляції, дикції та навичок ланцюгового виконання. Вивчено практику професійних дитячих колективів (на прикладі Львівської державної хорової школи «Дударик») та аматорських хорів (зокрема Барокового Аматорського Хору), що демонструє важливість психологічного комфорту, мотивації учасників і методичного підходу хормейстера. Визначено, що участь у національних і міжнародних конкурсах та фестивалях стимулює розвиток репертуару, оригінальних інтерпретацій і підвищує професійну компетентність хористів. Крім того, активне використання цифрових технологій дозволяє створювати віртуальні хори, що відкриває нові форми міжкультурної комунікації та дистанційного виконання. У цілому усвідомлення зазначених передумов трансформаційних процесів є однією з ключових умов ефективної роботи хормейстера з хором колективом, зокрема дитячим.

Соціокультурні процеси, що розпочалися в Україні після здобуття незалежності, зумовили складні трансформаційні зрушення у сфері мистецтва, зокрема хорового виконавства. Серед основних чинників цих змін можна виділити: глобалізаційні

процеси сучасного суспільства; зміну естетичних запитів аудиторії; відсутність ідеологічного тиску на репертуарну політику; активне впровадження новітніх технологій у репетиційний процес та сценічні інтерпретації; подальшу професіоналізацію дитячого хорового співу й оновлення підходів до аматорських колективів; розвиток фестивального руху та зростання творчих контактів; посилення конкуренції між колективами та між представниками різних методик навчання співу.

Визначальним чинником цих процесів виступає глобалізація, яка фактично зумовила більшість перелічених змін. Вона вплинула на всі соціокультурні сфери, включно з мистецькою, і характеризується як суперечливий багатовимірний феномен, що функціонує за законами діалектики, поєднуючи «загальносвітову урбаністичну культуру з локальними культурними надбаннями» [3, с. 100]. З. Ластовецька-Соланська серед її ознак виокремлює стрімке поширення інформаційних технологій, зростання впливу мас-медіа, комерціалізацію та формування «глобальної космополітичної транснаціональної культури» [3, с. 100]. С. Савенко розглядає глобалізацію як специфічний процес мислення, що виявляється у зростаючій взаємозалежності економічних, політичних, соціальних систем, а також національних культур і форм творчої діяльності [5, с. 57].

У музичній культурі глобалізація постає, по-перше, як складова трансформаційних процесів соціокультурної дійсності, а по-друге – як багатогранний процес, унаслідок якого поглиблюються міжнародні взаємозв'язки між країнами, культурами та митцями. Це призводить до оновлення творчих орієнтирів, зміни критеріїв художньої оцінки, розширення міжкультурної комунікації та активізації міжнаціональних контактів [5, с. 58–59]. О. Ваганова серед характерних рис сучасного суспільства відзначає комерціалізацію, інтернаціоналізацію, трансформацію структури аудиторії та формування глобальної транснаціональної культури [2].

У музично-виконавському просторі глобалізаційні процеси відкрили нові перспективи репрезентації національних мистецьких здобутків поза межами однієї держави. Екстраполюючи

це положення на сферу хорового виконавства, зокрема дитячого, слід наголосити, що вихід колективів на міжнародний рівень зумовлює низку нових вимог як до діяльності диригента, так і до формування концертних програм. Перш за все це стосується репертуарної політики: програма хору має відповідати художньо-естетичним запитам слухачів різних вікових категорій, національного походження та культурних традицій, водночас включаючи твори, що презентують українську музичну спадщину й сучасне мистецтво у найрепрезентативніших зразках. Подібний підхід стимулює і композиторську творчість, сприяючи поєднанню елементів різних культурних систем в одному творі та формуванню нових жанрових і стильових моделей хорового співу. Як зазначає Є. Бондар, «сучасна тенденція до глобалізації призводить до засвоєння та впровадження «іншомовних» прийомів, підходів, методів, але саме такий «сплав», власне синтез виконавських традицій і формує індивідуальний виконавський стиль хорових колективів» [1, с. 12]. Водночас в умовах глобалізації зростає значення національних і регіональних традицій, що актуалізує завдання їх збереження, розвитку та популяризації.

Другим важливим викликом є проблема мовної підготовки співаків. Знання іноземних мов, передусім англійської, розширює можливості міжнаціональної комунікації та сприяє якісному виконанню творів у їхній оригінальній мовній версії, що є загальноприйнятною міжнародною практикою. Як справедливо зауважує О. Чумак, «порівняння фонетичних систем різних мов, знання лексичних законів допомагає виконавцям не тільки правильно вимовляти окремі звуки в словах, а й здійснювати взаємозв'язок між літературним текстом і музичною фразою для глибшого розкриття смислового та образно-емоційного змісту композиції» [6, с. 108]. Ще одним чинником, детермінованим глобалізаційними процесами, є комерціалізація. Вона проявляється у необхідності значних фінансових витрат на участь у міжнародних конкурсах і фестивалях, студійні записи, сценічні костюми, оплату роботи фахівців (зокрема лінгвістів), а також на постійне оновлення репертуару відповідно до швидкоплин-

них художніх тенденцій. У зв'язку з цим актуалізується потреба у фахівцеві з менеджменту соціокультурної діяльності, який би здійснював планування, організацію та промоцію концертів. Як свідчить практика, професійні хори мають змогу залучати таких спеціалістів, тоді як для більшості дитячих колективів ця співпраця є малодоступною. Тому часто ці функції вимушено бере на себе художній керівник, що, з одного боку, може стимулювати здобуття додаткової освіти у сфері менеджменту, а з іншого – створює ризик перевантаження та відволікання від суто творчої діяльності.

Наступними важливими чинниками трансформаційних процесів у хоровому виконавстві виступають зміна естетичних потреб суспільства та усунення ідеологічного контролю над формуванням репертуару. У радянську добу репертуар кожного колективу перебував під суворим наглядом партійно-ідеологічної системи: існували численні розпорядження та резолюції щодо змісту концертних програм, співвідношення творів радянських і зарубіжних, класичних і сучасних композиторів тощо. Діяльність як професійних, так і самодіяльних хорів систематично контролювалася через звітність районних і обласних відділів культури. З проголошенням незалежності України ідеологічні обмеження було скасовано, і хормейстери отримали свободу у формуванні репертуару. У дитячих колективах при цьому на перший план виходять такі критерії добору творів, як доступність для дитячого виконання, образно-емоційна привабливість та відповідність художньо-естетичним потребам середовища.

Водночас орієнтація на запити аудиторії приховує певні мистецькі ризики: надмірне слідування смакам дітей-хористів, їхніх батьків чи публіки може обмежити стильовий кругозір виконавців та загальмувати їхній музично-естетичний розвиток. Наприклад, популярність виконання сучасної естрадної музики під фонограму потребує обов'язкового балансу з акапельним співом, що розвиває музичний слух, ритмічне чуття, вокальні навички, концентрацію та художній смак, формуючи необхідні компетенції для повноцінного ансамблевого музикування.

Значний вплив на трансформаційні процеси здійснює розвиток новітніх технологій, зокрема інформаційних та медійних, що зумовлюють інтермедіальність сучасного хорового мистецтва. Як зазначає Н. Лупак, «розвиток цифрових технологій уможливив подачу візуальної «картинки», в якій переплелися різні мистецькі коди, створюючи ефект кольорової віртуальної гри» [4, с. 21–22]. Серед виявів цього феномену дослідниця називає інтермедіальну фотографію, анімацію, відеокліпи, світломузику, мультимедійні перформанси та імерсивні виставки. Оскільки хорове мистецтво від початку є полікомпонентним (поєднує музику й слово), воно органічно інтегрується у систему інтермедіальності.

Одним із ключових її проявів виступає художньо-стильовий синтез. Є. Бондар визначає його як «творчий процес особливого поєднання експресивних засобів «своїх» та «інших» видів мистецтв, інтонацій, жанрів, стилів та їх складових, музичних форм, образів, способів звуковилучення та звуковедення, форм існування хорового виступу та ін., в результаті якого утворюється якісно нове художнє явище – хоровий синтез-стиль» [1, с. 19]. На думку дослідниці, саме він становить основу сучасної концепції української хорової творчості. Інтермедіальність сприяє розвитку асоціативного й наочно-образного мислення виконавців і слухачів, що особливо актуально у сфері дитячого хорового музикування.

Прикладом практичного втілення інтермедіальності є поява в Україні хорових відеокліпів. Одним із перших став кліп на композицію У. Пярта *Kyrie*, створений муніципальною хоровою капелюю «Орея» (м. Житомир, керівник – Олександр Вацек). Відеопродукцію активно розвиває і Галицький камерний хор «Євшан», який створив кліпи на твори І. Алексійчука (*Хайде, Катю*), українську народну пісню *На Івана Купала* в обробці І. Бідака, У. Пярта *Miserere* та ін. Частина цих робіт має сюжетну основу, наближаючи їх до жанру музичного фільму.

Безумовно, такі проекти передбачають залучення фахівців різних сфер (режисерів, операторів, монтажерів, художників по костюмах тощо) і засвідчують комерціалізацію хорового мис-

тецтва. Проте саме завдяки інтермедіальності активізується інтерес слухачів до хорової музики, відбувається популяризація української народної та сучасної музичної культури.

Ще одним важливим наслідком розвитку сучасних технологій стала поява феномену віртуального хору, що означив новий етап у трансформації хорового виконавства. Перший такий проект створив американський композитор і диригент Е. Е. Вітакер, який у 2000 р. оприлюднив партитуру *Lux Aurumque* разом із MIDI-записом, а згодом – відео диригування твором. Виконавці з різних країн записали свої партії, що були зведені звукорежисером С. Хейнсом; у результаті виник віртуальний хор, у якому взяли участь 900 осіб [1, с. 315]. Наступний проект митця об'єднав вже понад 2000 виконавців із 58 країн. Важливо, що учасники віртуального хору не належать до єдиного колективу й здебільшого ніколи не зустрічалися особисто.

В Україні інтерес до цієї форми музикування активізувався під час пандемії Covid-19. У травні 2020 р. з ініціативи О. Слободиської з'явився «Virtual choir in Ukraine», до якого увійшло 111 учасників; прем'єра української народної пісні *Не стій, вербо, над водою* увійшла до «Книги рекордів України». Наступними роботами стали *Україна* Т. Петриненка (понад 200 виконавців із шести країн) та різдвяний проєкт з обробками І. Слободиського. В умовах воєнної агресії до репертуару увійшли твори символічного значення – *Молитва за Україну* М. Лисенка, народна пісня *Не сходило вранці сонечко*, доповнені документальними кадрами війни, що надало їм характеру художньої самоідентифікації.

Певні спроби дитячих віртуальних хорів також відбулися в Україні: у червні 2020 р. Ізяславська школа мистецтв реалізувала локальний проєкт, а перший повноцінний дитячий віртуальний хор у Європі був презентований 1 червня 2020 р. благодійною організацією «Міжнародний музичний табір». За допомогою цифрових технологій диригентка К. Форуано провела вісім онлайн-занять для дітей з України та Румунії, результатом яких став колективний запис чотирьох англомовних пісень за участю також професійних музикантів із кількох країн.

Таким чином, віртуальні хори репрезентують нові форми сучасного виконавства, що виникають унаслідок глобалізаційних процесів та інтенсивного розвитку технологій, створюючи нові можливості художньої комунікації.

Важливим чинником трансформацій у хоровому виконавстві є професіоналізація дитячого співу, що реалізується через діяльність спеціалізованих хорових шкіл та хорів-супутників професійних колективів. Показовим прикладом виступає Львівська державна хорова школа «Дударик» імені М. Кацала при Національній академічній чоловічій хоровій капелі «Дударик». Освітній процес у школі включає не лише вокальну підготовку, а й комплекс музичних дисциплін (сольфеджіо, музична література, інструментальна гра). Відмінність «Дударика» полягає у ранньому залученні вихованців до концертної діяльності капели, де вони виконують партії високих голосів у багатоголосих партитурах. Це вимагає від дітей високої фізичної витривалості, знань з охорони голосу, навичок читання з аркуша та емоційної стійкості. Репертуар охоплює широкий історико-стильовий спектр – від класики до сучасних композицій, від камерних творів до масштабних ораторій. Подібно до римської *Schola Puerorum*, вихованці поєднують навчання з виконанням професійних функцій, проте різниця полягає у репертуарних акцентах: *Schola Puerorum* зосереджена на літургійній музиці, тоді як «Дударик» – на поєднанні духовних і світських творів. Отже, професіоналізація дитячого хорового виконавства означає не лише ґрунтовну підготовку, а й систематичну участь у професійних концертних програмах.

У період незалежності України відбулася зміна підходів до аматорських колективів, що суттєво відрізняються від радянських самодіяльних хорів. Якщо самодіяльність часто мала примусовий і випадковий характер, була орієнтована на разові виступи для оглядів чи фестивалів та характеризувалася обмеженим репертуаром, то сучасні аматорські хори формуються на основі добровільності та стійкої мотивації учасників. Їх об'єднують спільні інтереси до співу, готовність інвестувати час і зусилля у регулярні репетиції та фестивально-концертну діяльність

без матеріальної винагороди. Більшість учасників має базову музичну підготовку, володіє навичками нотного читання, що забезпечує високий рівень виконавської роботи.

Показовим прикладом є Бароковий Аматорський Хор (Б.А.Х.), заснований у 2018 році під керівництвом Н. Хмілевської при Open Opera Ukraine. Його діяльність відзначається новими методичними підходами, орієнтованими не лише на вокальну підготовку, а й на створення сприятливого психологічного середовища. Як зазначає Л. Юнь, аматори приходять у колектив із запитом на взаємодію, задоволення від співу та особистісну реалізацію, тому хормейстер має балансувати між вимогливістю й підтримкою [7]. За словами Н. Хмілевської, пріоритетними стають атмосфера, командний дух, ментальне здоров'я та можливість індивідуального розвитку кожного учасника [7].

Особливістю аматорських хорів, на що звертає увагу А. Гадецька, є зміщення акценту з результату на процес: репетиції сприймаються як терапевтичний простір, що дозволяє отримувати задоволення від музикування [7]. Саме тому значення мають різноманітні цілі учасників – від розвитку вокалу й спілкування з однодумцями до відпочинку чи знайомства з новою музикою.

Відсутність в Україні дитячих аматорських хорів на зразок Б.А.Х. пояснюється складністю організації такої форми: необхідністю роботи не лише з дітьми, а й з батьками, які виступають фінансовими й мотиваційними «партнерами» та орієнтовані на видимий результат – концертні виступи. Це зумовлює потребу у високих комунікативних компетенціях керівника для підтримки балансу між процесом навчання та очікуваннями батьків.

Одним із наслідків глобалізаційних процесів, за С. Савенком, є зміщення акцентів у музичній культурі від творчості як процесу до презентації «продукту», що супроводжується співіснуванням різних стилів, підходів та інституційних форм [5, с. 65]. У хоровому мистецтві це проявляється насамперед у розвитку конкурсно-фестивальної практики, яка стала важливим чинником трансформації виконавства. Всеукраїнські та міжнародні фестивалі стимулюють конкуренцію між колективами, активі-

зують пошук нового репертуару та оригінальних інтерпретацій, сприяють появі сучасних композицій, написаних спеціально для конкурсних програм.

С. Савенко виокремлює кілька типів міжнародних змагань: конкурси композиторів (зокрема IFMC, ANDCI), диригентів (Concorso Internazionale di Direzione Corale Fosco Corti, Eric Ericson Award та ін.) та, найчисельніші, конкурси хорів, серед яких центральне місце посідає Гран-прі Європи з хорового співу. Вони передбачають широкий жанрово-стильовий спектр виконання, участь як професійних, так і аматорських колективів, зокрема дитячих, та сприяють збереженню й оновленню традицій (Арезцо, Дебрецен, Толоса, Тур, Варна тощо). Окреме значення має фестиваль «Europa Cantat», зорієнтований не стільки на змагання, скільки на комунікацію, обмін досвідом і підвищення виконавського рівня через майстер-класи та міжнародні творчі проекти.

Пандемія зумовила поширення дистанційних форматів конкурсів, що полегшило участь колективів, але водночас позбавило живої комунікації та концертного досвіду. У цілому ж сучасні хорові форуми, за С. Савенком, демонструють «нову хвилю розвитку хорової творчості», орієнтовану на презентацію надбань, творче спілкування, міжнаціональні проекти та формування зацікавленості молодого покоління у хоровому мистецтві [5, с. 90].

Завершальною серед окреслених передумов трансформаційних процесів у виконавсько-хоровому просторі виступає зростання конкуренції між представниками різних вокально-педагогічних методик, що зумовлено глобалізаційними процесами, комерціалізацією культурної сфери, розвитком новітніх технологій та розширенням можливостей міжкультурної комунікації. У прагненні сформувати неповторну виконавську манеру колективу хормейстери та педагоги-вокалісти активно експериментують із різними підходами до навчання співу, спрямованими на вдосконалення інтонаційної чистоти та строю, підвищення якості ансамблевого звуковедення, чіткість артикуляції та дикції, розвиток навичок фразування й ланцюгового співу

тощо. Водночас простежується тенденція інтеграції класичних вокально-хорових методик із сучасними стильовими підходами, а також із традиційними техніками народного співу, що сприяє розширенню виконавського діапазону колективів.

Отже, усвідомлення комплексу зазначених передумов трансформаційних змін у сучасному хорово-виконавському просторі постає однією з ключових концептуальних засад ефективної діяльності хормейстера з колективом, зокрема дитячим.

Висновки. Характеристика передумов трансформаційних змін у хоровому виконавському просторі дозволяє виділити комплекс взаємопов'язаних чинників, що зумовили еволюцію хорового мистецтва загалом і дитячого співу зокрема. Провідним чинником виступають глобалізаційні процеси сучасного суспільства, що спричинили низку похідних змін: трансформацію естетичних запитів аудиторії; ліквідацію ідеологічного контролю над репертуаром; впровадження новітніх технологій у репетиційну практику та сценічні інтерпретації; професіоналізацію дитячого хорового співу та оновлення методик роботи з аматорськими колективами; активізацію фестивальної діяльності та розширення творчих контактів; посилення конкуренції між колективами на локальному та міжнародному рівнях; інтенсифікацію експериментів у застосуванні різних вокально-педагогічних методик.

В умовах відсутності централізованих вказівок щодо репертуару головними критеріями відбору творів стали їхня художньо-естетична цінність, образно-емоційна привабливість та відповідність сучасним естетичним запитам аудиторії. Інтеграція цифрових технологій сприяла формуванню віртуальних хорів, які стали платформою для міжкультурної комунікації та дистанційного виконання. Поглиблення професіоналізації дитячого хорового виконавства, проілюстроване на прикладі Львівської хорової школи «Дударик», реалізується через систематичну участь учнів у концертних програмах професійного хору та комплексну музичну підготовку.

Участь колективів у національних і міжнародних конкурсах і фестивалях забезпечує не лише демонстрацію рівня виконавсь-

кої майстерності, але й оновлення репертуару, ознайомлення з різноманітними хоровими традиціями та розвиток інноваційних підходів до виконання. Таким чином, сучасні трансформаційні процеси сприяють суттєвому розвитку хорового виконавства, відкриваючи нові перспективи для його подальшої еволюції та формування високого професійного рівня колективів.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Бондар, Є.М. Художньо-стильовий синтез як феномен сучасної хорової творчості. Одеса: Астропринт, 2019. 388 с.
2. Ваганова, О.В. Роль засобів масової комунікації у процесі глобалізації: дисертація канд. політ. наук: 23.00.03 / Київський національний ун-т ім. Тараса Шевченка. – К., 2003. 179 с.
3. Ластовецька-Соланська З.М. Вплив глобалізаційних процесів на сучасний стан українського музично-виконавського мистецтва. *Тези доповідей Міжнародної наукової конференції «Мистецька культура: історія, теорія, методологія»* (Львів, 28 листопада 2014 р.). Львів, 2014. С. 100–102.
4. Лупак, Н.М. Культурносеміотичний, медіатехнологічний, комунікативний підходи у дослідженні поняття «інтермедіальність». *Science Review*. 6 (23), July 2019. С. 21–27.
5. Савенко, С.М. Конкурсно-фестивальні форми хорової творчості: традиційні моделі та сучасні тенденції: дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Одеса, 2021. 224 с.
6. Чумак, О. Спів мовою оригіналу в оперно-хоровому виконавстві: з практичного досвіду. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Вип. 67. Харків, 2023. С. 107–125.
7. Юнь Л. Директорки опер Open Opera Ukraine Анна Гадецька та Наталія Хмілевська про екосистему аматорського хору. *The Claquers*. 25.05.21 URL: <https://theclaquers.com/posts/6868>

REFERENCES

1. Bondar, Ye. M. (2019). *Khudozhno-stylovyi syntez yak fenomen suchasnoi khorovoi tvorchosti* [Artistic and stylistic synthesis as a phenomenon of contemporary choral creativity]. Odesa: Astroprint. [in Ukrainian].
2. Vaganova, O. V. (2003). *Rol zasobiv masovoi komunikatsii u protsesi hlobalizatsii* [The role of mass communication in the process of globalisation] (Candidate of Political Sciences dissertation). Taras Shevchenko National University of Kyiv. [in Ukrainian].
3. Lastovetska-Solanska, Z. M. (2014). *Vplyv hlobalizatsiinykh protsesiv na suchasnyi stan ukrainskoho muzychno-vykonavskoho mystetstva* [The impact of globalisation processes on the current state of Ukrainian musical and performing arts]. *Mistetska kultura: istoriia, teoriia, metodolohiia. Tezy dopovidei Mizhnarodnoi naukovoï konferentsii*(pp. 100–102). Lviv. [in Ukrainian].

4. Lupak, N. M. (2019). *Kulturnosemiotichniy, mediatekhnolohichniy, komunikatyvnyi pidkhody u doslidzhenni poniattia “intermedialnist”* [Cultural-semiotic, media-technological and communicative approaches in the study of the concept “intermediality”]. *Science Review*, 6(23), 21–27. [in Ukrainian].

5. Savenko, S. M. (2021). *Konkursno-festyvalni formy khorovoi tvorchosti: tradytsiini modeli ta suchasni tendentsii* [Competition and festival forms of choral art: traditional models and modern trends] (Candidate of Art Studies dissertation). Odesa. [in Ukrainian].

6. Chumak, O. (2023). *Spiv movoiu oryhinalu v operno-khorovomu vykonavstvi: z praktychnoho dosvidu* [Singing in the original language in opera and choral performance: From practical experience]. *Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity*, 67, 107–125. Kharkiv. [in Ukrainian].

7. Yun', L. (2021, May 25). *Dyrektorky Open Opera Ukraine Anna Hadetska ta Nataliia Khmilevska pro ekosystemu amatorskoho khoru* [Directors of Open Opera Ukraine Anna Hadetska and Nataliia Khmilevska on the ecosystem of the amateur choir]. *The Claquers*. Retrieved from <https://theclaquers.com/posts/6868> [in Ukrainian].

УДК 78.03:780.614.13

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2025-43-23>**Віктор Владиславович Кирилов**

ORCID: 0009-0001-1519-9695

аспірант творчої аспірантури кафедри народних інструментів
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
kirilov16071997@gmail.com

ЩИПКОВІ МУЗИЧНІ ІНСТРУМЕНТИ УКРАЇНИ: КОМПАРАТИВНИЙ ПІДХІД

Метою дослідження виступає систематизація матеріалів щодо традицій щипкового виконавства в Україні з виявленням особливостей практики різноінструментального вжитку музичних інструментів. **Методологічна основа** роботи базується на застосуванні низки методів, зокрема системно-аналітичного, компаративного, стильового, герменевтичного, а також методів історичного, біографічного аналізу й узагальнення. Наголошуються також наукові напрацювання в галузі органології І. Зінків, обґрунтування яких на користь ірано-скіфського походження усього європейського інструментарію виявляє спільні риси розвитку струнно-щипкового європейського творчого вжитку. **Наукова новизна** роботи ґрунтується на конкретизації окремих положень та фактів життя й виконавської діяльності Івана Хандошка, зокрема, у приналежності не тільки до скрипкового, а й щипкового виконавства. Також вперше в українському музикознавстві висувуються позиції аналогії даного інструментального вжитку та його репертуарного наповнення до прийнятого в грі на інших академічних народних інструментах використання ознак національної належності – як теоретично вибудований аргумент на користь національного українського обґрунтування щипкової гри; загострюється увага на дотичності щипкового виконавства до сакральної символіки «злету» над мовленнєвими мелодичними побудовами. **Висновки.** Органіка інструментально-щипкової гри для України у світлі відомостей про творчість її митців та історично зазначеної залученості щипкового виконавства до кореневих показників інструменталізму виводить на тезу про укоріненість в українській мистецькій сфері навиків інструментально-щипкового здобутку. Іншою позицією висновків даної статті виступає твердження про співпадіння уваги знаменитих музикантів XVIII століття (зокрема, скрипача Івана Хандошко) до народних щипкових інструментів із подіями «кельтського Відродження». Стверджується, що згодом модерн на

межі XIX–XX століть сприяв розквіту академічного визнання щипкових інструментів.

Ключові слова: національне в музиці, українська національна музика, струнно-щипковий інструменталізм, культурно-релігійний рух, виразність інструментально-щипкової гри, струнно-щипкова специфіка.

Kyrylov Viktor Vladislavovich, Postgraduate Student of Creative Postgraduate Studies at the Department of Folk Instruments of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Shchykov's musical instruments of Ukraine: comparative industry

The purpose of the study is the systematization of materials on the traditions of plucked performance in Ukraine with the identification of features of the practice of various instrumental fittings of musical instruments. The methodological basis of the work is based on established low methods, including systemic-analytical, comparative, stylistic, hermeneutic, as well as methods of historical, biographical analysis and research. Listen to the same scientific practice in the field of organology I. Zinkiv, grounded on the bark of the Iranian-Scythian approach to all European instruments, reveals the rapid development of string-plucked European creativity. Scientific novelty of the work based on the concretization of the general situation and facts of the life of the Performance activity of Ivan Khandoshka, for short, he belongs not only to the violin, but also to the plucked performancee. Also, for the first time in Ukrainian musicology there are positions of analogy of this instrumental adaptation of its repertoire to the one adopted in the playing on other academic folk instruments, which have become a new sign of national reliability – as a theoretically generated argument on the merits of the national Ukrainian primed plucked gris; Respect for the precision of the plucked performance to the sacred symbolism of “flying” over the melodious calls is growing. Conclusions. The organic nature of instrumental plucked instruments for Ukraine in the light of information about the creativity of its artists and the historically noted involvement of plucked performance in the root indicators of instrumentalism leads to the thesis about the rootedness of instrumental plucked skills in the Ukrainian artistic sphere. Another position of the conclusions of this article is the statement about the coincidence of the attention of famous musicians of the 18th century (in particular, violinist Ivan Khandoshko) to folk plucked instruments with the events of the “Celtic Renaissance”. It is argued that later modernism at the turn of the 19th and 20th centuries contributed to the flourishing of academic recognition of plucked instruments.

Key words: national in music, Ukrainian national music, string-plucked instrumentalism, cultural and religious movement, variety of instrumental-plucked guis, string-plucked specificity.

Актуальність теми роботи зумовлена довірою виконавців до творів для щипкових інструментів, зокрема, балалайки, як органічно притаманного українському музичному вжитку інстру-

мента, що давно увійшов у вітчизняну українську творчу практику і тим забезпечив національну присутність у балалаечному мистецтві українського образу світу. Передусім, це зумовлено першістю важливих нововведень щодо оркестрової творчості на щипкових інструментах у харківському осередку професійного та народно-інструментального мистецтва, передусім, у діяльності Володимира Комаренка. Не менш важливою є сольне виконавство на щипкових інструментах, яке отримало своє професійне визнання в академічній спільноті в крупних регіональних центрах української культури.

Значущими подіями в подальшій (вже у ХХ столітті) академізації щипкових інструментів можна вважати і творчість митців «золотої доби української музики ХVІІІ століття», зокрема, скрипаля-віртуоза Івана Хандошко (Хандошкіна), що був не тільки майстром скрипкового виконавства, але й демонстрував у своїх концертах гру на балалайці (тоді ще не вдосконаленій, фольклорного зразка). Тут вбачається паралель до легендарного Паганіні, скрипкова досконалість якого була доповнена віртуозністю гри на гітарі як народного інструменту італійського Півдня. Хандошко, до речі, був і неперевершеним гітаристом (як і Т. Шевченко, що грав на бандурі і торбані, а також на гітарі), а також писав музику для цього інструмента [6, с. 46].

В музикознавчих працях усвідомлення щипкового інструменталізму як суттєвої частки української творчості має місце у низки видатних музикантів і теоретиків народного академічного інструменталізму – М. Давидова, В. Костогриза, О. Мурзи, В. Паламарчука [2; 4; 6; 9], хоча теоретична обґрунтованість такого тлумачення потребує допоміжних зусиль.

Метою роботи виступає систематизація матеріалів щодо традицій щипкового виконавства в Україні з виявленням особливостей практики різноінструментального вжитку музичних інструментів.

Виклад основного матеріалу. В умовах середини ХІХ століття, коли маленька, але уславлена перемогами угорських гусарів над «непереможною» кіннотою Марата нація піднялася проти могутньої імперської машини Австрійської монархії, на

бік цієї ніби приреченої на небуття нації могли стати тільки особливі, чесні і сильні духом люди. І сталося непередбачене: розгромлена армія Л. Кошута, тим не менш, відкрила шлях до двонаціональної декларації країни у вигляді Австро-угорської монархії (1867), при тому що реальністю залишався національно-«клаптевий» імперський склад з чисельною перевагою тут слов'янських народів. Транспонування у світ мистецтва такого досвіду політично-патріотичних відносин виводить на оригінальні узагальнення: запозичення іонаціонального у підтримку «національного прориву» на більш високий щабель національного самоусвідомлення в бутті і творчості виводить на визнання національного здобутку запозиченого у інших націй надбання.

Для Угорщини емблематичним національним показником став у XIX століття трансільванський за генезою угорсько-циганський вербункош, що за географічно-етнічними вимірами належить цілком Румунії (Трансільванія на сьогодні у складі Румунії, а молдово-румунські «карафи» принципово уподібнені із ансамблями вербункош). Але саме угорські князі Ракоці, що володіли Трансільванією, очолили на початку XVIII ст. війну за незалежність на два фронти (проти турків і австрійців), а згодом на почесних умовах увійшли в Австрійську імперію і уславилися в антинаполеонівській епопеї. А у XX ст., завдяки старанням Б. Бартока і З. Кодаї, угорсько-емблематичним фольклором стали балади секеїв, за етнічними показниками – румунські і буковинсько-українські мадяри.

Духовний спів ірландсько-бритських філлідів та бардів, що безпосередньо вирросло із язичької віросповідальної вченості друїдів, здійснювався під акомпанемент арфи чи іншого струнно-щипкового інструменту, що символізував долученість до піфагорейського канону, тобто однострунного інструменту, видобуття звуків на якому у правильних математичних пропорціях звуково матеріалізувало досконалість форм Космосу. Той космізм, невідривний від уявлення про християнського *всюди-сутнього* Бога, асоціювався із окремостями щипкового звуковидобуття, надаючи відповідному інструментальному музичуванню долучення до Досконалості і уводячи згодом лютневе

зафарблення українському козацькому інструментальному надбанню гри на кобзі, бандурі і торбані (ті інструментальні різновиди вказували на певні воєнно-соціальні ознаки граючого – останнє було втрачене у час комерціалізації бандурництва у XIX столітті).

В дослідженнях українського щипкового інструменталізму приділяється увага подіям від середини XVIII століття, в яких музиканти високого стилю спрямовувалися у творчості до балалайки (причому, в основному це майстри українського походження – Іван Хандошко та інші), але минається той культурний «фронт», який породив відповідний інтерес. Йдеться про так зване «кельтське Відродження» у культурі Європи, що стало відповіддю на нищення ірландців і бриттів-валлійців у Англії-Великобританії у ході розгрому повстання проти германізованого англійського трону від кінця XVII на XVIII століття. Публікація Поем Оссіана Дж. Макферсоном у 1760-ті співпала із виходом праць шотландського філософа Д. Юма, що продовжив лінію його англо-ірландського колеги Дж. Берклі, які опонували емпіричним проматеріалістичним позиціям Дж. Локка і Т.Гоббса, відстоюючи ідеалістичні і процерковні погляди щодо світоустрою. А у кінці XVIII століття опинилася у колі шанування поезія Р. Бьорнса, що нагадувала про базисність кельтської вченості і творчих звершень на теренах культурних завоювань Великобританії-Англії.

На цій хвилі відновлення віросповідальності першохристиянської Нерозділеної церкви особливий інтерес визивали свідoctва народної культури, що зберігали від давнини відповідні навички й знання [8] розгорнулася класика гітарної гри, яка напряду продовжувала античну кіфаристику, а також мала місце увага до струнних щипкових лютневої групи загалом, у яку вписувалися й українська бандура, і балалайка.

На всіх рівнях описів балалаечної гри відзначалася різноманітність прийомів звуковидобування, багатство штрихів і динамічних відтінків, що від піаніссімо до форте дають широкий спектр виразних можливостей, незважаючи на обмежений нижній діапазон інструменту [4].

Вказані міркування повинні доповнюватися відомостями щодо генези європейської культури у цілому, в яких знаходимо характеристики ірано-скіфське тла розвитку усього європейського інструментарію, як про це справедливо писала І. Зінків у своєму обґрунтуванні бандурного кореня української інструментальної гри [3]. Адже історія академізації балалайки, від діяльності В. Андрєєва, який підняв високо статус інструменту, до сучасних досягнень майстрів балалаечної гри, заслуговує на увагу в аспекті довіри до високості цього інструмента, атрибутка якого вивела на прийняття його академічної належності.

У другій половині XVIII – на початку XIX століття ще не вдосконалена належним чином балалайка пригорнула увагу професійних скрипалів, мистецтво яких певним чином готувало і розквіт балалаєчного виконавства у наступні епохи. В даному випадку йдеться про славетного музиканта, композитора, диригента і блискучого скрипаля Івана Хандошко, що був відомий і своєю віртуозною грою на балалайці та гітарі. Серед відомих скрипалів XVIII – початку XIX століть можна назвати ще й учня Хандошко Івана Яблочкіна, а також видатного скрипаля, композитора і диригента Володимира Радівілова. Усі названі майстри скрипкового мистецтва є вихідцями з України (науковці навіть фіксують українське-гетьманське походження І. Хандошко).

Іван Остапович Хандошко – скрипаль-віртуоз, композитор та викладач. Прізвище Хандошко або Хандожко досить поширене в Україні і в наш час. Феноменальні музичні здібності Івана Хандошка проявилися ще в ранньому дитинстві. З шести років Іван навчався мистецтва гри на скрипці в італійського скрипаля-віртуоза, придворного камер-музиканта Тіто Порто. За деякими джерелами, Івана потім відправили до Італії, де він продовжив навчання в школі Тартіні в Падуї, хоча точного документального підтвердження цьому поки що не знайдено. А надалі талановитий виконавець став скрипалем придворного театру й викладав гру на скрипці в Академії мистецтв. На жаль, інформація про цього видатного митця була майже втрачена, і тільки завдяки праці українського композитора і музично-громадського діяча Михайла Борисовича Степаненка, який наголосив саме на

українському походженні Івана Хандошка, ім'я митця повернулося на Батьківщину [7].

Виконавська майстерність Хандошка була всеохопною і бездоганною; як пишуть дослідники, він грав на самих різноманітних концертних майданчиках свого часу. За спогадами сучасників, його гра відзначалася неперевершеною технікою, він був блискучим імпровізатором і у відкритих для публіки концертах-змаганнях, в яких брали участь найкращі європейські скрипалі, Хандошко завжди ставав переможцем. Саме блискуча виконавська майстерність стала основою композиторської творчості Хандошка [1].

Музичний авторитет і українське походження сприяли не тільки наданню музикантові придворного чину, патенту на звання капітана, а й й призначенню Івана Осиповича директором щойно відкритої Катеринославської музичної академії (сьогодні це місто Дніпро).

До недавнього часу питання про Івана Хандошка як про українського композитора і виконавця взагалі не виникало, хоча він є автором біля ста композицій для скрипки, а також для гітари, зробив вагомий внесок у розвиток вітчизняного інструментального мистецтва. Більш того, Тож звернення І. Хандошка до української пісенності, української інтонаційності у власних творах «не лише не було випадковістю, а, зважаючи на його українське походження, є абсолютно закономірним. Як зазначає Михайло Степаненко, «з композицій майстра, пов'язаних з українським фольклором, до нас дійшли лише “Козачок з 21 варіацією для фортепіано solo”, “12 варіацій ре мажор для скрипки solo” на тему пісні “Вийшли в поле косарі” та “12 варіацій фа мажор для скрипки з акомпанементом баса” на тему танцю “Козачок»» [1, с. 41].

Вже після модернізації балалайки В.В. Андрєєвим мистецтво гри на цьому інструменті отримало суттєвий розвиток на Слобожанщині. Харківський музичний осередок розвивав цей напрям зусиллями Володимира Комаренка, як і початкова академізація бандури здійснювалась у творчій діяльності харківчанина Гната Хоткевича. Особистості з енциклопедичною

багатогранністю музичних обдарувань в одній особі – вони були не лише виконавцями, творцями репертуару, але й диригентами, теоретиками виконавського мистецтва і педагогіки, пропагандистами народного інструментального виконавства. Комаренко першим увів до щипкового оркестру народних інструментів групу баянів та духових симфонічного оркестру, відкрив відділення музичних майстрів у Харківському музичному технікумі, активно працював з вітчизняними композиторами у справі створення оригінального репертуару для оркестру народних інструментів та для балалайки, зокрема. На шляху становлення професіоналізму і академізації балалаєчного мистецтва гри і народно-інструментального виконавства стояли визначні особистості Слобожанської України – М. Ткачов, В. Заболотний, О. Волковой, Д. Журавель, Є. Богдан). Нині вони вшановуються як фундатори професійного балалаєчного мистецтва, обох його галузей (виконавської і викладацької). Їх творча діяльність була засадничою для формування двох напрямків сучасного балалаєчного мистецтва – концертно-виконавського та педагогічного.

Про роль і поширення балалайки в українській музичній культурі по всіх її регіонах у 1960-ті роки згадує колишній ректор Одеської консерваторії В.П. Повзуні: «В селі, поблизу старої польської границі на Поділлі, у мене, шестирічного, було тріо: мандоліна, балалайка, гітара. Я ним заправляв. Грали під німе кіно.... Звали нас...на весілля на втіху» [5, с. 49]. І в цьому ж руслі – спогади професора О.М. Маркової щодо її родича з під Гайворона, безрідного шляхтича К. Керцицького, який славився у своєму оточенні здатністю до підкорюючої слухачів гри на балалайці [там само].

На цьому історичному фундаменті спостерігається подальше вдосконалення творчості молодих поколінь кінця ХХ–ХХІ століть. На думку В. Костогриза, «історичний досвід української балалайки як звукового образу в жанровій системі композиторської творчості для цього інструменту ХХ ст.(на ґрунті розмаїття інтонаційних образів світу) «вбудовується» в національну картину світу (інтонаційно-культурний вимір) [4, с. 170–171].

Висновки. Органіка інструментально-щипкової гри для України у світлі відомостей про творчість її митців та історично зазначеної залученості щипкового виконавства до кореневих показників інструменталізму виводить на тезу про укоріненість в українській мистецькій сфері навиків інструментально-щипкового здобутку. Іншою позицією висновків даної статті виступає твердження про співпадіння уваги знаменитих музикантів XVIII століття (зокрема, скрипача Івана Хандошко) до народних щипкових інструментів із подіями «кельтського Відродження». Стверджується, що згодом модерн на межі XIX–XX століть сприяв розквіту академічного визнання щипкових інструментів.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Василевич М. Іван Хандошко. Повернення української культурної спадщини: актуальність сьогодення. Народна творчість та етнологія. К.: ІМФЕ імені М.Т. Рильського, 2023. Вип. 2 (398). С. 32–28.
2. Давидов М.А. Виконавське музикознавство. Енциклопедичний довідник. Луцьк: ВАТ «Волинська обласна друкарня», 2010. 480 с.
3. Зінків І. Бандура як історичний феномен. Київ: ІМФУ ім. М.Т. Рильського, 2013. 448 с.
4. Костоґриз В.О. Виконавство на балалайці Харківщини як складова українського музичного мистецтва: дис. ... канд. мист. : 17.00.03 / ХНУМ імені І.П. Котляревського. Харків, 2017. 171 с.
5. Одеська консерваторія: славні імена, нові сторінки. Гол. ред. і автор вступ. статті М. Огренич, ред.-упор. О. Маркова. Одеса: ОКФА, 1998. 333 с.
6. Паламарчук В.А. Українська гітарна творчість та виконавство середини XIX – початку XX ст.: історико-генетичний та творчо-особистісний аналіз: дис. ... докт. філос.: 025 / Львівс.нац. муз. акад. імені М.В. Лисенка. Львів, 2023. 219 с.
7. Степаненко М. Три долі. *Світогляд*. 2009. № 1. С. 78–79.
8. Heusler H. Das Biedermeier in der Musik. *Die Musikforschung. XII Jahrgang*. Basel-Kassel: Vdrenreiter Verlag, 1959. S. 422–431.
9. Krechko, N., Murza, O., & Derda, I. (2024). Global trends in conceptual music performance within the discourse of modern Ukrainian national performance art. *Youth Voice Journal*, 15(4), 123–137.

REFERENCES

1. Vasilevich M. (2023). Ivan Khandoshko. Reversal of the Ukrainian cultural decline: relevance today. Folk creativity and ethnology. K.: IMPHE named after M.T. Rylsky. 2 (398), 32–28. [in Ukraine].
2. Davydov M. (2010). Performing musicology. Encyclopedic guide. Luck: Volynska oblasna drukarnja [in Ukraine].
3. Zinkiv I. (2013). Bandura as a Historical Phenomenon. Kyiv, IMFU named M.T. Rylsky [in Ukraine].
4. Kostogriz V.O. (2017). Viconate in the Balalayan region of Kharkiv region as a warehouse of Ukrainian musical mysticism. Candidate's thesis Kharkiv: KhNUM named after I.P. Kotlyarevsky. [in Ukraine]
5. Odessa conservatoire: glorious namens, new page (1998). Editor-in-chief and author of introductory article N.Ogrenich, editor-compiler E. Markova. Editor-in-chief and author of introductory article N.Ogrenich, editor of composition E. Markova. Одеса: OKFA [in Ukraine].
6. Palamarchuk V.A. (2023). Ukrainian guitar creativity and the Viconate period from the mid-19th century to the beginning of the 20th century: historical-genetic and creative-specific analysis. Candidate's thesis. Lviv: Lvivs.nats. music acad. Named after M.V. Lisenko [in Ukraine]
7. Stepanenko M. (2009). Three beats. Svetoglyad. No. 1, 78–79. [in Ukraine]
8. Heusler H. (1959). Das Biedermeier in der Musik. Die Musikforschung, XII Jahrgang. Basel-Kassel: Вдrenreiter Verlag, 422–431 [in Germany].
9. Krechko, N., Murza, O., & Derda, I. (2024). Global trends in conceptual music performance within the discourse of modern Ukrainian national performance art. Youth Voice Journal, 15(4), 123–137. [in United Kingdom].

УДК 78.03+782/782.1+782.6

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2025-43-24>**Лю Сяомей**

ORCID: 0009-0002-9570-749X

аспірантка кафедри історії музики та музичної етнографії
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
1195315923@qq.com

ЕСТЕТИКА РАНЬОГО БАРОКО В СУЧАСНОМУ ТЕАТРІ (НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОСТІ К. МОНТЕВЕРДІ): ДО ПРОБЛЕМИ АВТЕНТИЧНОГО ВИКОНАННЯ

Мета дослідження. Метою цієї роботи є виявлення сутнісних принципів автентизму як художньо-виконавської стратегії, що визначає нове ставлення до музичного тексту, часу та тілесності звуку. Дослідження спрямоване на розкриття особливостей інтерпретації ранньобарокової опери – насамперед у контексті творчості Клаудіо Монтеверді – у просторі сучасного музичного театру, а також на осмислення історично поінформованого виконавства як форми філософської рефлексії про час, традицію й звукове тіло культури. **Наукова новизна.** Наукова новизна полягає в цілісному розгляді автентизму як феномена культурної пам'яті та у виявленні його естетико-філософської функції в музичному мистецтві сучасності. Уперше автентичне виконавство аналізується не лише як стилістична практика реконструкції, а як спосіб мислення, що охоплює діалог між минулим і сучасним, традицією та технологією. У дослідженні акцентовано увагу на проблемі вокального еталону в умовах історично поінформованої інтерпретації, де виконавець постає медіатором між історичним звучанням і слухачем сучасної доби. **Методологія дослідження.** Методологічну основу становлять міждисциплінарні підходи сучасної музичної науки: феноменологічний метод (для аналізу музичного досвіду як форми присутності смислу у звуці), герменевтичний (для інтерпретації музичного тексту як багатопланового смислового простору), а також історико-культурний і порівняльно-аналітичний методи.

Висновки. Аналіз оперної спадщини Клаудіо Монтеверді засвідчує, що раннє бароко постає не лише як естетичний феномен, але і як архетипічна структура музичної драми, у межах якої зароджуються принципи синтезу слова й звуку, афекту та форми. Сучасні постановки барокових опер свідчать про прагнення поєднати наукову реконструкцію з

інтонаційною поетикою сучасності, формуючи нову якість музичного театру – театр звукової пам'яті, у якому минуле не повторюється, а проживається заново. Феномен автентизму виходить далеко за межі вузькопрофесійної виконавської практики, перетворюючись на форму художньої філософії, у якій поєднуються знання, уява та духовна відповідальність. Історично поінформоване виконавство не є «реставрацією» минулого, а радше актом його метафоричного відродження – оживленням звукової матерії через сучасні інтерпретаційні засоби та нові аудіальні форми присутності.

Ключові слова: опера, ранньобарокова опера, оперний театр, музичний текст, історично поінформоване виконавство, автентичне виконавство, Клаудіо Монтеверді, інтерпретаційне мислення.

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

The aesthetics of early baroque in contemporary theatre (on the example of C. Monteverdi's works): toward the problem of authentic performance

Purpose of the study. The purpose of this research is to identify the essential principles of authenticism as an artistic and performative strategy that defines a new relationship to musical text, temporality, and the corporeality of sound. The study aims to reveal the peculiarities of interpreting early Baroque opera – primarily in the context of Claudio Monteverdi's creative legacy – within the space of contemporary musical theatre, as well as to conceptualize historically informed performance as a form of philosophical reflection on time, tradition, and the sonic body of culture. **Scientific novelty.** The novelty of the study lies in the holistic examination of authenticism as a phenomenon of cultural memory and in revealing its aesthetic and philosophical function within contemporary musical art. For the first time, authentic performance is analyzed not only as a stylistic practice of reconstruction but as a mode of thought – a dialogue between past and present, tradition and technology. The study focuses on the problem of the vocal ideal in the conditions of historically informed interpretation, where the performer acts as a mediator between historical sound and the listener of the modern era. **Methodology.** The methodological framework is based on interdisciplinary approaches of modern musicology: the phenomenological method (for analyzing musical experience as a form of the presence of meaning in sound); the hermeneutic method (for interpreting the musical text as a multilayered semantic space); and the historical-cultural and comparative-analytical methods.

Conclusions. The analysis of Claudio Monteverdi's operatic legacy demonstrates that the early Baroque emerges not only as an aesthetic phenomenon but also as an archetypal structure of musical drama, within which the principles of synthesis between word and sound, affect and form are born. Contemporary productions of Baroque operas reveal a striving to unite scholarly reconstruction with the intonational poetics of modernity, forming a new quality of musical theatre – a theatre of sonic memory, in which the past is not merely repeated but experienced anew.

The phenomenon of authenticity transcends the boundaries of professional performance practice, becoming a form of artistic philosophy that unites knowledge, imagination, and spiritual responsibility. Historically informed performance is not a “restoration” of the past but rather an act of its metaphorical rebirth – a revival of sonic matter through contemporary interpretative tools and new auditory forms of presence.

Key words: *opera, early Baroque opera, operatic theatre, musical text, historically informed performance, authentic performance, Claudio Monteverdi, interpretative thinking.*

Актуальність дослідження. Сучасна музична культура переживає процес інтенсивного переосмислення власної пам'яті та способів її актуалізації. Відроджуючи музику раннього бароко, виконавське мистецтво вступає у діалог не лише з історією, а й із самою ідеєю автентичності як категорії художнього досвіду. В умовах постмодерної множинності естетик і технологій зростає потреба у «поверненні до джерела» – не як у ретроспективному жесті, а як в акті живого культурного пригадування, втіленого у звучанні.

Феномен історично поінформованого виконавства (Historically Informed Performance) відображає духовний пошук сучасності, спрямований на поєднання дослідницької точності й художньої свободи. Відродження оперної спадщини Клаудіо Монтеверді та зацікавлення музикою раннього бароко свідчать про глибинну потребу переосмислити виконавську традицію, відновити єдність тілесного, акустичного й духовного вимірів музичного твору. Отже, дослідження автентизму як естетико-виконавської парадигми набуває не лише мистецької, а й культурно-антропологічної значущості, виявляючи механізми функціонування пам'яті у музичному мистецтві XXI століття.

Мета дослідження. Метою цієї роботи є виявлення сутнісних принципів автентизму як художньо-виконавської стратегії, що визначає нове ставлення до музичного тексту, часу та тілесності звуку. Дослідження спрямоване на розкриття особливостей інтерпретації ранньобарокової опери – насамперед у контексті творчості Клаудіо Монтеверді – у просторі сучасного музичного театру, а також на осмислення історично поінформованого вико-

навства як форми філософської рефлексії про час, традицію й звукове тіло культури.

Наукова новизна. Наукова новизна полягає в цілісному розгляді автентизму як феномена культурної пам'яті та у виявленні його естетико-філософської функції в музичному мистецтві сучасності. Уперше автентичне виконавство аналізується не лише як стилістична практика реконструкції, а як спосіб мислення, що охоплює діалог між минулим і сучасним, традицією та технологією. У дослідженні акцентовано увагу на проблемі вокального еталону в умовах історично поінформованої інтерпретації, де виконавець постає медіатором між історичним звучанням і слухачем сучасної доби. До наукового обігу введено нові англомовні джерела (А. Моог, М. Граубарт, У. Голуб, Дж. Шанкс, В. Малоней та ін.), що розширюють уявлення про феномен автентичне виконавство і дозволяють розглядати його як міждисциплінарний процес – на перетині музикознавства, філософії мистецтва, герменевтики та культурології.

Методологія дослідження. Методологічну основу становлять міждисциплінарні підходи сучасної музичної науки: феноменологічний метод (для аналізу музичного досвіду як форми присутності смислу у звуці), герменевтичний (для інтерпретації музичного тексту як багатошарового смислового простору), а також історико-культурний і порівняльно-аналітичний методи. У роботі спираємося на принципи історично поінформованої інтерпретації, розроблені Н. Арнонкурром і Г. Леонгардтом, а також розвинуті в працях Р. Тарускіна, К. Баттерфілда, Е. Лайндорфа й багатьох сучасних дослідників. Особливу увагу приділено проблемі вокального виконавства як простору перетину тілесного та акустичного досвіду, що дає змогу осмислити голос як медіатор між історичною інтонацією й сучасним слуховим сприйняттям.

Викладення основного матеріалу. Сучасна музична культура виявляє тенденцію до розширення свідомості, до поступового освоєння тих пластів музичного мислення, які ще донедавна залишалися поза межами актуального сприйняття. Якщо до початку ХХ століття європейська слухова культура обмежу-

валася бароково-класичною парадигмою, а музична свідомість «добахівської» доби сприймалася як сфера архаїчного досвіду, то ХХ століття ознаменувалося радикальним переглядом цінностей: інтерес до Середньовіччя й Ренесансу перестав бути суто антикварним, набувши статусу духовної необхідності. Композитори, яких раніше розглядали як символи втраченого величчя, знову постали перед сучасністю не як музейні експонати, а як живі співрозмовники культури.

В епоху, коли мистецтво стає мистецтвом інтерпретації, повернення до музичного минулого набуває не ретроспективного, а поступального сенсу. Слова Джузеппе Верді про повернення у минуле, яке стане вираженням прогресу сьогодні звучать із новою актуальністю, означаючи шлях, на якому звернення до витоків постає формою культурного оновлення. Сучасні постановки старовинних опер демонструють цей парадоксальний поступ через звернення до давнього: сценічні інтерпретації шедеврів XVII–XVIII століть стають не стільки реконструкцією, скільки формою філософського діалогу між епохами [6].

Особливо показовим у цьому контексті є стійкий інтерес до опер епохи Бароко. Їхнє виконання – чи то на історичних інструментах, чи в стилізованих версіях – свідчить про прагнення сучасного театру віднайти «дихання» першоджерела. Актуальність цієї тенденції зумовлена не лише художньою модою, а й тим, що у сучасному виконавстві втрачено безперервність живої спадкоємності вокальних шкіл: традиції, які налічували понад два століття, обірвалися, залишивши дослідникам лише ноти, трактати, листи й свідчення сучасників. Саме тому «автентичне» виконання, що спирається на історико-музикознавчі знання, стає єдиною формою науково достовірної реконструкції минулого. Поняття «історично поінформоване виконавство» в цьому сенсі є не лише технічним терміном, а й вираженням філософії культурної пам'яті.

Початком цього руху традиційно вважають 11 березня 1829 року – день, коли в Берліні під орудою молодого Фелікса Мендельсона-Бартольді вперше після столітнього забуття прозвучали «Страсті за Матвієм» Й. С. Баха. Ця подія стала

символом «воскресіння звуку» – відкриття минулого через акт сучасного переживання. Такі виконавці, озброєні текстологічною точністю й естетичною інтуїцією, протиставили свій труд звичним романтичним схемам, заклавши підвалини майбутнього музичного автентизму.

Особливе місце в цій історії належить творчості Клаудіо Монтеверді, чиє оперне надбання у XXI столітті переживає справжнє відродження. Його *«Орфей»*, *«Повернення Улісса на батьківщину»* та *«Коронування Поппеї»* стали не лише символами раннього бароко, а й лакмусовим показником сучасного музичного театру, який прагне поєднати археологічну точність із психологічною експресією. У 1990-ті роки інтерес до Монтеверді досяг безпрецедентної інтенсивності: на сценах провідних європейських театрів відбулося десятки постановок, кожна з яких відкривала нові грані цієї вічно живої музики. Як і в добу Ренесансу, виконавське завдання включає не лише технічне відтворення партитури, а й визначення афекту форми, добір тембрів, засобів виразності, інструментального супроводу, трактування каденцій і імпровізаційних прикрас. Виконавець знову постає не «читцем» тексту, а його співтворцем.

Публікація партитури *«Орфея»* під редакцією Р. Ейтнера 1881 року позначила початок системного вивчення оперної спадщини Монтеверді, яка століттями залишалася поза репертуаром через відмінності музичної психології епох. Розвиток національних шкіл XIX століття, посилення мелодико-гармонічного мислення зробили слух сучасників неспроможним сприймати ладову систему та ренесансну пластичність мелодії. Тональна культура, що панувала в XIX столітті, витіснила «дотональну» гармонію, а разом із нею – цілісне розуміння музики як форми духовного мовлення [1, с. 9].

Відродження інтересу до Монтеверді розпочалося з венеційської постановки *«Коронування Поппеї»* 1888 року – події, що започаткувала нову оперну археологію. Неповнота партитури породила численні версії: флорентійську (1936 р.) і віденську (1963 р.), у яких реконструкція поєднувалася з модерністськими елементами. Спроба французького композитора Венсана д'Енді

представити *«Орфея»* (1904) у концертній формі стала прикладом того, як старовинний твір може бути переосмислений крізь призму сучасної естетики. *«Повернення Улісса на батьківщину»* (прем'єра 1640 р.) також пережило друге народження: у 1942 році опера прозвучала у Флоренції, а від 1960-х років увійшла до постійного європейського репертуару. Проте аж до кінця ХХ століття історична достовірність цих постановок залишалася дискусійною: автентичність задуму поєднувалася з інтерпретаційними вольностями.

Справжній перелом настав тоді, коли опери Монтеверді ожили в сценічних трактуваннях Ніколауса Арнонкура й Жана-П'єра Поннеля. Їхні вистави, позначені рідкісним синтезом наукової точності та художньої уяви, довели, що автентизм може бути живим, театральним і конкурентоспроможним. Ці постановки, що увійшли до історії як класичні, відкрили добу, коли історично поінформоване виконавство перестало бути винятком і стало нормою художнього буття. Відтоді опери Монтеверді посіли міцне місце в репертуарі Лондонської Королівської академії, Паризької й Баварської опер, а також на сценах античних театрів в Афінах.

Проблема інтерпретації опери раннього бароко, зокрема спадщини Монтеверді, вимагає відповіді на ключове запитання: як можливо актуалізувати естетичну парадигму XVII століття в умовах постмодерного театрального мислення? Сучасне виконання стикається не стільки із завданням реконструкції, скільки з викликом часу: чи можна повернути давній музиці її смислову енергію, не зруйнувавши її внутрішньої гармонії? Відповідь на це запитання формує одну з центральних проблем естетики сучасного музичного театру – проблему автентичності як форми творчої сучасності.

В історії музичного виконавства завжди існували два принципово різних, діаметрально протилежних способи відтворення музики минулого. Перший із них, за спостереженням дослідників [5], передбачає актуалізацію давнього музичного тексту крізь призму сучасності, тобто перенесення його в інший естетичний простір. Другий – навпаки – прагне відтворити історичну реаль-

ність, у якій музика колись народилася, намагаючись повернути їй первісну інтонаційну ауру.

Перший підхід, пов'язаний з ідеєю «оновлення» традиції, супроводжував розвиток європейської музики протягом усієї її історії. Твори, написані лише кілька десятиліть тому, нерідко сприймалися як застарілі й такі, що потребують адаптації до нових художніх смаків. Так, у XVIII столітті переробка музики попередників розглядалася як акт творчої необхідності, а не порушення традиції. У постромантичну добу цей принцип проявився в оркестровках органних творів Й. С. Баха Р. Вагнером, у грандіозних інтерпретаціях «*Страстей за Матвієм*» з величезними хорами та оркестрами. Така естетика, зорієнтована на «облагодження» старовинного стилю, перетворювала музику минулого на дзеркало ідеалів сучасності, водночас стираючи її первинну інтонаційну природу. Отже, у XX столітті можемо говорити про множинність стильових підходів – романтичного, модерністського, постмодерного – кожен із яких наново «винаходив» старовинну музику [3].

Однак другий шлях, що сформувався на межі XIX–XX століть, запропонував протилежну установку: не «переосмислення», а «повернення». Музика минулих епох почала звучати у так званому автентичному виконанні, де метою було не підпорядкування минулого теперішньому, а прагнення почути голос часу у його власних координатах. Автентизм – це не заперечення інтерпретації, а її радикальне поглиблення; це спосіб почути твір у його культурній онтології, через реконструкцію історичних умов звучання, інструментів, артикуляції, тембрової структури.

Поява історично поінформованого виконавства (*Historically Informed Performance*) у сучасному розумінні пов'язана з діяльністю Ніколауса Арнонкура та Густава Леонгардта, засновників ансамблю *Concentus Musicus Wien* (1953), який став лабораторією музичної археології [5]. Їхня робота позначала перехід від стилізованого «старовинного» звучання до справжнього художнього дослідження тексту, що спростовувало академічні стереотипи XIX століття. Вони прагнули не до «реставрації» музейного артефакту, а до оживлення внутрішньої енер-

гії барокової музики, до відновлення її природного дихання й пластики.

Попри це, як зауважують дослідники, навіть у середовищі історичного виконавства зберігається небезпека перетворення музики на «музеологічний» об'єкт. Коли музичний текст розглядається лише як історичний документ, він утрачає живість – те, що Арнонкур називав «*музичною уявою*». Він наголошував, що володіння знаннями не може бути самоціллю: наскільки б бездоганим не було «музикознавче» виконання, воно залишається мертвим, якщо в ньому відсутня емоційна правда й відчуття відповідальності перед авторським задумом [4]. Істинна автентичність, за Арнонкуром, досягається лише тоді, коли знання й натхнення утворюють органічну єдність, коли інтелект і художнє чуття зливаються в акті живого звучання.

Отже, нормативним принципом історично поінформованого виконавства стає не лише відмова від пізньоромантичних стандартів вокального звучання, а й глибока переоцінка вокальної педагогіки та акустики. Це узгоджується з твоїм тезисом про те, що інтерпретація опери раннього бароко вимагає не лише опрацювання партитури, а й глибинного розуміння культурно-історичного контексту, виконавської традиції й механізмів її трансформації.

Узагальнюючи, можна сказати: рух історично поінформованого виконавства надає театрові та вокальному мистецтву потужний інструмент «повернення» до витoku – але це повернення не є ретроспективним, а радше прогностичним, спрямованим уперед як форма культурної відповідальності. Виконавець стає дослідником, для якого нотний текст – не кінець, а початок живого діалогу з історією. Ідеал автентичності лишається ідеалом – проте саме в напрузі між реконструкцією і творчістю народжується жива інтерпретація, здатна водночас шанувати минуле й говорити мовою сучасності.

Цю думку поділяв і американський диригент Еріх Лайнсдорф, зазначаючи, що завдання виконавця – не археологічна реконструкція, а художнє оживлення: «*Музикант не повинен перетворюватися на антиквара, який відтворює свічкове освітлення*

Шекспіра. Ми маємо виконувати музику сучасними засобами, але з усвідомленням тих рис, які робили її живою для епохи її народження» [2, с. 74]. У цих словах втілено формулу сучасного інтерпретаційного мислення: синтез історичної інформованості та сучасного естетичного досвіду, у якому можливий баланс між минулим і теперішнім, між реконструкцією і творчістю.

Такий підхід особливо важливий для вокального мистецтва, де технічна й темброва специфіка голосу нерозривно пов'язана з акустикою, темперацією й естетикою епохи. Сучасні виконавці, занурюючись у музику раннього бароко, не просто відтворюють забуті практики – вони вступають у діалог із ними, переосмислюють їх крізь призму сучасної слухової чутливості. Саме тому дослідження виконавських традицій XVII століття неможливе поза культурно-історичним контекстом, який формує саму парадигму доби: адже в музиці Монтеверді чи Каваллі звучить не лише минуле, а й передчуття того, що ми сьогодні називаємо сучасною музичною драмою.

Висновки. Аналіз оперної спадщини Клаудіо Монтеверді засвідчує, що раннє бароко постає не лише як естетичний феномен, але і як архетипічна структура музичної драми, у межах якої зароджуються принципи синтезу слова й звуку, афекту та форми. Сучасні постановки барокових опер свідчать про прагнення поєднати наукову реконструкцію з інтонаційною поетикою сучасності, формуючи нову якість музичного театру – театр звукової пам'яті, у якому минуле не повторюється, а проживається заново.

Проведене дослідження підтверджує, що феномен автентизму виходить далеко за межі вузькопрофесійної виконавської практики, перетворюючись на форму художньої філософії, у якій поєднуються знання, уява та духовна відповідальність. Історично поінформоване виконавство не є «реставрацією» минулого, а радше актом його метафоричного відродження – оживленням звукової матерії через сучасні інтерпретаційні засоби та нові аудіальні форми присутності.

Автентизм як естетична категорія ґрунтується на ідеї співмірності знання і натхнення, історичної точності й художньої сво-

боди. Його сутність полягає не лише у відродженні втрачених технік, але й у розширенні горизонту музичного мислення, де час перетворюється на форму звучної пам'яті, а звук – на метафору духовної тяглості культури. Сучасний виконавець, який звертається до автентизму, постає філософом звуку, медіатором між історією та теперішнім, для якого істинність не зводиться до буквальної точності, а означає внутрішню відповідність живому смислу твору.

Отже, історично поінформоване виконавство постає не як ретроспекція, а як простір оновлення музичної духовності, спосіб існування мистецтва, що, залишаючись вірним минулому, відкриває перспективу майбутнього – майбутнього, у якому пам'ять, звук і дух утворюють єдину естетичну реальність.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Конен В. Клаудио Монтеверди. М.: Советский композитор, 1971. 324 с.
2. Куколь Г. Итальянская опера первой половины XVII века: Драматургия. Стилль. Жанрообразующие процессы: диссертация кандидата искусствоведения: 17.00.02. Киев, 1989. 225 с.
3. Черкашина М. Музыка и театр на перекрестке эпох: Сборник статей: В 2 т. Київ, 2002. Т. 1. 184 с.; Т. 2. 208 с.
4. Harnoncourt N. Baroque Music Today: Music as Speech. Ways to a New Understanding of Music. Amadeus Press, 1995. 210 p.
5. Maloney B. Larynges, pickled and otherwise: revoicing the early modern English singer. *Early Music*, 2025. Pp. 154–172.
6. Osadcha S., Wei Lixian, Qiao Zhi, Chen Hongyu, Cheng Shuo. Emotive-axiological approach in musicology and modern theory of opera experience. *AD ALTA: Journal of Interdisciplinary Research*, 2023. Vol. 13, Issue 2, Special Issue 35, pp. 37–39.

REFERENCES

1. Konen, V. (1971) Claudio Monteverdi. Moscow: Sovetsky kompozitor. 324 p. [in Russian].
2. Kukol, G. (1989) Italian opera of the first half of the 17th century: Drama. Style. Genre-forming processes: dissertation of a candidate of art criticism: 17.00.02. Kyiv. 225 p. [in Russian].
3. Cherkashina, M. (2002) Music and theater at the crossroads of eras: Collection of articles: In 2 volumes. Kiev. Vol. 1. 184 p.; Vol. 2. 208 p. [in Russian].
4. Harnoncourt, N. (1995) Baroque Music Today: Music as Speech. Ways to a New Understanding of Music. Amadeus Press. 210 p. [in English].

5. Maloney, B. (2025) Larynges, pickled and otherwise: revoicing the early modern English singer. *Early Music*. Pp. 154–172. [in English].

6. Osadcha S., Wei Lixian, Qiao Zhi, Chen Hongyu, Cheng Shuo. (2023) Emotive-axiological approach in musicology and modern theory of opera experience. *AD ALTA: Journal of Interdisciplinary Research*. Vol. 13, Issue 2, Special Issue 35, pp. 37–39. [in English].

УДК 781.68+784.0

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2025-43-25>**Сє Пенцзо**

ORCID: 0009-0007-0589-2123

аспірант

Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
418063071@qq.com

СТИЛЬОВИЙ СПЕКТР МУЗИЧНО-ВИКОНАВСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

Мета статті: обґрунтувати методологічну доцільність, розкрити теоретичний зміст поняття стильового спектру інтерпретації музичного твору і продемонструвати можливість використання даного понятійного підходу в порівняльному аналізі виконавських версій вокального твору.

Методологічні підстави: історичний підхід до понять, що відбивають явище музичного виконавства; метод понятійного моделювання феномену музичної інтерпретації; типологічний підхід до множини інтерпретаційних версій музичних творів; положення теорії жанрового стилю; герменевтичний аналіз музично-поетичного тексту камерно-вокальних творів.

Наукова новизна полягає у розробці індивідуально-типологічного підходу в руслі теорії музичного виконавства, який спирається на поняття стильового спектру композиторського твору та його інтерпретації.

Висновки: В роботі досліджується проблема стилістики інтерпретації музичного твору. Розглядаються два головні напрямки інтерпретації. Перший – інтровертивний («спрямований всередину»). Він має суб'єктивну природу і ґрунтуються на власних емоційних переживаннях, образних уявленнях, раціональних судженнях, думках інтерпретатора щодо художньо-образного змісту твору. Другий – екстравертивний («розгорнутий назовні»). Він реалізується трьома способами: а) за допомогою герменевтичного аналізу художнього тексту; б) шляхом відтворення конкретного зразку виконання твору; в) орієнтації на певний стильовий комплекс стилів, що приймається за об'єктивний орієнтир і регламентує звукову версію твору. Стверджується, що кожний музичний твір може бути теоретично представлений своїм стильовим спектром. Певним спектром характеризується також і кожна конкретна версія звукового втілення ідеальної інтонаційної моделі твору. На цих теоретичних підставах вводиться поняття стильового спектру

музично-виконавської інтерпретації. Під даним виразом розуміється комплекс стильових властивостей конкретної звукової версії музичного твору, обумовлений свідомою або несвідомою орієнтацією інтерпретатора на персональний, жанровий, етнічний та історичний художній стилі. Даний понятійний підхід дозволяє здійснювати компаративний аналіз різних виконавських версій твору. Він не позбавляє подібні дослідницькі дії елементів суб'єктивної оцінки, але надає самим оцінкам більшої упорядкованості і конкретності. Зокрема, зіставлення стильового спектру, іманентного композиторському твору зі стильовим спектром його конкретної інтерпретації («твору виконавця») дозволяє встановити міру стильової адекватності виконання. Такий підхід може помітно підвищити об'єктивність оцінних суджень в академічній та конкурсній виконавській практиці. Герменевтичний потенціал поняття «стильового спектру» продемонстровано на прикладі порівняльного аналізу двох виконавських версій пісні Густава Малера «*Wer hat dies Liedlein erdacht?*» зі збірки «*Des Knaben Wunderhorn*».

Ключові слова: виконавське мистецтво, інтерпретація, типологічний підхід спектр інтерпретації, жанр, стиль, герменевтика, камерно-вокальний твір, Густав Малер.

Xie Pengzuo, Postgraduate Student of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

The stylistic spectrum of musical performing interpretation

The purpose of the article: to substantiate the methodological expediency, to explain the sense of style spectrum in the interpretation of a musical work and to demonstrate the possibility of using this concept and theoretical approach in the comparative analysis of a vocal work performance.

Methodological grounds: historical approach to concepts that reflect the phenomenon of musical performance; method of conceptual modeling of the musical interpretation phenomenon; typological approach to the set of interpretative versions of musical works; statements of the genre and style theory; hermeneutic analysis of the musical and poetic text of chamber vocal works.

The scientific novelty lies in the development of an individual-typological approach in the field of the musical performance theory, which is based on the concept of the style spectrum of a composer's work and its interpretation.

Conclusions: The work investigates the problem of the stylistics in the interpretation of a musical work. Two main directions of interpretation are considered. The first is introverted tendency ("directed inward"). It is subjective in nature and is based on the interpreter's own emotional experiences, figurative representations, rational judgments, and thoughts regarding the artistic content and formal idea of the work. The second is extroverted direction ("expanded outward"). It is implemented in three ways: a) through hermeneutic analysis; b) by reproducing a specific sample of the work's performance; c) orientation to a certain stylistic complex of styles, which is taken as an objective reference point and regulates the sound version of the work. It is argued that each musical work can be theoretically represented by a certain stylistic spectrum.

Each specific version of the sound embodiment of the ideal intonation model of the work is also characterized by a certain spectrum. On these theoretical grounds, the concept of the stylistic spectrum of musical and performing interpretation is introduced. This concept refers to the complex of stylistic properties of a specific sound version of a musical work, determined by the interpreter's conscious or unconscious orientation to personal, genre, ethnic and historical styles. This conceptual approach allows for a comparative analysis of different performance versions of musical work. It does not deprive research activities of elements of subjective assessment, but it gives assessments more order and specificity. In particular, it allows for a comparison of the potential stylistic spectrum inherent in the composer's work and the stylistic spectrum of its specific interpretation ("the performer's work"), that is, identification of the stylistic adequacy degree of the performance. Such an approach can significantly increase the objectivity of evaluative judgments in academic and competitive practice. The hermeneutic potential of the "stylistic spectrum" concept is demonstrated on the example of a comparative analysis of two performance versions of Gustav Mahler's song "Wer hat dies Liedlein erdacht?" from the collection "Des Knaben Wunderhorn".

Key words: performing arts, interpretation, typological approach, spectrum of interpretation, genre, style, hermeneutic analysis, chamber-vocal work, Gustav Mahler.

Актуальність теми і стан її дослідження. Проблема, поставлена у даній статті, виникла у процесі практичного ознайомлення з камерно-вокальними творами Густава Малера і дисертаційного дослідження варіантів їх виконання різними майстрами вокального мистецтва. Автор зіткнувся з потребою знаходження теоретичного підґрунтя для об'єктивної порівняльної оцінки виконавських втілень одного музичного твору різними музикантами-виконавцями. Дана потреба є об'єктивною і закономірною для обраного ракурсу дослідження. Не важко було впевнитися в тому, що ця проблема існує з давніх часів. Вона ясно позначилася вже наприкінці XVIII – на початку XIX століття, коли музично-виконавства діяльність визначалася як самостійна галузь музичного мистецтва.

Становленню автономного статусу мистецтва музичного виконавства сприяло багато чинників. Одним з них було усвідомлення суспільством специфіки дій музикантів-виконавців, що не є простим відтворенням графічного тексту, створеного композитором, а мають якість інтерпретації. Якщо не торкатися філософських, психологічних та мета-наукових аспектів даного

поняття, то в мистецтвознавчому формулюванні С. Кримського, яке ми приймаємо в як відправне, інтерпретація – це відтворення художнього явища, «характерне для виконання художнього тексту (літературного, музичного, театрального тощо), коли реалізується співучасть виконавця у створенні можливих варіантів передачі змісту цього тексту» [7, с. 247].

Визначень музичної інтерпретації, суджень про її природу, сутність, атрибутивні властивості, види, художній потенціал є дуже багато. Інтерпретація вивчалася і зараз вивчається у різних аспектах, напрямках і площинах. Одним з найдавніших напрямків є вивчення практики музичного виконавства в історичній ретроспективі. Даний напрямок вже на початку ХХ століття оформилося у вигляді теорії НІР (Historical Informed Performance – «історично інформованого виконання»). Він представлений працями А. Дольмеча, А. Шерінга, Н. Харнокурта, Дж. Кермана, Р. Тарускіна та ін. Імовірно, що саме дослідження історичних змін музично-виконавської практики стимулювали розвиток філософських, психологічних, та аналітичних розвідок різних видів екзистенції музичного твору та феномену його творчої інтерпретації (праці Т. Адорно, М. Гейченко, Н. Герасимової-Персидської, Т. Георгіадеса, К. Дальхауса, Г. Данузера, Р. Ингардена, М. Конової, О. Котляревської, Н. Корихалової, З. Ліси, В. Москаленка, А. Мухи, І. Пясковського, М. Харлапа, І. Юджіна-Ріпуна та ін.).

Серед різних за спрямуванням праць помітне місце займають дослідження, де увага зосереджена на типових психологічних відмінностях між виконавцями, на національних та регіональних традиціях, професійних школах гри на музичних інструментах, співу, диригування. Типологічний дослідницький підхід до музично-виконавського мистецтва активно розробляють українські та китайські музикознавці, серед яких: А. Галавай, Г. Гаценко і С. Сабрі, О. Грабовська, Т. Зінська, О. Катрич, Н. Кашкадамова, Л. Кияновська, О. Козаренко, І. Коханик, Ло Юйхан, Ма Лінь, В. Москаленко, Ю. Ніколаєвська, Т. Сирятська, О. Самойленко, К. Тимофєєва, М. Чернявська, Чжоу Чживей, Л. Шаповалова, І. Шатова, Ян Фейюй та ін.

Незважаючи на значну кількість та різноманітність аспектів дослідження феномену музично-виконавської практики, питання щодо естетичних, культурологічних, психологічних та інших підстав типологічного різноманіття музичної інтерпретації залишається відкритим. Також потребує свого розвитку проблема впровадження висновків, здобутих у процесі теоретичного дослідження явища музичної інтерпретації в практику підготовки музикантів виконавських спеціальностей.

Мета роботи: обґрунтувати методологічну доцільність, розкрити теоретичний зміст поняття *стильового спектру інтерпретації* музичного твору і продемонструвати можливість використання даного понятійного підходу в порівняльному аналізі виконавських версій вокального твору.

Наукова новизна статті полягає у розробці індивідуально-типологічного підходу в руслі теорії музичного виконавства, який спирається на поняття стильового спектру інтерпретації музичного твору.

Методологічними підставами роботи слугують: історичний підхід до понять, що відбивають явище музичного виконавства; метод понятійного моделювання феномену музичної інтерпретації; типологічний підхід до множини інтерпретаційних версій музичних творів; положення теорії жанрового стилю; герменевтичний аналіз музично-поетичного тексту камерно-вокальних творів.

Основні результати дослідження. Феномен музичної інтерпретації має солідну історію досліджень. Стівен Девіс та Стенлі Седі вважають, що це поняття є відносно новим для музикознавства, що воно не мало поширення в спеціальній літературі до 1800 року [1]. Автори пов'язують становлення цього поняття з процесами, що відбувалися в культурі та ментальності європейського суспільства протягом XIX століття. Йдеться про нові уявлення про сутність музичного артефакту; зміни у ставленні музикантів до композиторських творів; зміни характеру самих композиторських опусів, що стали «великими» і «складними» для розуміння, і потребували виконавського «пояснення». Особливо впливовим чинником розвитку теоретичних уявлень про

інтерпретацію ці автори вважають винаходження засобів звукозапису, які дали можливість більш обґрунтованого порівняння різних варіантів виконання твору. За останні два століття емпіричні і теоретичні уявлення про музичну інтерпретацію отримали потужний розвиток і виокремилися у відносно самостійну галузь музикознавства, яку українські дослідники називають інтерпретологією (Л. Шаповалова [12], Ю. Ніколаєвська [9], І. Юджін-Ріпун [15] та ін.).

У нашій роботі ми спираємося переважно на положення теорії музичної інтерпретації, розроблені українськими вченими. Згідно з теоретичними уявленнями В. Москаленка [8], виконавська інтерпретація може бути представлена у вигляді моделі (або проекту, плану), що пов'язує дії розуміння тексту музичного твору зі втіленням у фізичних звукових діях музиканта-виконавця ідеального звукового образу твору. Звукові моделі музичного твору та їх конкретні «звукові версії» (вираз В. Москаленка) мають якість одиничної неповторності, пов'язаної з унікальністю особистості кожного музиканта-виконавця. Втім, дослідники виявляють у неповторних виконавських версіях закономірні типові властивості, за якими можна розглядати відповідні типи музикантів-виконавців.

У спеціальній літературі часто обговорюються, наприклад, типологічні уявлення про виконання і виконавців, що належать Генриху Нейгаузу, який розрізняв: 1) хибне з погляду стилю виконання твору, коли стиль інтерпретації суперечить стилю композиції; 2) «моргове», тобто мертве, формальне відтворення стилю; 3) «музейне» виконання, що полягає у відтворенні певного стилю на основі «найточнішого знання»; 4) справжню, художньо цінну інтерпретацію. Також добре відомою є типологія виконавських дій та особистостей, запропонована Карлом Мартінсенем. Автор виділив три типи «психічної конституції», яким відповідають класичний, романтичний та експресіоністичний стилі інтерпретації. Розгорнуту і теоретично обґрунтовану типологію розробила Ольга Катрич [6]. Дослідниця виділила типи «стилізованої» і «стильової» інтерпретації, а також «виконавської інтерпретації композиторського стилю». Окрім цього

вона запропонувала з іншої точки зору розрізняти типи епічної та драматичної інтерпретації, а в третьому аспекті дослідниця обговорила типи діонісійської, аполонічної та орфічної інтерпретації музичних творів. Китайський дослідник Ян Фейюй зробив сміливу спробу визначити стильові типи, що домінують у сучасному вокальному виконавстві [17].

С. Шип вважає, що інтерпретація твору виражає дві головні інтенції музиканта: інтровертивну («спрямовану всередину») та екстравертивну («розгорнуту назовні»). Типовими варіантами інтровертивної інтенції музично-виконавських дій є емотивна або раціональна інтерпретації твору. Обидва ці варіанти, за думкою дослідника, мають суб'єктивну природу, ґрунтуються на власних емоційних переживаннях, образних уявленнях, раціональних судженнях, думках інтерпретатора щодо художньо-образного змісту твору. Це надає музиканту-виконавцю великих можливостей для прояву своєї творчої індивідуальності (темпераменту, волі, естетичного смаку, світовідчуття), для створення свого особистісного стилю художнього мислення. Однак, інтровертивний напрямок творчої інтенції не є тим, що обов'язково веде до успішного, культурно значущого результату в практиці музичного виконавства. Цей шлях лічить досвідченими спеціалістами, справжнім майстрам виконавського мистецтва.

Екстравертивний напрям інтерпретації твору також має варіанти, як-от: а) інтерпретація, що орієнтується на герменевтичні тексти, тобто на будь-які прямі чи скісні пояснення щодо організації та смислу музичного твору; б) відтворення музикантом якоїсь конкретної версії виконання твору, яка оцінюється ним та іншими спеціалістами як еталон інтерпретації, придатний для точного відтворення; в) певний стиль (або комплекс стилів), які приймаються за орієнтир і регламентують звукову версію твору.

Обидві охарактеризовані інтенції музиканта-інтерпретатора слугують природним середовищем і чинниками формування стилів виконавського мистецтва. *Виконавський стиль* ми будемо розуміти як «...комплекс індивідуально-типових виконавських засобів виразності (темпоритму, динаміки, артикуляції, фразування), обумовлений типовим художньо-образним завданням»

[13, с. 145]. Музично-виконавські стилі утворюються на тих самих засадах, на яких зростають і композиторські стилі. Вони спричиняються індивідуально неповторними і водночас типовими якостями особистості, етносу, жанру та культурно-історичної доби. Це дає можливість для розрізнення персональних, етнічних, жанрових та історичних музично-виконавських стилів. Кожний з цих виконавських стилів, а також і будь-який їх комплекс можуть бути покладені в основу регламентованої екстраверсивної інтерпретації музичного твору.

Так, скажімо, в основі звичайної практики професійної підготовки музикантів-професіоналів у музично-освітніх закладах використовуються різні засоби регламентації виконання творів навчального репертуару. Це може бути надання студентові зразку для відтворення. Наприклад, професор музичної академії часто сам виконує на занятті музичний твір або якийсь його фрагмент, окрему фразу або навіть один звук для того, щоб студент взяв цю музичну дію за зразок. Дуже часто викладач пояснює студентові словами суть якоїсь деталі форми чи цілого твору, тобто надає йому герменевтичний орієнтир для самостійної виконавської дії. Також часто буває, що студент засвоює під час занять певний етнічний стиль співу чи гри на інструменті, притаманний стилю викладача або колективу викладачів музичного закладу, або представникам національної виконавської традиції. Наприклад, китайські студенти-вокалісти в процесі занять переймають стиль співу, притаманний українській виконавській школі. Також виконавець може звернутися до фонограм, які відтворюють стиль інтерпретації, що був поширений на початку ХХ століття. Тобто, історичний стиль музичної інтерпретації може стати орієнтиром для його виконавської роботи. Також звичайним орієнтиром в роботі кожного музиканта-виконавця слугує стиль співу чи інструментальної гри, що обумовлений певним музичним жанром. Такими можуть бути, наприклад, стилі оперного співу, оперети, мюзиклу, неаполітанської пісні, французької естрадної *chanson*, свінг-джазу тощо.

В ідеалі, музикант-виконавець має оволодіти різними виконавськими стилями, і звертатися до них по мірі необхідності.

Причому, в одному творі можуть «зустрітися» різні виконавські стилі. Можливість такої ситуації забезпечується стильовою множинністю кожного твору. У цьому твердженні ми спираємося на тезу, обґрунтовану С. Шипом: «1) Жоден твір мистецтва не належить одному і тільки одному стилю ... Це слідує з багатофункціональної природи мистецтва і обумовлено багатомірністю стильового континууму художньої культури; 2) Кожний твір мистецтва належить водночас певному персональному, етнічному, історичному, жанровому і експресивному стилю» [14, с. 123]. Теж саме можна сказати і про реалізовану музикантом-виконавцем інтерпретацію музичного твору. Теоретично кожна інтерпретація належить до усіх вимірів «стильового континууму музичної культури». Втім, не обов'язково, що конкретна інтерпретація однаково повноцінно, рельєфно, яскраво себе проявляє разом за всіма вимірами стильового континууму.

На зазначених підставах в аналізі та типологічній оцінці музичних інтерпретацій ми будемо орієнтуватися не на якийсь один тип або стильовий вимір музичної інтерпретації, а на комплекс стильових характеристик, який позначимо словесним виразом «стильовий спектр».

Слово *спектр* звичайно асоціюється з фізикою, зокрема з хвильовою теорією світла, з явищами радіоактивного випромінювання тощо. Однак, це слово не належить тільки фізичній науці, хоча його перше наукове використання, як вважається, належить Ісааку Ньютону і стосується того кольорового образу світового променя, який був отриманий вченим за допомогою прозорої призми. Сучасний латинський термін *спектр* прийшов у наукову літературу зі звичайного ужиткового і філософського лексику. Він походить від дієслова *specto* – «дивитися на щось, спостерігати якийсь об'єкт чи процес» [2, с. 1801]. Як зазначає оксфордський латинський словник, у філософській літературі, зокрема у філософії Епікура, ця латинська лексема еквівалентна античному грецькому поняттю *εἰδωλον* (*ейдолон*). Під цим філософ розумів еманацию фізичних об'єктів, що породжує візуальні та ментальні образи. Це значення античного слова відкриває

чудові можливості його залучення до системи естетичних, мистецтвознавчих знань.

У більш уживаному науковому значенні латинське *spectrum* означає відкрити для сприйняття, експліковану структуру якогось цілісного явища, континууму, безперервного фізичного процесу чи абстрактного об'єкту. Загальний смисл цього слова в контексті фізичних знань – «...сукупність усіх значень якої-небудь фізичної величини, що описує систему або процес» [4, с. 576]. Саме у подібному смислі термін спектр використовується в музичній акустиці. Так, наприклад, Вільям Томсон залучає даний термін для пояснення явища музичної темперації: «Спектр висоти звуку ділиться на октави, назва [цього інтервалу] отримана з теорій гам більш ранніх часів, коли були кодифіковані тільки вісім (лат. *octo*) нот у межах цієї широти» [3]. Термін *спектр* не обов'язково трактується як послідовність чи купа фізичних властивостей, що підкоряється певній кількісній закономірності. У психології дане поняття інтерпретується як встановлена емпіричним чи експериментальним шляхом низка властивостей, що релевантна певній психологічній якості людини. Так, скажімо, сучасні психологи переймаються питаннями дослідження і коригування так званих «розладів аутистичного спектра (РАС)», тобто різних нейробіологічних розладів, що характеризуються дефіцитом уваги, слабкістю емпатії та соціальної взаємодії, нетиповою поведінкою, статичними інтересами тощо.

Смисл слова спектр можна передати синонімічними українськими виразами: «послідовний ряд», «діапазон дій» [5]. У 20-томному словнику української мови наводиться такий приклад вживання слова: «Спектр людських почуттів надзвичайно широкий. Це і родинні почуття, батьківська і материнська любов, уподобання й поваби дитячого і юнацького віку, товаришування, кохання» [11, с. 496]. Отже, слово *спектр* має дуже широке семантичне поле, яке дозволяє використати дану лексичну форму для передачі смислу, пов'язаного з властивостями конкретного музичного тексту, а також з властивостями його виконавської інтерпретації.

Виходячи зі здійсненого понятійного аналізу, пропонується прийняти таку дефініцію: *стильовий спектр музичного твору – це іманентний йому комплекс стильових властивостей, обумовлений особистісною, жанровою, етнічною та історико-культурною природою даного твору.*

Вираз «стильовий спектр» можна при певних умовах розуміти і вживати як синонім слова «стилістика», яке теж вказує на типологічну складність і множинність художнього явища. Однак, стилістика не завжди уявляється як структурне явище, а спектр – це завжди більш-менш чітка структура. Стильовий спектр твору об'єктивно визначається формою музичного, а у пісенному творі – синтетичного музично-поетичного тексту, який зафіксований у пам'яті виконавців або у вигляді графічного предмету (якщо йдеться про письмову традицію). Цей заданий композитором чи анонімними творцями стильовий спектр музичного артефакту може, або обов'язково має (згідно з домінуючими уявленнями про музично-виконавське мистецтво) отримати звукову реалізацію в «творі виконавця» (за терміном В. Москаленка).

Таким чином, *стильовий спектр музично-виконавської інтерпретації* будемо розуміти як *комплекс стильових властивостей конкретної звукової версії музичного твору, обумовлений свідомою або несвідомою орієнтацією інтерпретатора на персональний, жанровий, етнічний, історичний та експресивний стилі музичного мистецтва.*

Звичайно, що різні музиканти-виконавці по різному ставляться до можливості відтворити в своїй інтерпретації обумовлений композиторським текстом стильовий спектр твору. Хтось з виконавців реалізує його можливості у більш повному вигляді, а хтось у мінімальному обсязі. Хтось це робить свідомо, а хтось інтуїтивно. Однак кожний отримає в результаті таку звукову форму, що порівнюється слухачами з їх уявленнями про стильовий спектр твору, який виконується. Саме на основі такого порівняння досвідчені слухачі мають можливість більш-менш об'єктивно судити про міру стильової відповідності (адекватності) між твором і його виконанням.

Зауважимо, що деякий актуальний стильовий спектр музично-виконавської інтерпретації твору виникає завжди, незалежно від інтенції виконавця (екстравертивної чи інтровертивної). На нашу думку, міра чіткості вираження стильового спектру інтерпретації знаходиться у прямій залежності від міри усвідомлення виконавцем своєї інтенції до обрання певної «стильової стратегії» (за терміном Ю. Ніколаєвської [9]) або певної стильової «системи координат» (за виразом О. Самойленко [10]).

Також потрібно зауважити, що у стильовому спектрі конкретного музичного тексту (твору композитора), так само, як і в спектрі його виконавської версії (твору виконавця), якісь стильові ознаки виявлені більш помітно для слуху і аналітичного дослідження, а якісь інші – можуть бути зовсім непомітними, тобто практично відсутніми у спектрі.

Наведемо декілька прикладів співвідношення між стильовим спектром композиторського твору і стильовим спектром його інтерпретації. Скористуємося зразком камерно-вокальної творчості Густава Малера. Як встановлено дослідниками (J.P. Burkholder, F. Celestini, G. Engel, J. Jonson, D. Mitchell, P. Revers), симфонічним і вокальним творам Малера притаманні жанрова і стильова неоднорідність, або «багатоголосся», «гібридність». Ми будемо називати таку властивість *жанрово-стильовою гетерогенністю*, розуміючи під цим обумовленість форми та художнього змісту музичного твору декількома жанровими стилями. У таких випадках один з цих стилів є атрибутом базового жанру твору, а другий стиль чи стилі (їх може бути навіть декілька в одному тексті) мають своєю природою інші жанри. Міра повноти і яскравості проявлення жанрових стилів у конкретному творі композитора характеризує його особливий стильовий спектр.

Пісенна творчість Густава Малера містить багато чудових прикладів полістилістики, причиною якої виступає жанрово-стильова гетерогенність. Одним з них таких зразків є твір «*Wer hat dies Liedlein erdacht?*» («Хто придумав цю пісеньку?») зі збірки пісень «*Des Knaben Wunderhorn*» («Чарівний ріг хлопчика»). Даний твір існує в двох варіантах: з оркестровим та фор-

тепінним супроводом. Музично-поетичний текст цього твору може послужити прикладом співіснування трьох жанрових стилів. Перший з них можна охарактеризувати як стиль мистецької пісні (Kunstlied) з ознаками народної балади. Рисою народної балади є, перш за все, наративний характер словесного тексту і дещо дефективна з погляду логіки здорового глузду послідовність розповіді (у творі йдеться про доньку трактирника, яка виглядає з віконця замку, в якому вона не мешкає). Імовірно, Ахім фон Арнім і Клеменс Брентано представили в цьому тексті поетичної антології якийсь «уламок», що залишився від більш послідовного оповідання про сватання з особливими умовами і перешкодами для закоханих. Густав Малер скористався цим невибагливим текстом для створення яскравої, живої, радісної, трохи іронічної мініатюри про казково щасливе кохання. Форма цього маленького твору (він триває десь дві з половиною хвилини) розгортається вільно. Баладному жанру відповідає наскрізна композиція (формальний тип – *durchcomponierte Lied*), заснована на принципах варіативної строфічності та репризної тричастинності.

Другий жанровий стиль, проявлений в цій пісні – це стилізація лендлеру – німецьк-австрійського народного танцю (Малер нерідко звертався до цього жанрового стилю в своїх симфонічних та вокальних творах). Для стилю лендлеру типовими властивостями є рухливий темп, тридольний метроритм, початок мотивів і фраз із затакту, акцентовані тони на сильних долях такту, пластично мінливий характер мелодичного розвитку. На завершенні першої частини цієї мініатюрної композиції з'являється інтонаційний матеріал, який трохи виходить за межі звичайної мелодики в танцювальному стилі. За ритмічним малюнком цей матеріал нагадує тип інструментальної мелодики, що зветься «perpetum mobile». А за характером вокалу він наближається до стилю мелізматичного церковного співу, притаманного жанру юбіляції (від латинського слова *jubilatio* – тріумфування). Даний жанр утворився в традиції католицького богослужіння, де він являв собою «орнаментальну імпровізацію захоплено – тріумфального характеру, яка розспівувалась під час виконання

григоріанського хоралу на останньому складі слова «Алілуія» [16, с. 320]. Навряд чи композитор пов'язував даний стильовий нюанс з католицькою літургійною традицією. Більш імовірно, що цей елемент слугує художньо-образним знаком надзвичайного емоційного піднесення, нестриманої радості, яка відповідає головній авторській ремарці, що стоїть на початку нотного тексту: «mit heiterem Behagen» («з радісним задоволенням»).

Як бачимо, стильовий спектр даного пісенного твору є неоднорідним, барвистим і дещо ускладненим у зоні жанрового стилю. Втілення цього потенційного стильового спектру – досить складне і цікаве художнє завдання для музиканта-виконавця. Порівняємо, наприклад, два варіанти його рішення. Перша виконавська версія належить відомій нідерландській співачці Еллі Амелінг (Elisabeth Ameling) та Англійському камерному оркестру (English Chamber Orchestra) на чолі з Бенджаміном Бріттеном. Другу версію твору представили молода німецька співачка Анна-Луція Ріхтер (Anna-Lucia Richter) з оркестром «musicAeterna» під орудою Теодора Курентзиса.

Обидві версії помітно розрізняються з погляду реалізації жанрової стилістики малерівського твору. Амелінг і Бріттен з початку і до кінця композиції дотримуються помірно жвавого темпу, який дозволяє дуже ясно, рельєфно відтворити типові формальні ознаки і характер лендлеру. Амелінг співає просто і щиро, її манера фразування є зразково кантиленною, цілком природною для жанру *Lied*. У такому контексті юбілейний вокаліз наприкінці першої частини сприймається як звуковий аналог легкого танцювального кружіння, тобто в контексті того самого жанрового стилю. Маємо додати, що співачка прославилася як майстриня виконання камерно-ораторіальних творів І. С. Баха, де дуже важливе значення має уміння емоційно стриманого і при цьому піднесено натхненного виконання мелізматики. Імовірно, саме це уміння послужило запорукою мелодично виразного, легкого, невимушеного озвучення юбілейних епізодів пісні. У середньому розділі композиції пісні темп лише трохи уповільнено у точній відповідності з ремаркою Малера – *Gemächlich* (неквапливо, не поспішаючи). Інтонації співачки тут

ледь помітно наближаються до розмовних. Але дуже скоро відновлюється початковий темп і кантиленний характер вокалу. В цілому виконання залишає враження стилістично нюансованого, але однорідного процесу і органічно-цілісної композиції.

У версії Ріхтер і Курентзіса у повній мірі використані можливості перетворення нехитрої пісеньки в народному дусі на мініатюрну п'єску. Співачка максимально використовує динамічні, артикуляційні та агогічні можливості фразування, варіює темброві відтінки голосу, залучає артистичні засоби міміки та жестикуляції. Динаміка і темп змінюються у досить широких межах. Здається, що диригент і співачка прагнуть створити яскраві ефекти буквально у кожному такті. Особливо вигадливими, і штучно афективними виглядають двічі здійснені *accelerando* в юбілейних епізодах. Через незручність такого значного прискорення для кантиленного співу, і недостатню виправданість його з боку музичної драматургії, такий виконавський прийом сприймається як грубувата спроба досягнути надзвичайного експресивного ефекту, здивувати слухача. Якщо у першому епізоді співачка впоралася з цим темповим зсувом без втрати якості інтонування, то наприкінці диригент змусив її співати майже задихаючись, внаслідок чого остання розспівана музична фраза була хіба що не зіпсована. Темп середньої частини Курентзіс уповільнив дуже сильно, створивши глибокий темповий контраст з крайніми частинами. Така виконавська дія зруйнувала інерцію наскрізного танцювального руху і знизила слухове уявлення щодо композиційної цілісності твору. Водночас, повільний темп створив своєрідний простір для драматично-ігрової інтерпретації реплік поетичного тексту і надав змогу співачці продемонструвати виразне мелодекламаційне інтонування.

Таким чином, в інтерпретаційному спектрі версії Е. Амелінг і Б. Бріттена домінують: а) традиційний для австро-германської професійної камерно-вокальної музики стиль кантиленного співу, опосередковано і гнучко відбиваючого інтонаційний стрій словесного тексту та ліричну естетику жанру Lied; б) стиль лендлеру – простого народного танцю. Делікатно намічена алюзія до вокальної мелізматики творів доби бароко. За нашою суб'єктив-

ною оцінкою ця версія, якщо не ідеально, то дуже добре відповідає творчому задуму Густава Малера. Версія Ріхтер і Курензіса, якщо її оцінювати з точки зору стильового спектру інтерпретації, виявляє, так би мовити, «спектральний зсув» у бік музичної драми. Це в принципі не суперечить поетиці камерно-вокальних творів Густава Малера, серед яких є чимало шедеврів мініатюрної музичної драми. Однак, пряmolінійність втілення такого стильового задуму надає виконаному твору риси штучності, і навіть веде до думки щодо навмисного прагнення досягти оригінальності, навіть ціною втрати сердечної простоти, наївності і щирості – найбільш цінних властивостей даного вокального твору.

Висновки. В роботі досліджується проблема стилістики інтерпретації музичного твору. Розглядаються два головні напрямки інтерпретації. Перший – інтровертивний («спрямований всередину»). Він має суб'єктивну природу і ґрунтуються на власних емоційних переживання, образних уявленнях, раціональних судженнях, думках інтерпретатора щодо художньо-образного змісту твору. Другий – екстравертивний («розгорнутий назовні»). Він реалізується трьома способами: а) за допомогою герменевтичного аналізу музично-поетичного тексту; б) шляхом відтворення конкретного зразку виконання твору; в) шляхом орієнтації на певний комплекс стилів, що приймається за об'єктивний орієнтир і регламентує собою конкретну звукову версію твору. Кожний музичний твір може бути теоретично представлений певним стильовим спектром. Своїм спектром характеризується також і кожна конкретна версія звукового втілення ідеальної інтонаційної моделі твору. На цих теоретичних підставах вводиться поняття *стильового спектру музично-виконавської інтерпретації*. Під даним виразом розуміється *комплекс стильових властивостей конкретної звукової версії музичного твору, обумовлений свідомою або несвідомою оієнтацією інтерпретатора на персональний, жанровий, етнічний, історичний та експресивний стилі*.

Даний понятійний підхід дозволяє здійснювати компаративний аналіз різних виконавських версій твору. Він не позбав-

ляє подібний аналіз елементів суб'єктивної оцінки, але надає оцінним судженням більшої упорядкованості і конкретності. Зокрема, він дозволяє зіставити потенційний стильовий спектр, іманентний твору, і стильовий спектр його конкретної інтерпретації, тобто виявити міру стильової адекватності виконання. Такий теоретичний підхід може підвищити об'єктивність оцінних суджень в академічній та конкурсній виконавській практиці.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Davies, Stephen; Sadie, Stanley. Interpretation. The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Grove, G., Sadie, S. In 20 volumes. 1980, Macmillan Publishers. URL: <https://books.google.com.ua/books?id=8I4YAAAAIAAJ>
2. Oxford Latin Dictionary. Oxford University Press, Ely House, London. 2020. URL: <https://archive.org/details/aa.-vv.-oxford-latin-dictionary-1968>.
3. Thomson, William E. Division of the pitch spectrum. Encyclopaedia Britannica. 2023. URL: <https://www.britannica.com/science/musical-sound/Division-of-the-pitch-spectrum>
4. Вакуленко М. О. Тлумачний словник із фізики. К. : Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2008. 767 с.
5. Караванський, Св. Практичний словник синонімів української мови. 4-те вид., опрац. і значно допов. Львів: БаК. 2012. 523 с. URL: https://slovyk.me/dict/synonyms_karavansky/%D1%81%D0%BF%D0%B5%D0%BA%D1%82%D1%80
6. Катрич О. Стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти): Дослідження. Київ, 2000. 90 с.
7. Кримський, С. (2002). Інтерпретація. Філософський енциклопедичний словник. В. І. Шинкарук (голова редколегії). Київ: Абрис, 742 с.
8. Москаленко В. Лекції з музичної інтерпретації. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського. 2013. URL: <https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/V.-Moskalenko-Lektsiyi-z-muzichnoyi-interpretatsiyi-Navchalnij-posibnik.pdf>
9. Ніколаєвська Ю.В. Комунікативна стратегія як проблема інтерпретології. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. праць / ред.-упоряд. Л. В. Шаповалова. Харків: ХНУМ імені І.П. Котляревського, 2017. Вип. 46. С. 94–110.
10. Самойленко О. І. Психологія мистецтва: сучасні музикознавчі проєкції : монографія. Видавничий дім «Гельветика», 2020. 236 с.
11. Словник української мови: в 11 тт. / АН УРСР. Інститут мовознавства; за ред. І. К. Білодіда. К.: Наукова думка, 1970–1980. Т. 9.
12. Шаповалова Л. Виконавська рефлексія як об'єкт інтерпретології / Л.Шаповалова // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки

та теорії і практики освіти : зб. наук. праць. Харків : ХДУМ ім. І. П. Котляревського, 2005. Вип. 20. С.196-204

13. Шип С. Базові поняття феноменології музичного виконавства. Актуальні проблеми та духовні виміри музичної культури і музичної освіти: колективна монографія / редактори-укладачі: О. П. Опанасюк, О. М. Олексюк. Київ: Видавництво Ліра-К, 2025. С. 116–155.

14. Шип Сергій. Теорія художніх стилів. Монографія. Суми : ФОРМ Цьома С.П., 2023. 138 с.

15. Юдкін-Ріпун, Ігор. Семіотичні питання виконавства. Культурологічна думка, 2013. С. 27–32.

16. Юцевич Ю.Є. Музика. Словник-довідник. Вид. 2-ге, переробл. і доп. Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2009. 352 с.

17. Ян Фейюй. Стильові тенденції сучасного вокального виконавства. Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць. 2021. Вип. 39. С. 226–230.

REFERENCES

1. Davies, Stephen; Sadie, Stanley. Interpretation. The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Grove, G., Sadie, S. In 20 volumes.1980, Macmillan Publishers. UR -<https://books.google.com.ua/books?id=814YAAAIAAJ>

2. Oxford Latin Dictionary. Oxford University Press, Ely House, London. 2020. URL: <https://archive.org/details/aa.-vv.-oxford-latin-dictionary-1968>.

3. Thomson, William E. Division of the pitch spectrum. Encyclopaedia Britannica. 2023. URL: <https://www.britannica.com/science/musical-sound/Division-of-the-pitch-spectrum>

4. Vakulenko M. O. Tlumachnyy slovnyk iz fizyky. Explanatory dictionary of physics. Kyiv: Kyiv University Publishing and Printing Center, 2008. 767 p.

5. Karavansky, Sv. Praktychnyy slovnyk synonimiv ukraïns'koyi movy. Practical dictionary of the Ukrainian language synonyms. 4th ed., edited and significantly supplemented. Lviv: BaK, 2012. 523 p. URL: https://slovnnyk.me/dict/synonyms_karavansky/%D1%81%D0%BF%D0%B5%D0%BA%D1%82%D1%80

6. Katrych O. Styl' muzykanta-vykonavtsya (teoretychni ta estetychni aspekty). The style of a musician-performer (theoretical and aesthetic aspects): Research. Kyiv, 2000. 90 p.

7. Krymsky, S. (2002). Interpretatsiya. Filosofs'kyy entsyklopedychnyy slovnyk. Interpretation. Philosophical Encyclopedic Dictionary. V. I. Shynkaruk (holova redkolehiyi). Kyiv: Abrys, 742 s.

8. Moskalenko V. Lektsiyi z muzychnoyi interpretatsiyi. Lectures on musical interpretation. Kyiv: NMAU named after P. I. Tchaikovsky. 2013. URL: <https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/V.-Moskalenko-Lektsiyi-z-muzychnoyi-interpretatsiyi-Navchalnij-posibnik.pdf>

9. Nikolaevska Yu.V. Komunikatyvna stratehiya yak problema interpretolohiyi. Communicative strategy as a problem of interpretology.

Problems of interaction of art, pedagogy and theory and practice of education: collection of scientific works / ed.-compiled by L. V. Shapovalova. Kharkiv: KhNUM named after I.P. Kotlyarevsky, 2017. Issue 46. P. 94–110.

10. Samoilenko O. I. *Psykhologhiya mystetstva: suchasni muzykovedchi proektsiyi*. Psychology of art: modern musicological projections: monograph. Publishing house «Helvetica», 2020. 236 p.

11. *Slovyk ukrayins'koyi movy: v 11 tt.* Dictionary of the Ukrainian language: in 11 volumes / Academy of Sciences of the Ukrainian SSR. Institute of Linguistics; edited by I. K. Bilodid. K.: Naukova Dumka, 1970-1980. Vol. 9. P. 496.

12. Shapovalova L. *Vykonavs'ka refleksiya yak ob"yekt interpretolohiyi*. Performance reflection as an object of interpretology. Problems of interaction of art, pedagogy and theory and practice of education: collection of scientific works. Kharkiv: KhDUM named after I. P. Kotlyarevsky, 2005. Issue 20. P. 196–204.

13. Shyp S. *Bazovi ponyattya fenomenolohiyi muzychnoho vykonavstva*. Basic concepts of the musical performance phenomenology. Current problems and spiritual dimensions of musical culture and music education: collective monograph / editors-compilers: O. P. Opanasyuk, O. M. Oleksiuk. Kyiv: Lyra-K Publishing House, 2025. P. 116–155.

14. Shyp Serhiy. *Teoriya khudozhnikh styliv*. Theory of artistic styles. Monograph. Sumy: FOP Tsoma S.P., 2023. 138 p.

15. Yudkin-Ripun, Igor. *Semiotychni pytannya vykonavstva*. Semiotic questions of performance. Kulturological thought, 2013. P. 27–32.

16. Yutsevych Yu.Ye. *Muzyka. Slovyk-dovidnyk*. Music. Dictionary-reference. Vyd. 2-he, pererobl. i dop. Ternopil': Navchal'na knyha – Bohdan, 2009. 352 s.

17. Yang Feiyu. *Styl'ovi tendentsiyi suchasnoho vokal'noho vykonavstva*. Stylistic trends of modern vocal performance. Art history notes: collection of scientific works. 2021. Issue 39. P. 226–230.

ДО УВАГИ АВТОРІВ

Загальні положення

Редакційна колегія наукового вісника Одеської національної музичної академії «Музичне мистецтво і культура» (далі – вісника) у своїй роботі керується нормами законодавства України у сфері освіти, наукової діяльності та інтелектуальної власності.

До опублікування у науковому віснику «Музичне мистецтво і культура» Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової приймаються наукові і науково-методичні статті, які є результатом оригінальних досліджень у відповідних галузях знань, раніше ніде не друкувались і відповідають принципам академічної доброчесності (Закон про Вищу освіту, остання редакція № 2233-VIII від 07.12.2017, ВВР, 2018, № 2, ст. 8, ВВР, 2017, № 38-39, ст. 380)¹.

Статті приймаються українською та англійською мовами.

Обов'язковими етапами роботи редакційної колегії з опрацювання статей перед публікацією є:

– перевірка на предмет дотримання вимог до редакційного оформлення згідно з державними стандартами України (ДСТУ 3008-95 «Документація. Звіти у сфері науки і техніки. Структура і правила оформлення»; оформлення списку використаних джерел, відповідно до ДСТУ 8302:2015; ДСТУ 3582-97 «Скорочення слів в українській мові у бібліографічному описі. Загальні вимоги та правила»;

– здійснення редколегією внутрішнього та зовнішнього рецензування статей (пп. 2.10, 2.11 Наказу МОН України від 15 січня 2018 року № 32 «Про затвердження Порядку формування Переліку наукових фахових видань України»);

– перевірка статей на плагіат (Статті 1, 5 Закону України «Про наукову і науково-технічну діяльність»; Стаття 50 Закону України «Про авторське право і суміжні права»; п. 16 «Порядку присудження наукових ступенів і присвоєння вченого звання старшого наукового співробітника»).

Етапи підготовки до друку

Передаючи статтю до редакції, автор гарантує наявність у нього авторських прав на рукопис і дає згоду на публікацію тексту та метаданих статті (включаючи прізвище та

¹ <http://zakon.rada.gov.ua>

ініціали автора, місце його роботи, електронну адресу для кореспонденції) у друкованій та електронній версіях журналу.

1. Статті подаються до наукової частини ОНМА імені А.В. Нежданової за e-mail адресою: editor@music-art-and-culture.com та на веб-сайт збірки <http://music-art-and-culture.com>

2. Статті аспірантів та здобувачів (осіб, які не мають наукового ступеня) **обов'язково супроводжуються рецензією** із зазначенням наукової новизни та актуальності публікації, підписаною доктором чи кандидатом наук (фахівцем за профілем). Підпис рецензента має бути засвідченим печаткою у кадровому підрозділі.

3. Стаття, у якій виявлено запозичення з матеріалів інших авторів без посилання на джерело, не повертається на доопрацювання та не публікується, а її автор може подати до редколегії інший матеріал.

У разі повторного виявлення запозичень, редакція залишає за собою право не брати у подальшому до друку матеріали даного автора.

4. Правила цитування:

- всі цитати мають закінчуватися посиланнями на джерела;
- посилання на підручники є небажаним;
- вторинне цитування не бажане;
- якщо в огляді літератури або далі по тексту йде посилання на прізвище вченого – його публікація має бути в загальному списку літератури після статті.

5. За наявності трьох і більше граматичних помилок на сторінці, текст до публікації не приймається.

6. Редколегія організовує внутрішнє (обов'язкове) та зовнішнє (за необхідності) рецензування статей.

Редколегія залишає за собою право зняти матеріал з публікації, якщо тема, науковий рівень та оформлення статті не відповідають вимогам ДАК МОН України щодо наукових статей.

Структура статті

1. Індекс УДК.

2. **Відомості про автора українською та англійською мовами**, що містять такі дані (без скорочень та абревіатур): прізвище, ім'я, по батькові, науковий ступінь, вчене звання, посада із зазначенням структурного підрозділу та назви установи за основним місцем роботи автора, **ORCID (обов'язково)**. Наприклад: *Іванов Іван Іванович, ORCID 0000-0000-0000-0000, доктор мистецтвознавства, про-*

фесор, професор кафедри історії музики та музичної етнографії Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової.

3. **Контактна інформація:** номер телефону, електронна пошта.

4. **Назва статті** українською та англійською мовами.

5. **Анотації та ключові слова** наводяться двома мовами (українською, англійською)

а) анотація українською мовою містить «характеристику основної теми, проблеми, мети статті та її результати». Середній обсяг анотації – **не більше 300 слів (не більше 2300 друкованих знаків з пробілами)**.

б) анотація англійською мовою є перекладом україномовного варіанту, **не більше 300 слів (не більше 2300 друкованих знаків з пробілами)**.

в) анотація наводиться **одним абзацом**, з вирівнюванням по ширині; анотація надається згідно з вимогами наукометричних баз як **структурований реферат**, і повинна містити такі виділені елементи: **мета роботи, методологія, наукова новизна, висновки**.

«Після кожної анотації наводять ключові слова відповідною мовою. Ключовим словом називається слово або стійке словосполучення із тексту анотації, яке з точки зору інформаційного пошуку несе смислове навантаження. Сукупність ключових слів (загальною кількістю не меншою трьох і не більшою десяти) повинна відбивати поза контекстом основний зміст наукової праці.

Ключові слова подають у називному відмінку, друкують в рядок, через кому.

Наприклад:

Н. В. Хмель, здобувач кафедри теорії музики та композиції Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

Метод герменевтичного підходу при трансформації органних хоральних прелюдій Й. С. Баха для бандури

Мета дослідження – виявити темброво-фактурні особливості трансформації та інтерпретації творів композиторів епохи Бароко в перекладенні для струнно-щипкового українського народного інструменту бандури. **Методологія дослідження** – полягає у застосуванні компаративного методу в музиці, методу системного аналізу для дослідження потенціалу розширення засобів трансформації музики минулих сторіч, історичного методу для лінійного розгляду проблеми перекладення творів епохи Бароко, методу узагальнення для формулювання висновків. Зазначений методологічний під-

хід дозволяє розкрити та проаналізувати основні принципи перекладення інструментальних творів доби Бароко для бандури. **Наукова новизна** – полягає у розширенні методів перекладення та обґрунтуванні основних засобів трансформації органних хоральних прелюдій Й. С. Баха при перекладенні для бандури. **Висновки.** На основі музично-виконавського аналізу органних хоральних прелюдій Й. С. Баха в перекладенні для бандури С. Овчарової можна зробити висновок, що трансформація творів епохи Бароко для українського народного інструменту – бандури можлива, що доводить багатогранна звукова темброкolorистика та фактурні можливості інструменту. Отже, інтерпретація музичних шедеврів минулих сторічч на сучасній модифікованій бандурі підтверджує процес її академізації та значно збагачує як навчальний, так і концертний репертуар представників бандурного мистецтва.

Ключові слова: темброво-фактурні особливості, трансформація, перекладення, епоха Бароко, інтерпретація, герменевтика, органні хоральні прелюдії.

6. Вимоги до основного тексту:

– постановка проблеми у загальному вигляді та її зв'язок із важливими науковими чи практичними завданнями;

– аналіз останніх досліджень і публікацій, в яких започатковано розв'язання даної проблеми і на які спирається автор, виділення невирішених раніше частин загальної проблеми, котрим присвячується означена стаття;

– формулювання цілей статті (постановка завдання);

– виклад основного матеріалу дослідження з повним обґрунтуванням отриманих наукових результатів;

– висновки з цього дослідження і перспективи подальших розвідок у даному напрямку.

7. Структурні елементи статті необхідно виділити з абзацу напівжирним шрифтом, а саме так: **Актуальність теми дослідження. Мета дослідження. Виклад основного матеріалу. Наукова новизна. Висновки.**

Наведені будь-які статистичні дані мають бути підкріплені посиланням на джерела.

8. **Список використаних джерел** оформлюється згідно з вимогами ДСТУ 8302:2015. Джерела наводяться мовою оригіналу в алфавітному порядку.

В списку має бути не менше 7–8 посилань на джерела, бажана наявність іноземних джерел; рекомендовано посилання на іноземні журнали з високим індексом впливовості або базову монографію в даній галузі.

9. **References** (література латиницею) наводиться повністю окремим блоком, повто-рюючи список літератури, наданий національною мовою, незалежно від того, є в ньому іноземні джерела чи немає. Якщо в списку є посилання на іноземні публікації, вони повністю повторюються у списку, наведеному у латиниці.

Список References оформлюється згідно стандарту APA (American Psychological Association (APA) Style). Рекомендовано користуватись системами автоматичної транс-літерації:

для транслітерації українського тексту латиницею слід застосовувати Постанову Кабінету Міністрів України від 27 січня 2010 р. № 55 (<http://translit.kh.ua/#passport>);

для транслітерації російського тексту латиницею – систему Департаменту США (http://shub123.ucoz.ru/Sistema_transliterazii.html).

Оформити цитування відповідно до стилю APA можна на сайті онлайнного автоматичного формування посилань:

Citation Machine (<http://www.citationmachine.net/apa/cite-a-book>)

<http://www.bibme.org/apa/book-citation/manual>

Технічне оформлення

1. Обсяг – 12–18 сторінок.
2. Текстовий процесор Microsoft Word.
3. Шрифт Times New Roman (Times New Roman Cyrillic), 14 кегль.
4. Поля: не менше 2 см.
5. Полуторний міжрядковий інтервал.
6. Посилання: [8, с. 25], де 8 – порядковий номер джерела у списку, с. 25 – номер сторінки. Посилання на кілька джерел: [8, с. 25; 4, с. 67].
7. Лапки: «...»; подвійні лапки для оформлення цитати в цитаті: «“...”».
8. Ілюстрації подаються за крайньою необхідністю окремими файлами. Формат jpeg з роздільною здатністю не менше 300 dpi без стиснення.
Зразок підпису під ілюстрацією: *В. Стерлігов. Крива проблема №1. 1970. Полотно, олія. 83Ч105. Державний музей історії. Санкт-Петербург.*
9. Таблиці і формули виконуються згідно з вимогами ДСТУ 3008-95.
10. Примітки оформлюються як 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 Ніщо¹ та концепцією...

Після основного тексту перед списком використаних джерел:

Примітки:

¹ Написання Ніщо з великої літери використовується у тих випадках, коли мається на увазі відповідна філософська категорія, при акцентуванні її значущості та за бажанням самого автора. У наведених цитатах написання подано з урахуванням авторського правопису.

Матеріали, що не відповідають даним вимогам, до розгляду прийматися не будуть.

Рукописи та електронні носії авторам не повертаються.

Редколегія.

НОТАТКИ

Українською та англійською мовами

Реєстрація суб'єкта у сфері друкованих медіа:
Рішення Національної ради України з питань телебачення і радіомовлення
№ 1550 від 09.05.2024 року. Ідентифікатор медіа – R30-04606.

Суб'єкт у сфері друкованих медіа – Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової (вул. Новосельського, буд. 63, м. Одеса, 65023, muse@odma.edu.ua, тел. (048) 726 78 76).

Мови розповсюдження: українська, англійська, польська, німецька, французька, іспанська.

Друкується за рішенням Вченої ради Одеської національної музичної академії імені А.В. Нежданової, протокол № 17 від 3 липня 2025 року.

На підставі Наказу Міністерства освіти і науки України № 886 від 02.07.2020 р. (додаток 4) збірник включено до Переліку наукових фахових видань України категорії «Б» у галузі мистецтвознавства (B5 «Музичне мистецтво»).

Формат 60×84/16. Гарнітура NewtonU.
Папір офсетний. Цифровий друк.
Ум. друк. арк. 21,39. Зам. № 1125/864
Підписано до друку 04.07.2025. Наклад 150 прим.

Видавництво і друкарня – Видавничий дім «Гельветика»
65101, м. Одеса, вул. Інглезі, 6/1
Телефон +38 (095) 934 48 28, +38 (097) 723 06 08
E-mail: mailbox@helvetica.ua
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи
ДК № 7623 від 22.06.2022 р.