

ISSN: 2524-0447

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

# МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО І КУЛЬТУРА

*Music art and culture*

НАУКОВИЙ ВІСНИК

Заснований у 1997 р.

*Випуск 44*



Видавничий дім  
«Гельветика»  
2025

УДК 78.01 (060.55)  
ББК 85.310.004я54  
М 895

doi: <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2025-44>

**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** — габілітований 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. Растрігіна** — 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 Льюс** — габілітований доктор, професор, экс-директор Інституту музики Лейпцигського Університету (Німеччина); **Каліш Фолкер** — габілітований доктор, професор, Дюссельдорфський університет імені Роберта Шумана (Німеччина); **Бальсє 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 Науковий вісник «Музичне мистецтво і культура» 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

**Юлія Олександрівна Грібінська**

Образ жінки у дзеркалі сучасної опери  
(на матеріалі доробку Кайї Сааріахо).....6

**Володимир Анатолійович Мурза,**

**Алла Дмитрівна Черноіваненко**

Джазові проєкції сучасної баянно-акордеонної творчості...22

**Ганна Андріївна Джулай**

Жанрово-стильові настанови оперної спадщини

Е. Гранадоса.....33

**Ольга Олександрівна Мартиновська**

Інтонаційний світ дитини: від національних архетипів

до неофольклорних традицій.....48

**Інга Олегівна Шульга**

Музика для театру Яна Сібеліуса: жанрові трансформації...62

**Наталія Григорівна Домашич**

Художньо-семантичні засади творчої діяльності

клавіриста-ансамбліста: історична типологія.....77

**Галина Володимирівна Яценко**

Західноукраїнські різдвяні та воскресні паралітургійні пісні:

історико-релігійний та музично-аналітичний аспект.....87

**Степан Ігорович Буранич**

Вальсові мелодії в репертуарі традиційних

інструментальних ансамблів Західного Поділля.....102

**Ван Цзіян**

Античний міф у формуванні символістської парадигми

французького музичного театру другої половини XIX –

початку XX століття.....112

**Сян Веньцзін**

Камерно-вокальна музика Китаю XX–XXI століть

як простір національно-стильового синтезу.....127

**Цзінь Юйхань**

Сучасний оперний жанр в контексті культурної модернізації:

від канонічної форми до експериментальних рішень.....143

***Цінг Яньцзе***

Паралелі розвитку дитячої музики в Україні та Китаї  
(1900–1930-ті роки).....160

**ЗАГАЛЬНОТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ  
МУЗИКОЗНАВСТВА**

***Світлана Вікторівна Осадча***

Тиша як одкровення у духовному мистецтві ХХІ століття:  
інтерпретація молитовного слова у сучасній музиці.....179

***Євген Вікторович Єременко***

Балет Вікторії Польової «Дзеркало. Сни, або маленьке  
життя» як семіотична модель метамодерної чутливості.....196

***Ян Цзе, Алла Дмитрівна Черноіваненко***

Твори Й.С. Баха у сучасному гітарному репертуарі  
(на прикладі перекладень віолончельних сюїт)..... 212

***Олена Петрівна Кучма***

Діалог фольклору й професійної традиції у 70–80-х роках:  
стилістика неофольклоризму та неоромантизму.....222

***Ірина Олександрівна Журенко***

Концерт для альта з оркестром Карла Стаміца  
в світлі діалогу.....235

***Олена Євгенівна Морозова***

Діалог культур як передумова універсалізації художнього  
мислення на прикладі творчості Фазила Сая. Ораторія  
«Назим», симфонія «Istanbul».....249

***Христина Ігорівна Карпенко***

Тембральна семантика віолончельної творчості  
Джованні Соллімі.....268

***Вікторія Анатоліївна Сакали***

Змістовно-виразний універсалізм тебральності бандури  
та його відтворення в «Трипільському» концерті  
Ю. Олійника.....282

***І Ян***

Специфіка образного змісту та музичного інтонування  
у творах О. Мессіана: чинники полісемантичності.....299

***Фан Вей***

Міфопоетичні передумови образної персоніфікації  
в оперній творчості.....311

### **Чжао Ян**

Трансформації оперної драматургії ХХ століття: від психологічної драми до концептуального музичного театру...324

### **Ван Ке**

Гендель і формування християнської ораторії ХVIII століття: жанрові та музично-мовні виміри.....340

## **ПРОБЛЕМИ СУЧАСНОЇ МУЗИЧНОЇ ПЕДАГОГІКИ ТА ВИКОНАВСТВА**

### **Біола Григорівна Демидова**

Педагогічний і виконавський артистизм у музичному мистецтві: порівняльний аналіз сутності та функцій.....357

### **Nargiz Nazarova Aflatdin Qizi**

Musical giftedness and personality development.....372

### **Володимир Іванович Бондарчук**

Виконавські особливості формування тембру звука валторни: історичний та методичний аспекти.....384

### **Олександр Петрович Віла-Боцман**

Новітні форми взаємодії диригента хору з аудиторією: світова практика.....397

### **Георгій Георгійович Кожухар**

Музична репрезентація культур вигаданих народів у аудіовізуальному мистецтві: питання самобутності.....412

### **Володимир Георгійович Кочнєв**

Фортепіанний сонатний цикл як форма виконавської свідомості та художнього діалогу.....432

### **Олександр Олексійович Філіппов**

Оперна студія: від учбових завдань до творчих інсайтів (на прикладі діяльності оперної студії Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової)...447

### **Віктор Владиславович Кирилов**

Регіоналізм як культурна складова національного та інструментальне вираження творчої якості.....459

### **Лю Сяомей**

Речитатив і афект у системі флорентійського оперного стилю першої половини ХVII століття.....469

### **Лю Лінь**

Орієнталізм у фортепіанній творчості Клода Дебюссі: загальні аспекти виконавської інтерпретації.....485  
До уваги авторів.....503

## ІСТОРІЯ ТА ТЕОРІЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА І КУЛЬТУРИ

УДК 78.071.1: 78.01+782.1+78.089.1

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2025-44-1>

**Юлія Олександрівна Грібінєнко**

ORCID: 0000-0003-4891-5157

доктор мистецтвознавства,

доцент кафедри історії музики та музичної етнографії  
Одеської національної академії імені А. В. Нежданової  
[j.a.g@ukr.net](mailto:j.a.g@ukr.net)

### ОБРАЗ ЖІНКИ У ДЗЕРКАЛІ СУЧАСНОЇ ОПЕРИ (НА МАТЕРІАЛІ ДОРОБКУ КАЙЇ СААРІАХО)

Статтю присвячено осмисленню трансформації образу жінки в сучасній опері та дослідженню специфіки художнього моделювання жіночої суб'єктивності в цьому жанрі. **Метою роботи** стає виявлення особливостей репрезентації жіночого образу в операх Кайї Сааріахо, зокрема в монодрамі «Емілі», а також аналіз образно-сміслових та композиційно-драматургічних прийомів, за допомогою яких в її доробку формується концепція жіночого начала. **Методологічну основу роботи** становить міждисциплінарний підхід, що інтегрує музикознавчий та гендерно-культурологічний аналіз оперного твору. **Наукова новизна роботи** полягає у трактуванні опери «Емілі» Кайї Сааріахо як інтелектуально-екзистенційної монодрами, де жіночий образ виступає мисленнєвим і концептотворчим осередком драматургії. В контексті цього підходу здійснено аналіз художньої природи жіночого образу у сучасній опері, виявлено вплив бачення Кайї Сааріахо на подальші інтерпретації жіночої тематичної лінії та уточнено характер оновлення розуміння жіночих образів в оперному мистецтві початку XXI століття. У результаті **зроблено висновок**, що яскравий і неординарний образ Емілі дю Шатле в монодрамі Кайї Сааріахо може розглядатися як один із кульмінаційних етапів розвитку жіночої теми, послідовно присутньої у творчості композиторки. Крізь призму цього образу вона порушує теми, що посідають центральне місце в її світогляді: природа часу, пам'яті, життя і смерті, становлення особистості в межовій ситуації. Усе

це осмислюється на тлі глибоко особистого ставлення до жіночого досвіду. Таким чином, в оперній творчості Кайї Сааріахо формується новий тип оперної героїні — жінки-мислительки, для якої любов, материнство та інтелектуальний пошук становлять нерозривну цілісність. Такий образ відображає сучасні процеси переосмислення гендерних ролей і розширює уявлення про оперну драматургію як простір філософської рефлексії та суб'єктивного досвіду.

**Ключові слова:** образ жінки, Кайя Сааріахо, сучасна опера, Емілі дю Шатле, монодрама, психологічний портрет, лібрето, тембр, клавесин, електроніка.

*Hribinienko Yuliia Oleksandrivna, Doctor of Art History, Associate Professor at the Department of Music History and Musical Ethnography of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music*

**The image of a woman in the mirror of contemporary opera (based on the work of Kaija Saariaho)**

The article is devoted to understanding the transformation of the female image in contemporary opera and to exploring the specificity of artistic modelling of female subjectivity within this genre. **The purpose of the study** is to identify the particularities of representing the female figure in the operas of Kaija Saariaho, particularly in the monodrama «Йміліє», as well as to analyse the figurative-semantic and compositional-dramaturgical techniques through which the concept of the feminine is shaped in her oeuvre. **The methodological basis of the research** is an interdisciplinary approach that integrates musicological and gender-cultural analysis of the operatic work. **The scientific novelty** of the study lies in interpreting Saariaho's «Йміліє» as an intellectual-existential monodrama in which the female figure becomes the conceptual and cognitive centre of the dramaturgy. Within this framework, the artistic nature of the female image in contemporary opera is examined, the influence of Saariaho's vision on subsequent interpretations of the feminine thematic line is identified, and the characteristics of the renewed understanding of female figures in early 21st-century opera are clarified. **The study concludes** that the vivid and unconventional portrayal of Йміліє du Châtelet in Saariaho's monodrama may be regarded as one of the culminating stages in the development of the female theme, consistently present throughout the composer's oeuvre. Through this image, she addresses issues central to her worldview: the nature of time, memory, life and death, and the formation of the individual in a liminal situation. All of these are conceptualized against the background of a deeply personal engagement with female experience. Thus, Saariaho's operatic oeuvre shapes a new type of operatic heroine — a woman-thinker, for whom love, motherhood, and intellectual pursuit constitute an indivisible whole. This image reflects contemporary processes of rethinking gender roles and expands the understanding of operatic dramaturgy as a space of philosophical reflection and subjective experience.

**Key words:** female image, Kaija Saariaho, contemporary opera, Йміліє du Châtelet, monodrama, psychological portrait, libretto, timbre, harpsichord, electronics.

**Актуальність дослідження.** Протягом усієї історії опери, незалежно від етапів її розвитку, жіночі образи відігравали визначальну роль у формуванні жанру. Ще перші опери започаткували цю традицію, що надалі отримала продовження у численних творах, зокрема названих на честь жінок, серед яких «Еврідіка» Я. Пері, «Дідона» та «Калісто» Ф. Каваллі, «Агріппіна» Г. Генделя, «Альцеста» та «Арміда» К.В. Глюка, «Аїда» Дж. Верді, «Лакме» Л. Деліба, «Кармен» Ж. Бізе, «Тоска» Дж. Пучіні, «Лулу» А. Берга тощо.

Жіночі персонажі постають у різноманітних амплуа та структурних рішеннях, часто займаючи центральне місце у сюжеті твору й визначаючи його драматургічну логіку. Їхні образи вирізняються індивідуальністю та неповторністю, водночас слугуючи носіями ключових ідей, важливих тем і ціннісних орієнтирів, притаманних певній історичній добі або культурному контексту. Упродовж століть психологічний портрет оперних героїнь зазнавав еволюції, поступово ускладнюючись і набуваючи багатоманітності, що сприяло поглибленню образно-сміслових вимірів оперного жанру.

У сучасному гуманітарному та мистецтвознавчому дискурсі проблема репрезентації жіночого образу посідає одне з центральних місць, що зумовлено комплексом соціокультурних, естетичних і світоглядних чинників. Актуалізація гендерної проблематики пов'язана не лише з переосмисленням традиційних уявлень про роль і статус жінки, а й з необхідністю критичного аналізу усталених художніх моделей, що тривалий час визначали характер її сценічного втілення. Особливої уваги потребує дослідження трансформації уявлень про жіноче начало в контексті сучасних оперних практик, де образ жінки постає як складний смислотворчий феномен. У цьому зв'язку актуальним є аналіз специфіки художньо-виражальних засобів та прийомів оперної драматургії, за допомогою яких конструюються та інтерпретуються гендерні смисли.

**Метою роботи** стає виявлення особливостей репрезентації жіночого образу в операх Кайї Сааріахо, зокрема в монодрамі «Емілі», а також аналіз образно-сміслових та композицій-

но-драматургічних прийомів, за допомогою яких в її доробку формується концепція жіночого начала.

**Виклад основного матеріалу.** Універсальні процеси трансформації музичного театру початку ХХІ століття набувають особливої виразності в окремих, але показових, зразках, що позначають зрушення усталених канонів жанру. Серед них вирізняються оперні твори фінської композиторки Кайї Сааріахо, яка за рейтингом Operabase стала єдиною жінкою серед сотні найвизначніших оперних авторів [8]. Це не лише засвідчує світове визнання її творчості, а й вказує на унікальний статус композиторки у традиційно чоловічому академічному середовищі.

Кайя Сааріахо посідає авторитетне місце в сучасній оперній культурі, перебуваючи в одному ряду з такими визначними митцями як Джон Адамс, Філіп Глас, Паскаль Дюсапен, Філіп Бусманс, Сальваторе Шарріно, Петер Етвеш. Починаючи з 1999 року, композиторка послідовно розробляла й втілювала оригінальні жанрові концепції у своїх операх *«Любов здалеку»*, *«Мати Адріана»*, *«Емілі»*, *«Тільки звук залишається»*, *«Невинність»*. Ці твори стали невід'ємною частиною оперного репертуару нового тисячоліття та переконливо засвідчують життєздатність і актуальність музичного театру сьогодні.

Еволюція творчого шляху Кайї Сааріахо в оперному жанрі підтверджує, що кожен її новий твір ставав своєрідним засвоєнням нового художнього простору, пов'язаного з розширенням тематичного кола, сюжетних моделей, ідейних акцентів та формальних рішень. Водночас звернення до нових композиційно-драматургічних прийомів не створює відчуття радикального розриву з традицією, а, навпаки, свідчить про її органічне оновлення, зумовлене прагненням композиторки до діалогу зі слухачем.

Характерною рисою опер Кайї Сааріахо є звернення до широкого спектра художніх і документальних першоджерел, що охоплюють різні історичні епохи та культурні контексти. Її лібрето часто тяжіють до відмови від лінійного наративу, спираючись на колажний принцип побудови, багатомовність і фрагментарність, які відображають індивідуальний спосіб сприйняття світу композиторки. У цьому контексті простежується її внутрішня іден-

тифікація з окремими персонажами та послідовний інтерес до тем, що резонують із подіями власного життєвого досвіду.

Задум оперних творів реалізується як у повномірних, так і в камерних, монологічних формах, що дозволяє К. Сааріахо гнучко варіювати масштаб драматургії та ступінь психологічної концентрації. Важливою складовою її оперної поетики є активний діалог із традиціями як європейського, так і східного театру, що збагачує художню мову композиторки новими смисловими вимірами. При цьому акцент зміщується з подієвості на сам процес розгортання дії та внутрішні переживання героїв, що визначає особливу, контемплативну природу її музичного театру.

Композиційна логіка опер К. Сааріахо відзначається стрункістю та чіткою організацією смислових арок і кульмінацій, у межах яких розгортається складна психологічна драматургія. Виразні сольні партії з живим, сучасним мелодичним мовленням у поєднанні з барвистою, темброво насиченою оркестровою партитурою формують індивідуальний стиль композиторки, що поєднує інтелектуальну рефлексію з високою емоційною наповненістю.

Оригінальне трактування оперного жанру у творчості Кайї Сааріахо пов'язане зі зверненням до глибоких філософських проблем і гостро актуальних питань, прагненням до художнього осмислення складних, багатограних явищ і особистостей. Важливе місце в цій концепції посідають жіночі образи, трагічні перипетії долі яких набувають особливої смислової насиченості. Опера у К. Сааріахо постає як засіб рефлексії над соціальною реальністю та роллю жінки в суспільстві, що зумовило формування цілого ряду неординарних, внутрішньо сильних героїнь, які вирізняються психологічною достовірністю та глибокою зворушливістю й посідають помітне місце в сучасному оперному репертуарі.

Так, у центрі опери *«Любов здалеку»* (1999) постає образ Клеманс, графині Триполітанської, яка уособлює ідеал жінки, що має «красу без пихи краси, благородство без пихи благородства, благочестя без пихи благочестя» [10]. У її образі втілюється тема нерозділеного кохання – далекого, ідеалізованого, проте глибоко

реального у своїй емоційності. Апелюючи до куртуазної традиції, цей образ водночас виходить за її межі, порушуючи фундаментальні питання людського духу – самотності, надії, очікування та здатності любити попри відстань, мовчання і смерть.

Опера *«Мати Адріана»* (2006) присвячена трагізму жіночої долі в умовах війни. У центрі твору – героїня, яка пережила згвалтування та народжує дитину під час громадянського конфлікту. Опера торкається широкого кола тем: свідомості й підсвідомого, особистої ідентичності, травматичного досвіду, війни та насильства, а також внутрішньої боротьби між справедливістю та милосердям. Драматургія твору вибудовується як складна композиція з перехрещенням часових пластів – минулого, теперішнього й майбутнього, – що занурює слухача в глибоку рефлексію над природою людського єства. Осередком твору стає мотив материнської любові, здатність любити та прощати, навіть у найтемніші часи.

В опері *«Невинність»* (2018), створеній на основі реальної історії стрілянини у школі, ключовим постає сукупний жіночий образ, що формується трьома персонажами – Терезою, Патрицією та Стеллою. К. Сааріахо вибудовує складну поліфонію жіночих голосів, через яку осмислює питання колективної та особистої провини, посттравматичних наслідків та можливості (чи неможливості) прощення.

Тереза, мати однієї з жертв шутингу, уособлює досвід невинмовної втрати, що руйнує її психологічну цілісність. Патриція, мати стрілка, репрезентує інший полюс трагедії – провину, яка виникає не через власний вчинок, а через нездатність передбачити та відвернути злочин, що перетворює її на «невидимого носія» насильства. Її образ підважує традиційні етичні категорії відповідальності й співучасті. Стелла, наречена, котра не знає про минуле своєї нової родини, постає як фігура з майбутнього, у центрі якого – питання спадковості травми та того, чи може трагічна історія минулого знову матеріалізуватися в наступних поколіннях.

Усі три жіночі образи, залучені в одну подію з різних часових вимірів (минулого, сьогодення та потенційного майбутнього),

утворюють своєрідну трагедійну тріаду, в контексті якої К. Сааріахо досліджує метафізику наслідків насильства. Драматургія твору вибудовується через зіставлення особистих історій, що «накладаються» на колективну пам'ять, породжуючи переломлення індивідуальної та суспільної травми. Серед інших персонажів – багатомовних студентів, учителів, священика – жіночі голоси зберігають смислове домінування, адже саме через них композиторка проголошує найбільш глибокі аспекти психоемоційного і морального досвіду.

У цьому ряді прикладів органічно постає й опера «Емілі», третя за рахунком в доробку К. Сааріахо. Вона розширює окреслену композиторкою парадигму жіночих образів, фокусуючись на постаті видатної інтелектуалки XVIII ст. маркизи Емілі дю Шатле, філософині, математикині та перекладачки праць І. Ньютона. Назва опери опускає як прізвище батька, так і шлюбне ім'я героїні: це, на думку критиків, перший знак того, що слухач зустрінеться з цією видатною жінкою на її власних умовах [2]. Образ героїні в опері подається не як умовна історична реконструкція відомої постаті, але як сучасна інтерпретація, що осмислює кордони самовираження, голосу та буття жінки у світі.

Опера «Емілі» була написана у 2008 році, хоча задум створення композиції для сопрано виник у Кайї Сааріахо ще наприкінці 1990-х років. Ідея монодрами зародилася в межах творчого діалогу з фінською співачкою Карітою Маттілою. За словами композиторки, саме Маттіла – її голос, артистична натура, темперамент – стали відправною точкою для формування сценічного образу, ще до появи лібрето та музичного матеріалу. Сценічний досвід співачки, зокрема в опері «Фіделіо», підштовхнув композиторку до переосмислення вже відомої їй постаті Емілії дю Шатле, з біографією якої вона ознайомилася завдяки книзі Елізабет Бадінтер [9].

Постать героїні була обрана композиторкою з глибоко особистих і художніх міркувань. У своєму інтерв'ю Кайя Сааріахо пояснювала: *«Її сила. Її інтелект. Її пристрасть до знання. Мене завжди захоплюють жінки, які залишалися сильними в умовах*

світу, що їх обмежував. А її листи – вони дуже зворушливі. Особливо ті, в яких вона звертається до дитини, яку носить під серцем» [3].

Особисті витоки зацікавлення К. Сааріахо жіночими образами пов'язані з її власним досвідом професійного становлення. Згадуючи початковий етап своєї композиторської освіти, вона зазначає, що не знаходила жіночих зразків для наслідування у музичному середовищі, у зв'язку з чим зверталася до досвіду жінок-письменниць. Особливе значення для неї мали постаті Вірджинії Вулф, Сильвії Плат та Анаїс Нін, яких приваблювала спроба поєднати материнство з активною творчою діяльністю. Їхні щоденники й листи композиторка, котра в той час шукала свій життєвий шлях, сприймала як своєрідні «керівництва з виживання» [6].

Рефлексія над жіночим досвідом, тісно поєднаним з інтелектуальним пошуком, стала одним із провідних рушіїв композиційної концепції *«Емілі»*. К. Сааріахо наголошувала, що перш за все її вразила складність і суперечливість внутрішнього світу маркізи дю Шатле – жінки, яка з винятковою пристрасстю й самовідданістю поринала в усе, що вважала важливим. У монодрамі композиторка прагнула створити багатогранний психологічний портрет особистості, вільної від стереотипів [9].

К. Сааріахо підходила до образу героїні з позицій художнього багатопланового бачення, порівнюючи цей підхід з принципами кубізму: *«Неможливо показати всі сторони людини одночасно. Але є шари, які нашаровуються. Деякі речі повторюються – і ці частини образу стають сильнішими» [там само]*. Подібний підхід дозволяє композиторці передати не лише фактографічну складову біографії, а й психологічну глибину, й духовну напругу, що формують живий, динамічний образ героїні.

Особистість Емілії дю Шатле вирізняється яскраво вираженою суперечливістю, що лише посилює її людську привабливість. Її життя поєднувало дві потужні, на перший погляд несумісні пристрасті: з одного боку – нескінченне захоплення світськими задоволеннями, любовними романами, коштовностями та азартними іграми; з іншого – глибока, інтенсивна від-

даність знанням, науковому пізнанню та філософській рефлексії [5]. Ці полярні риси – ексцентричність і раціональна цілеспрямованість – формували образ несподіваної героїні епохи Просвітництва: глибоко людської у своїх суперечностях, сильної у своїй допитливості й переконаності.

Попри бурхливе особисте життя, Емілі дю Шатле досягла рівня наукової ерудиції, який був винятковим для жінки її доби. Вона читала, навчалася, писала, публікувалася й здобувала визнання в інтелектуальному світі, що вважався виключно чоловічим. Найвищим виявом цього стала праця над перекладом *«Принципів математики»* І. Ньютона, виконана під час її пізньої вагітності та завершена незадовго до смерті. Цей акт – не лише наукове досягнення, а й жест волі, сили й внутрішньої дисципліни, що остаточно закріпив її ім'я серед видатних мислителів XVIII століття [5].

Власне ця історія і була покладена в основу опери К. Саааріахо. У центрі якої – інтелектуальна жага, яка перетворює працю над перекладом Ньютона на акт життєвого спротиву смерті. Емілі – жінка, яка до останнього дихає формулами й законами природи. Водночас лібрето зображує її емоційну роздвоєність: між внутрішнім покликанням (наука, ідея, філософія) і зовнішньою реальністю (вагітність, кохання, осуд суспільства). Через поетичні, фрагментарні, іноді навіть космічно-філософські монологи створено інтимний психологічний простір, у якому Емілі веде діалог із власною пам'яттю, своїм тілом, ненародженою ще дитиною, коханим, майбутнім і смертю. Таким чином, лібрето вибудовує портрет сильної постаті, яка не зрікається ані жіночої природи, ані наукової волі, і саме ця *незреченість* стає осердям драматургії.

На основі глибоко філософського, асоціативного лібрето в опері постають універсальні, але нечасто озвучені в академічному мистецтві теми. Передусім, це питання жіночого інтелекту й культурної пам'яті: чи здатна жінка залишити інтелектуальний спадок у світі, де їй традиційно відводять другорядну роль? Емілі – виняток в історії науки, а її боротьба за визнання стає метафорою ширшої боротьби жінок за право бути мисли-

тельками. Упередження, з якими бореться Емілі, – це не тільки ставлення XVIII століття до жінок-математиків, а й будь-який соціальний код, що обмежує людину шаблоном існування, стримує її життєву силу. Емілі – це новий тип оперної героїні, для якої любовні муки, хоча й надзвичайно важливі, – не єдине, що має значення. Задоволення від праці, інтелектуального пошуку також має бути визнаним.

Через образ вагітності піднімається проблема тілесності жінки-філософа: як поєднати материнство й наукову місію, коли тіло – реальність, що не дозволяє уникнути біології навіть генієві. Водночас опера окремо наголошує тему часу і смерті: монодрама є своєрідним *requiem vitae*, у якому постає питання – чи має сенс прагнути безсмертя через ідеї? Фрази про космос, небесні тіла, кольори зірок – не фантазія, а проекція інтелектуальної самотності перед кінцем. Нарешті, опера осмислює співвідношення любові й розуму. Емілі не протиставляє ці поняття, а намагається їх поєднати, однак лібрето засвідчує трагізм цієї спроби: пристрасть – короточасна, наука же – вічна, але самотня.

Лібрето «Емілі» – це не тільки вербальна основа опери, а суцільний внутрішній монолог, філософський щоденник на порозі смерті, де кожен образ, наукове поняття чи спогад – це частина особистісного портрета. Опера, опираючись на цей текст, перетворюється на інтелектуально-екзистенційний театр однієї свідомості, в якому героїня проходить останній цикл життя – від опору забуттю до прийняття невідворотного.

Твір триває трохи більше години і не має чітко вираженого сюжету. Це радше схоже на споглядання процесу саморефлексії, пов'язаної з улюбленим заняттям Емілі дю Шатле – написанням листів. Власне, лібрето Аміна Маалуфа поєднує форму листів (до Вольтера, коханої людини Емілі Сент-Ламбера) та її власних внутрішніх діалогів.

Опера починається ввечері понеділка, 1 вересня 1749 року, в замку Люневіль. Маркіза дю Шатле пише листа маркізу де Сен-Ламберу, батьку її дитини. У віці 42 років вона на останніх термінах вагітності; у неї погані передчуття, і вона здогадується, що їй залишилося жити лише кілька днів. Протягом ночі

блукань вона бачить, як перед нею пролітає все її життя: небезпечні зв'язки; азартні ігри, в яких вона то втрачала, то вигравала статки; а також невтомний науковий пошук розуміння законів Ньютона, що керують нашим Всесвітом. Йдеться про закон всесвітнього тяжіння, але маркиза також згадує взаємне тяжіння чоловіків до неї... Вона відчайдушно намагається закінчити свій переклад Ньютона, перш ніж померти [9].

Опера «Емілі» складається з дев'яти послідовних сцен, що виконуються без антракту. Кожна сцена має власну назву – «Передчуття», «Могила», «Вольтер», «Промені», «Зустріч», «Вогонь», «Дитя», «Принципи», «Проти забуття» – і вирізняється специфічним музичним матеріалом, темпом і розвитком. Уся ця музика представляє головну героїню, її думки та почуття [9].

Текст лібрето переключається з французької мови на англійську – таємну мову, якою Емілі та Вольтер спілкувалися між собою. Це створює ефект «погляду всередину себе»: монодіалогу, в якому герой забуває про все й повністю занурюється у власну пам'ять. У такий спосіб у творі реалізується прийом кодового зсуву, що виконує не лише функцію мовної варіативності, а й маркує психологічний злам у стані героїні: момент переходу від зовнішнього звернення до саморефлексії [1].

Епізоди опери «Емілі» розгортаються як безперервний потік свідомості, в якому голос героїні поступово набуває дедалі більшої інтенсивності. У цьому музично-психологічному русі втілюється широкий спектр емоційних станів. Вокальна партія охоплює широкий діапазон: від традиційних прийомів оперного співу до *sprechgesang* та експресивних фраз-криків у найвищому регістрі сопрано.

У Емілі в опері є співрозмовники, проте це завжди її власний голос, який у реальному часі обробляється комп'ютером за допомогою спеціально розробленої програми (голос транспонується, змінюється його характер) і перетворюється на примарні безтілесні чоловічі голоси: її померлого батька, її коханців (Вольтера та Сен Ламбера), а також – на короткий момент – голос ненародженої дитини.

Партитура «Емілі» побудована таким чином, що оркестр функціонує як органічне продовження тілесного й емоційного ритму героїні. Музичний матеріал «дихає» разом із нею, підпорядковуючись темпам її пульсу, дихання та емоційного стану. Це створює відчуття повного злиття звукового простору з психофізіологічною динамікою персонажа, що виводить партитуру на рівень звукової емпатії.

За словами К. Сааріахо, відправною точкою при створенні опери було прагнення до максимальної інтимності. Першочергово вона уявляла собі виконавицю в поєднанні з електронною установкою, згодом – у супроводі невеликого інструментального ансамблю. У процесі роботи інструментальний склад розширився до камерного оркестру з дерев'яною духовою групою та обмеженою кількістю мідних інструментів. Однак під час першої постановки в Ліонській опері (2010), враховуючи потужність голосу Каріти Маттілі, до складу було додано розширену струнну групу, що надало твору більшої оркестрової повноти (26 музикантів) [9].

К. Сааріахо неодноразово підкреслювала, що музика «Емілі» не має ілюстративної функції. Вона створює атмосферу, простір, у якому живе героїня: *«Це не просто акомпанемент – це середовище. Я хотіла створити щось між світлом і тінню, щось невидиме, але відчутне»* [4]. Саме з цією метою композиторка інтегрувала електроніку не як декоративний елемент, а як засіб просторового й темпорального розширення оркестрового звучання. За задумом К. Сааріахо, вона дозволяє змодельовати шари часу, пам'яті, внутрішніх проєкцій [там само]. Вона функціонує як акустичний туман, крізь який просвічує голос героїні, надаючи музиці відтінку непевності, мінливості та одночасно – надприродної інтенсивності. У «Емілі» цей ефект допомагає передати множинність вимірів свідомості, де реальність переплітається зі спогадами, фантазією та передчуттям втрати.

Партитура К. Сааріахо, і це властиво також іншим творам авторки, рясніє найдрібнішими ремарками й охоплює широкий звуковий спектр: від високих тремтінь струнних, химерного тембру перкусії, сріблясто-мерехтливих барв клавесина, гlocken-

шпіля та вібрафона – до прозорих, ефемерних, багат шарових акордових мас. Водночас зміни темпу в партитурі часто прописані нечітко, що пояснюється бажанням композиторки зберегти плинність музичного часу, наближеного до ритму дихання героїні.

Важливу роль в опері відіграє клавесин, тембр якого постає символічним «голосом» самої Емілії дю Шатле, адже героїня справді володіла грою на цьому інструменті. Електронно модифікований тембр клавесина поєднує всі дев'ять сцен твору в єдиний драматургічний потік. Його звучання слугує своєрідним акустичним маркером епохи XVIII століття, у контексті якої жила мислителька. Як зазначає К. Сааріахо, працюючи над клавесинною партією та загальною партитурою, вона зверталася не лише до традиції Ж. Рамо, але й до творчості Д. Скарлатті, чия клавесинна мова була їй особливо близькою [9]. У сцені звернення Емілі до своєї ненародженої дитини композиторка включає музичну тему Д. Скарлатті, що поступово розгортається, трансформується, а потім деформується, втрачаючи початкову впізнаваність. Попри численні алюзії на музику XVIII століття, клавесинна партія не набуває характеру стилізації у традиційному розумінні. Вона органічно інтегрована в індивідуальну музичну мову К. Сааріахо, функціонуючи як темброво-психологічний міст між історичним минулим і суб'єктивною сучасністю героїні.

Партію клавесина в «Емілі» можна пов'язати з кількома важливими темами, які репрезентуються на різних етапах драматургічного розвитку опери. У структурі оркестру цей інструмент посідає позицію своєрідного соліста, семантика якого змінюється залежно від контексту. Один із показових прикладів – це епізод на початку першої сцени, коли після короткої інструментальної прелюдії вступає солістка: героїня пише листа і вголос надиктовує його собі. У цей момент її супроводжує лише клавесин, чия партія надзвичайно активна, тоді як увесь оркестр – за винятком педального тремоло маримби – зберігає мовчання. У низці сцен звучання клавесину можна інтерпретувати як втілення образу ще ненародженої дитини, яку Емілія носить під серцем. У момент, коли героїня вперше усвідомлює страх перед смертю

(№11, *Molto espressivo*), клавесин раптово замовкає, поступаючись місцем хоральній фактурі духових і струнних. Саме в цьому епізоді вперше за всю оперу звучить слово «смерть» («*la mort*»), що стає драматичною точкою зламу: вокальна лінія сопрано різко змінюється, набуваючи мелізматичного характеру й виняткової емоційної насиченості, яка відображає глибину внутрішнього потрясіння героїні. В подальшому, коли Емілія думає про смерть, звучать сумні арпеджіо, що розгортаються на тлі статичного тембрового фону електронно підсиленого клавесина, що метафорично передає відчуття втрати внутрішньої опори та поступового емоційного згасання. Ці темброві образи повертаються впродовж опери, зокрема у фінальній сцені, де героїня – горда й цілеспрямована – з боєм усвідомлює можливість забуття, своєрідного «запаморочення несвідомості».

Загалом, епізоди, пов'язані з особистим життям Емілії, вирізняються підвищеною ритмічною нестабільністю. Вокальна мова в цих сценах насичена емоційними акцентами, часто нервова, уривчаста, з елементами майже вибухового висловлення. Натомість у фрагментах, присвячених науковій діяльності героїні, музика набуває абстрактнішого характеру. Ритмічна пульсація стає менш помітною, фізична тілесність голосу відступає на другий план. Емілі читає та декламує текст вільно, іноді переходячи до співу, що набуває стану екстатичного просвітлення. Ці вокальні епізоди мають внутрішню зосередженість і високий ступінь духовної напруги. Оркестрова фактура в «інтелектуальних» фрагментах відзначається прозорістю; мікротональні гармонії замінюють традиційні хроматичні структури, а техніки гри на інструментах – зокрема, варіації вібрато, застосування різних сурдин і тонких штрихових ефектів у струнних – відіграють ключову роль у формуванні акустичного простору. Таким чином, композиторка досягає не лише контрасту між внутрішнім і зовнішнім світами героїні, а й створює багат шарову звукову модель жіночої свідомості – розщепленої між чуттєвістю та інтелектом.

**Висновки.** Яскравий і неординарний образ Емілії дю Шатле в монодрамі Кайї Сааріахо може розглядатися як один із кульмі-

наційних етапів розвитку жіночої теми, послідовно присутньої у творчості композиторки. Ідея жінки як сильної, інтелектуально самостійної особистості набуває нового змістового й емоційного виміру. Образ героїні постає уособленням надзвичайного розуму, наукового дарування та рідкісної духовної сили – не тільки як видатної особистості своєї епохи, але й як універсального символу жінки-мислительки. Крізь призму цього образу К. Сааріахо порушує теми, що посідають центральне місце в її світогляді: природа часу, пам'яті, життя і смерті, становлення особистості в межовій ситуації. Усе це осмислюється на тлі глибоко особистого ставлення до жіночого досвіду. Таким чином, в оперній творчості Кайї Сааріахо формується новий тип оперної героїні – жінки, для якої кохання, материнство та інтелектуальний пошук становлять нерозривну цілісність. Любовні переживання, хоча й важливі, не визначають усю сутність героїні; її самореалізація та задоволення від інтелектуальної діяльності також набувають значення. Такий образ відображає сучасні процеси переосмислення гендерних ролей і розширює уявлення про оперну драматургію як простір філософської рефлексії та суб'єктивного досвіду. Сьогодні монодрама «Емілі» звучить як переконливе музично-драматичне висловлювання жінки про жінку, у якому індивідуальна доля героїні набуває масштабів філософської притчі про самореалізацію та свободу у межах історії та культури.

### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Чжан Цзеюй Ліричний герой як музично-поетичний феномен у камерно-вокальній музиці України і Китаю другої половини XX – початку XXI століть: дис. ... докт. філософії: спец. 025 Музичне мистецтво / ОНМА імені А.В. Нежданової. Одеса, 2025. 239 с.
2. Fregosi W. One Response to «Saariaho's "Emilie"» makes triumphant New York debut at Lincoln Center Festival. 2012 URL:<https://theclassicalreview.com/2012/07/saariahos-emilie-makes-triumphant-new-york-debut-at-lincoln-center-festival/> (дата звернення 12.04.2025)
3. Interview of Kaija Saariaho conducted by Dr. Ronit Seter. 2015. URL:<https://www.youtube.com/watch?v=Qmg7Qyhwxr0&t=16s> (дата звернення 12.07.2025)
4. Interview with Kaija Saariaho. In *Female Perspectives. More Visibility for Female Art*. ZKM: Karlsruhe, 2022. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=sUxTiIo5MNA> (дата звернення 21.04.2025)

5. Lleaud G. Emilie de Breteuil du Chatelet. *Notable Women in Mathematics: A Biographical Dictionary*. Greenwood Press, 1998. Pp. 38–43.
6. McClary S. Kaija Saariaho, Mater. URL: <https://www.fmq.fi/articles/kaija-saariaho-mater> (дата звернення 18.06.2025)
7. Moisala P. Kaija Saariaho. Urbana and Chicago, 2009. 144 p.
8. Operabase. *Opera database and performance information*. <https://www.operabase.com/> (дата звернення 09.05.2025)
9. Saariaho K. Emilie. URL: <http://saariaho.org/works/emilie/> (дата звернення 17.03.2025)
10. Saariaho K. *L'Amour de loin: opera in five acts*. Libretto by Amin Maalouf. London: Chester Music / Edition Wilhelm Hansen, Music Sales Group, 2000. 448 p.

### REFERENCES

1. Zhang Jieyu (2025) The Lyric Hero as a Musical and Poetic Phenomenon in the Chamber-Vocal Music of Ukraine and China of the Second Half of the 20th – Early 21st centuries. Extended abstract of candidate's thesis. Odessa: Odeska natsionalna muzychna akademiya imeni A.V. Nezhdanovoyi [in Ukrainian]
2. Fregosi W. (2012) One Response to «Saariaho's "Emilie"» makes triumphant New York debut at Lincoln Center Festival. URL: <https://theclassicalreview.com/2012/07/saariahoss-emilie-makes-triumphant-new-york-debut-at-lincoln-center-festival/> [in English]
3. Interview of Kaija Saariaho conducted by Dr. Ronit Seter. (2015). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Qmg7Qyhwxr0&t=16s> [in English]
4. Interview with Kaija Saariaho. (2022) In Female Perspectives. More Visibility for Female Art. ZKM: Karlsruhe, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=sUxTiIo5MNA> [in English]
5. Lleaud G. (1998) Emilie de Breteuil du Chatelet. *Notable Women in Mathematics: A Biographical Dictionary*. Greenwood Press, 1998, Pp. 38–43. [in English]
6. McClary S. Kaija Saariaho, Mater. URL: <https://www.fmq.fi/articles/kaija-saariaho-mater> [in English]
7. Moisala P. (2009) Kaija Saariaho. Urbana and Chicago. [in English]
8. Operabase. *Opera database and performance information*. <https://www.operabase.com/> [in English]
9. Saariaho K. Emilie. URL: <http://saariaho.org/works/emilie/> [in English]
10. Saariaho K. (2000) *L'Amour de loin: opera in five acts*. Libretto by Amin Maalouf. London: Chester Music / Edition Wilhelm Hansen, Music Sales Group. [in French]

УДК 786.8+785.161

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2025-44-2>**Володимир Анатолійович Мурза**

ORCID: 0000-0001-8294-3210

народний артист України, професор,

завідувач кафедри народних інструментів

Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

murzavladimir.od@gmail.com

**Алла Дмитрівна Черноіваненко**

ORCID: 0000-0001-8413-6172

доктор мистецтвознавства,

професор кафедри народних інструментів

Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

alla\_ch-ko@ukr.net

## **ДЖАЗОВІ ПРОЕКЦІЇ СУЧАСНОЇ БАЯННО-АКОРДЕОННОЇ ТВОРЧОСТІ**

**Мета роботи.** У статті досліджуються властивості входження баяна-акордеона до джазової традиції музикування, а також виконавські особливості цього процесу. **Методологія дослідження** полягає в застосуванні компаративного, естетико-культурологічного, історичного, музикознавчого методів, які утворюють єдину методологічну основу. Важливим виступає виконавський підхід. **Наукова новизна роботи.** У статті аналізуються історико-стильові, музично-естетичні, виконавські та інструментально-органологічні передумови розвитку баянно-акордеонної джазової творчості та її вплив на академічну музику у даній інструментальній спеціалізації. Доводяться аспекти дії «жанрової пам'яті» у природному входженні баяна/акордеона до естрадно-джазової царини музики. **Висновки.** В академічній музичній творчості ХХ–ХХІ століть актуалізуються імпровізаційно-виконавські засади, що вказує на величезний вплив джазу на академічне мистецтво. При цьому споглядається тенденція до зацікавлення академічних виконавців не окремими стилістичними параметрами, а власне джазовою інструментальною специфікою. Баянно-акордеонне мистецтво у цьому відношенні виявляє іманентні історико-стильові та інструментально-органологічні передумови. Баянно-акордеонна джазова музика представляє особливий дослідницький та виконавський інтереси, адже виявляється в сольній творчості інструменталіста. Сама природа баяна-акордеона, що має багатий (гомофонно-поліфонічний) потенціал

багатоголосся, регістрового та артикуляційно-динамічного розмаїття, а також широкої палітри дихально-духових (баян) ефектів, передбачає необхідність наявності у виконавця логіки, що допомагає координувати поєднання елементів музичної тканини, артикуляційно-динамічних та метроритмічних прийомів процесі імпровізації (квазіімпровізації, як у джазових баянних творах В. Власова, який заохочує і справжню імпровізацію баяніста-виконавця). Отже, джазова баянно-акордеонна практика априорі пов'язана з вирішенням завдань мистецько-технологічної організації багатозвучної, багатотембральної музичної мови. Джазова баянно-акордеонна творчість відкриває нові семантичні та семіотичні ресурси позаакадемічної композиторської та виконавської творчості, дозволяючи баяністам-акордеоністам передувати на гребені як академічного, так і актуального позаакадемічного музичного мистецтва.

**Ключові слова:** баян, акордеон, джаз, джазове та академічне виконавство, музична фактура, оркестральність баяна/акордеона.

*Murza Volodymyr Anatoliyovych, People's Artist of Ukraine, Professor, Head of the Department of Folk Instruments of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music;*

*Chernoivanenko Alla Dmitrievna, Doctor of Arts, Professor at the Department of Folk Instruments of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music*

#### ***Jazz projections of contemporary bajan-accordion creativity***

**The purpose of the article.** The article explores the properties of the bayan-accordion's entry into the jazz tradition of music making, as well as the performance features of this process. **The research methodology** consists in the application of comparative, aesthetic-culturological, historical, and musicological methods, which form a single methodological basis. The performance approach is important. **The scientific novelty of the work.** The article analyzes the historical-stylistic, musical-aesthetic, performing and instrumental-organological prerequisites for the development of accordion-accordion jazz creativity and its influence on academic music in this instrumental specialization. The aspects of the action of "genre memory" in the natural entry of the accordion/accordion into the pop-jazz realm of music are proven.

**Conclusions.** In the academic musical creativity of the 20th and 21st centuries, improvisational- performing ambushes are being updated, which indicates a great influx of jazz into the academic field. In this case, there is a tendency to focus on academic performing not with the narrow stylistic parameters, but with jazz instrumental specificity. The accordion-accordion mystique of which reveals immanent historical-style and instrumental-organological changes. Bayan-accordion jazz music represents special performance interests, and also appears in the solo work of the instrumentalist. The very nature of the accordion accordion, which has a rich (homophonic-polyphonic) potential for a rich voice, register and articulatory-dynamic layout, as well as a wide palette of dicholic-wind (bayan) effects, conveys the need for clarity in the performing logic, which helps to coordinate the combined elements of musical fabric, articulatory-dynamic and meter-rhythmic techniques in the process of improvisation (quasi-improvisation, as in the jazz accordion works of V. Vlasov,

*whoever wants and correct improvisation of the performing accordion player). Also, jazz accordion practice is a priori associated with the highest orders of the mystical-technological organization of richly sonorous, richly timbral musical language. Jazz accordion-accordion creativity reveals new semantic and semiotic resources of academic compositional and performing creativity, allowing accordionists to blow on the crest. academic and current post-academic musical mystique.*

**Key words:** bayan, accordion, jazz, jazz and academic performance, musical texture, bayan/accordion orchestrality.

**Актуальність теми роботи.** Межа XIX і XX століть традиційно характеризується науковцями як прагнення подолання звичних уявлень про межі усіх без винятку видів мистецтв, культурних, наукових та інженерно-технічних явищ та. Інтенсивне взаємопритягання європейської та неєвропейської традицій, розпочавшись ще у XIX столітті, призвело до виникнення принципово нових культурних утворень та мистецьких напрямів, які стали невід'ємною частиною цивілізаційно-культурних відкриттів XX століття. Одним із найяскравіших явищ, що органічно об'єднав у собі європейські та неєвропейські музичні й естетичні засади, став джаз.

Історія цього виду музичного мистецтва продемонструвала яскравий феномен прискореного процесу трансформації у мистецтві. Мабуть, певним чином з ним може позмагатись у швидкості процес іншої трансформації у галузі музично-інструментальної творчості – швидка академізація баяна-акордеона у XX столітті (втім, дані інструменти і в галузі фольклорної творчості є наймолодшими серед усіх інших, адже перший пневматичний язичково-духовий інструмент з готовими акордами було запатентовано К. Деміаном лише у 1829 році). Обидва (джаз і академічне баяно-акордеонне мистецтво) пройшли великий шлях свого професійного зростання від побутового/фольклорного музикування до образно-змістовної, семантично насиченої творчості концертного рівня за порівняно нетривалий проміжок часу [1, с. 1] – імпровізаційної у джазі, академічної авторсько-концепційної у баянному мистецтві. І сьогодні обидва перебувають у постійному розвитку, продовжуючи пошук нових жанрово-естетичних смислів та художніх засобів удосконалення виконавської майстерності. Оче-

видно, їх «зустріч» і поєднання у органічному міцному творчому інструментально-стильовому тандемі не були випадковими (процеси приблизно збігаються й у часі).

Багато в чому міцний і неминучий вплив джазу на музику і культуру ХХ століття пов'язаний з щирістю й гостротою почуттєво-мовного втілення у безпосередньому ефекті дії імпровізаційності як типу музичного мислення. Адже імпровізаційність стала онтологічною парадигмою та водночас головною відмінністю джазового мистецтва від сучасної композиторської академічної музики. Втім, останніми десятиріччями визнано і, навіть, значно опрацьованою проблематикою у музичній науці та композиторській і виконавській практиках стає посилення впливу неакадемічних засад на академічну музичну творчість. Баянно-акордеонне мистецтво у цьому аспекті виявляє надзвичайну актуальність, як завдяки інструментально-органологічним можливостям, так і через «жанрову пам'ять» стрімко академізованого фольклорно-демократичного зразка – крім загальноновизнаного впливу джазу на музичне мистецтво академічної традиції, належність до якої сьогодні вже є загальноновизнаною.

Тому **мета даної статті** – дослідити властивості входження баяна-акордеона до джазової традиції музикування, а також виконавські особливості цього процесу.

**Виклад основного матеріалу.** У сучасному джазовому мистецтві явно спостерігається тенденція до дифузних ознак та кореляції різних родів та видів музичної діяльності. З моменту свого виникнення і поширення в якості нової інтонаційно-художньої ідеї джаз став одним із стимулів, що спонукали композиторів, виконавців і музикознавців звернути пильну увагу на імпровізацію та імпровізаційність як на споконвічні художні явища, пов'язані зі своєрідним типом музичного мислення, оскільки відмінністю джазового мистецтва від сучасної композиторської академічної музики є, передусім, саме цей аспект. Слід відзначити, що в академічній музичній творчості ХХ–ХХІ століть актуалізуються імпровізаційно-виконавські засади, що вказує на величезний вплив джазу на академічне мистецтво. При цьому споглядається тенденція до зацікавлення академічних виконав-

ців не окремими стилістичними параметрами, а власне джазовою інструментальною специфікою. Баянно-акордеонне мистецтво у цьому відношенні виявляє іманентні історико-стильові та інструментально-органологічні передумови.

Багато хто з дослідників баянно-акордеонної творчості вказує на стилістичну «всєядність» баяна та акордеона, які разом з фортепіано та органом відносять до категорії т.зв. «комплементарних інструментів» (термін А. Черноіваненко [5]). Дослідниця переконливо доводить, що «складноорганізовані (в сенсі органології, а також використання більш пізнього досвіду інструментального виконавства) комплементарні клавішні з'явилися в результаті синтезування можливостей сольної та ансамблевої інструментальної гри різних складів; вони не потребують частого настроювання, як правило, стаціонарно розташовані у концертних залах (крім баяна-акордеона)» [5, с. 529]. Комплементарні інструменти, з можливостями багатоголосної (гомофонно-поліфонічної) оркестроподібної фактури та вдосконалим клавішним механізмом, «являють собою взірць вже розвиненого музично-інструментального професіоналізму, просторово-звукового мислення багатоголосної фактури (зі сталими фактурними кліше), з вигадливим переплетінням прийомів (і принципів мислення) церковного вокально-хорового та світського пісенно-танцювального стилів, «співу» на інструменті та інструментальної специфіки, народженої в контексті народної танцювальної музики і нового концертуючого – інструментального – стилю» [там само]. Важливим, на думку дослідниці, є той факт, що ці інструменти-оркестри концентрують в одних руках (у прямому і переносному значеннях) «диригентську» цілісність і диференціацію звучного інструментального мовного та ідейно-образного «продукту». Також такі комплементарні інструменти виникли кожен у свій час, тоді, коли ставали нагально потрібними, і тому узагальнюють і специфікують одночасно епохальні, етапні засади у розвитку музичного мистецтва у цілому (за визначенням А. Черноіваненко, у розвитку «системи музичного інструменталізму»).

Причому, баянно-акордеонна поліфонічно-гомофонна фактура у ХХ столітті отримала специфічний готовий (набірний) акор-

довий тип (власне, від цього і назва пішла – «акордіон» – запатентований К. Деміаном 1829 року). Фактично це перший у світі синтезатор (як каже Віктор Петрович Власов – «базовий» баяно-академічний композитор, виконавець-імпровізатор, а також автор цілого пласта джазових творів для баяна), тільки акустичний. Оркестральність баяна\акордеона (інструмент-оркестр) дуже цінна не тільки сама по собі, що надає баяну можливість втілення найрізноманітніших стилів і жанрів музики. Для баяністів\акордеоністів це важливо, адже дозволяє співвідносити їх інструменти з академічним (і позаакадемічним, зокрема, джазовим) музичним світом і надає неабияких можливостей у створенні репертуару, з розташуванням всередині ключових тенденцій розвитку академічної та позаакадемічної музики сьогодення.

Новий комплементарний інструмент-оркестр ХХ століття (саме тоді вдосконалений акордеон/баян [4, с. 45] буквально «вибухнув» своєю стрімкою академізацією та паралельним органічним входженням до музики третього пласта, зокрема, джазу) – баян/акордеон чудово відповідав новітнім винаходам ХХ століття, він: мобільно-компактний (переносний, дозволяє рухатися під час гри), яскраво-гучний (попервах – навіть занадто різкий) – дозволяє грати як у приміщеннях, так і на відкритому просторі; артикуляційно-динамічно гнучкий та ще й з готовими акордами. Мабуть, саме тому його швидко (навіть спочатку у ще невдосконаленому вигляді, з різким пронизливим тембром, малим діапазоном) «прибирають до своїх рук» не надто багаті у своєму нетемперовано-одноголосному інструментальному середовищі (потребуючому ансамблевих форм) сільська та (що важливо) міська фольклорні культури, а також *демократично-розважальне жанрове коло*, що від кінця ХІХ століття стрімко розвивається у великих містах і професіоналізується (сюди, до речі, залучається і фортепіано, зокрема у вибухнувший джаз). Баян, а тим більш акордеон (споріднений з фортепіано правою клавіатурою, характерним тембральним розливом) також опиняється в цьому естрадно-джазовому полі (у вже модернізованому вигляді). До того ж артикуляційно-духова гнучкість інструмента виявилася спільним знаменником з можливостями джазових духових.

Ще одна важлива особливість баянно-акордеонного «вибуху» – швидкість академізації інструмента. І цей шлейф фольклорного-демократичного походження накладає специфічний відбиток на академічне баянно-акордеонне мистецтво. З одного боку, такий фольклорний «шлейф» нам – баяністам/акордеоністам – кілька десятиріч (або більше) суттєво заважав у законному ствердженні в академічному мистецтві (при виконанні усіх необхідних академічних умов – рівні освіти, накопиченні високохудожнього оригінального репертуару, виконавській техніко-технологічній та інтерпретативно-мисленнєвій, інтелектуального типу майстерності, створенні власної мовно-інструментальної системи, розвитку теорії виконавства та музикознавства у галузі баянно-акордеонної творчості). Але, з іншого боку, цей фольклорний (в Європі – розважально-демократичний, шансонно-мюзетний, естрадно-джазовий) «шлейф» органічно пов'язував баянно-акордеонний тембр з новітніми дифузійними тенденціями академічної музики з неакадемічними засобами та прийомами наприкінці ХХ – початку ХХІ століть. Тут сам тембр баяна/акордеона вже виступав знаком поєднання академічного/не(поза)академічного в музиці. Викристалізовувалася і власна, специфічна лінія баянного естрадно-джазового стилю.

Наразі – акордеон (баян спочатку менше), який чудово вписувався в джазові ансамблі своїм незвичним металевим (ще й у розлив) тоном, міг виконувати ритмізований, гостро чи м'яко артикульований акомпанемент або мелодію будь-якого характеру. А ще акордеон (як і фортепіано) давав можливість джазовій поліфонізації, повністю сольної гри з джазовим метроритмічним неспівпадінням-розщепленням фактурних пластів. Саме у такому випадку «наочно і цілісно демонструється художня воля імпровізатора, що одноосібно контролює функціонування підпорядкованої сукупності всіх використовуваних звукових компонентів» [1]. Поєднувала акордеон і фортепіано у сольних презентаціях (зокрема, у джазовій сфері) і спорідненість правої клавіатури.

Становлення ж європейського баянно-акордеонного естрадно-джазового напрямку пов'язане, здебільшого, з кристалізацією жанрових орієнтирів у творах, які складались композиторами

того чи іншого регіону. Так, у Франції на початку XX століття формується сучасний баянно-акордеонний стиль мюзет (першим автором таких салонних п'єс вважається Шарль Пегурі; популяризаторами таких творів виступили також відомі виконавці К. Койя, Н. Декорну, Д. Гал'ярді, М. Азола та інші). Оригінальний (саме!) баянно-акордеонний стиль мюзет (без акордеону він не мислиться) сьогодні є пріоритетним напрямом баянно-акордеонного мистецтва Франції, займаючи одне з центральних положень у системі музичної освіти та культури країни, а стиль мюзет є своєрідним символом Франції. Творцем стилю *New musette* став Рішар Гальяно. *New musette*, як і народний баянно-акордеонний мюзет, асоціюється з легкою французькою вишуканістю, шармом, грацією, але має свої характерні ознаки. Взагалі-то Гальяно – академічний музикант, лауреат найпрестижнішого й найскладнішого професійного конкурсу «Трофей світу», але прославився саме як естрадно-джазовий баяніст і автор творів.

Так само швидко акордеонний естрадно-демократичний напрямок стверджувався від початку XX століття у більшості європейських країн та в Америці. Так, у Німеччині розвиток популярної музики для баяна та акордеона відбувався паралельно зі становленням академічного баянно-акордеонного мистецтва, що зумовило створення і подальше широке поширення в концертному репертуарі баяністів і акордеоністів розгорнутих естрадних творів – віртуозних фантазій, варіацій на теми популярних пісенних і танцювальних мелодій, вальсів та популярних естрадних мініатюр авторів-виконавців Р. Вюртнера, В. Глає, Х. Хофмана, Г. Шютца, А. Фоссена. В Італії основними жанровими орієнтирами акордеонно-баянних естрадних п'єс стають тарантела, самба, танго (В. Бельтрамі, Д. Маркосіньорі та ін.). У перші десятиліття XX століття акордеон почав широко побутувати в США, де його популяризаторами стали емігранти з Італії.

Поява акордеона у сфері української естрадної джаз-музики (саме таким терміном позначався новий дифузійний стилістичний напрямок) наприкінці 1920-х – на початку 1930-х років була закономірною саме через естрадний напрям. Акордеонне мис-

тецтво цього періоду стало сполучною ланкою між радянською естрадною музикою і світовим музичним процесом [3, с. 65]. Але запозичене із Заходу акордеонне мистецтво з часом набуло переосмислення і самобутніх національних рис. Серед причин появи акордеона на українській естраді були новизна у порівнянні з іншими інструментами, зовнішня привабливість акордеона, його незвичайність, колоритний тембр та спорідненість правої клавіатури фортепіано [там само]. Але баян (кнопковий акордеон) «підтягнувся» до естрадного-джазового напрямку, хоч і дещо пізніше (надто стійким залишався фольклорний або «низовий шлейф» слов'янської гармоніки), але впевнено і професійно. А його фактурно-позиційні технічні переваги також зіграли свою роль.

Однією з найпоказовіших та найяскравіших постатей українського (і світового) баянно-акордеонного джазу виступає Віктор Власов [2], який стояв у витоків академічного баянного розквіту й зміцнення, одночасно утримуючи джазові баянні позиції; завжди прагне нового і цінує традиції. На створеному Віктором Петровичем баянному репертуару можна повноцінно показати, що може і чого досяг сьогодні академічний та поза(або пост-) академічний баян. Крім численних джазових п'єс з використанням чисто баянної специфіки та винайдених ним баянних фактурних і виконавських прийомів (де композитор-імпровізатор прописує або допускає справжні джазові імпровізації), Власов є автором надзвичайного джазового концерту «Баян-бенд» для баяна з джазовим (підкреслюємо) оркестром. Тут, як і в його відомих джазових п'єсах, відбувається справжній синтез академічного (жанрового) по позаакадемічного (стильового) начал. Але у цьому випадку (на відміну від Джазових партит В. Зубицького, наприклад) над академічною жанровою формою явно переважають чисто джазові засоби – зокрема, живі виконавські імпровізації. Тож тут мова йде не про стилізацію, а про джазовий стиль письма і виконання, які поміщені в академічну форму концерта з оркестром.

Безумовно, цей стильовий напрям вимагає від баяністів-акордеоністів володіння як універсальними академічними, так

і джазовими засобами інструментальної виразовості, зокрема, специфічними властивостями ритміки, що відрізняються від академічних норм гри, властивостями акцентуації та артикуляції, особливостями синкопування (з тенденціями випередження і запізнення). Важливого значення у виконавському мисленні джазового виконавця набуває тернарний принцип ритмічних пропорцій та принцип зіткнення двох внутрішніх поштовхів-акцентів (сильної і синкопованої долей), що сягає у слуховий, почуттєво-інтуїтивний метод виконання. Оволодіння ритмічною технікою джазування, не відображених в нотному тексті (контрритм, «вторинний рег», брейки) складає основу джазового виконавського стилю. Складність також полягає в тому, що виконавець в джазі повинен не тільки опановувати манерою виконання ритмічних моделей, запланованих джазовим композитором або аранжувальником, але і вчитися уміти, кінець кінцем, самому створювати і виконувати такі моделі. Але це вже тема спеціального дослідження.

**Висновки.** В академічній музичній творчості XX–XXI століть актуалізуються імпровізаційно-виконавські засади, що вказує на величезний вплив джазу на академічне мистецтво. При цьому споглядається тенденція до зацікавлення академічних виконавців не окремими стилістичними параметрами, а власне джазовою інструментальною специфікою. Баянно-акордеонне мистецтво у цьому відношенні виявляє іманентні історико-стильові та інструментально-органологічні передумови.

Баянно-акордеонна джазова музика представляє особливий дослідницький та виконавський інтереси, адже виявляється в сольній творчості інструменталіста. Сама природа баяна-акордеона, що має багатий (гомофонно-поліфонічний) потенціал багатоголосся, регістрового та артикуляційно-динамічного розмаїття, а також широкої палітри дихально-духових (баян) ефектів, передбачає необхідність наявності у виконавця логіки, що допомагає координувати поєднання елементів музичної тканини, артикуляційно-динамічних та метроритмічних прийомів процесі імпровізації (квазіімпровізації, як у джазових баянних творах В. Власова, який заохочує і справжню імпровізацію бая-

ніста-виконавця). Отже, джазова баянно-акордеонна практика апріорі пов'язана з вирішенням завдань мистецько-технологічної організації багатозвучної, багатотембральної музичної мови.

Джазова баянно-акордеонна творчість відкриває нові семантичні та семіотичні ресурси позаакадемічної композиторської та виконавської творчості, дозволяючи баяністам-акордеоністам передувати на гребені як академічного, так і актуального позаакадемічного музичного мистецтва.

### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Давидов С.П. Фактурна організація джазового твору (на матеріалі фортепіанного мистецтва): автореф. автореф. дис. ... канд. мист.: 17.00.03 / ХНУМ імені П.І. Котляревського. Х., 2015. 18 с.
2. Дяченко Ю.С. Естрадно-джазова творчість Віктора Власова: жанрово-стильові новації. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків, 2020. Вип. 56. С. 29–43.
3. Марченко В.В. Історико-культурні виміри еволюції акордеонного мистецтва в Україні (друга половина ХХ – початок ХХІ ст.): дис. канд.мист.: 26.00.01 / НАКККиМ. Київ, 2007. 185 с.
4. Черепанин М., Булда М. Естрадный олимп акордеона. Івано-Франківськ, 2008. 256 с.
5. Черноіваненко А.Д. Академічне музично-інструментальне мистецтво як предмет музикознавчої системології: монографія. Одеса: ВД «Гельветика», 2021. 704 с.

### REFERENCES

1. Davidov S.P. (2015). Textural organization of jazz creativity (based on the materials of piano mystique). Extended abstract of candidate's thesis. Kharkiv: KhNUM named after P.I. Kotlyarevsky. [in in Ukraine].
2. Dyachenko Y.S. (2020). Pop and jazz creativity of Viktor Vlasov: genre and style innovations. Problems of interaction of art, pedagogy and theory and practice of education. Kharkiv. Issue 56. Pp. 29–43. [in Ukraine]
3. Marchenko V.V. (2007). Historical and cultural history of the evolution of accordion art in Ukraine (the other half of the 20th century – the beginning of the 21st century). Candidate's thesis. Kiev: NAKKKiM. [in Ukraine]
4. Cherepanin M., Bulda M. (2008). Variety Olympus of accordion. Ivano-Frankivsk [in in Ukraine].
5. Chernoiivanenko A.D. (2021). Academic musical-instrumental mysticism as a subject of musicological systemology. Odessa: Helvetica [in in Ukraine].

УДК 782.6

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2025-44-3>

**Ганна Андріївна Джулай**  
ORCID: 0000-0003-4928-0261

кандидат філософських наук,  
Заслужений діяч мистецтв України,  
професор кафедри сольного співу

Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової  
dzulajanna8@gmail.com

## **ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ НАСТАНОВИ ОПЕРНОЇ СПАДЩИНИ Е. ГРАНАДОСА**

**Мета роботи** — виявлення жанрово-стильової специфіки оперної спадщини Е. Гранадося в річищі духовно-естетичних шукань іспанської культури та музики доби Ренасім'єнто. **Методологія роботи.** Істотними для цієї роботи виявилися міждисциплінарний, історико-культурологічний, музично-історичний та системний методи, які сприяють виявленню жанрово-стильових аспектів поетики оперної творчості Е. Гранадося. **Наукова новизна роботи** визначена тим, що в ній вперше в українському музикознавстві узагальнено жанрову та поетико-інтонаційну специфіку музично-театральної спадщини Е. Гранадося в річищі духовно-естетичних ідей доби Ренасім'єнто. **Висновки.** Іспанський музичний театр, репрезентований жанрами сарсуели, тонаділі та їх численними різновидами, збагаченими традиціями мистецтва фламенко, складає одну з оригінальних сторінок культури Іспанії та її національного образу світу. Зазначені риси іспанської опери обумовили інтерес до цього жанру в епоху Ренасім'єнто, духовно-естетичні шукання якої були орієнтовані саме на ідею відродження традицій національної культури та її духовно-етичних настанов. Е. Гранадося — видатний композитор, піаніст, викладач, суспільно-громадський діяч — є одним з найяскравіших представників цієї доби, що репрезентує її провідні ідеї. Одне із суттєвих місць в його спадщині належить оперній творчості, зразки якої і нині є затребуваними на світових оперних сценах. Серед найбільш відомих оперних творів композитора виділяють «Марію дель Кармен», «ліричні драми» «Петрарка», «Пікароль» та ін. Підсумком музично-театральної діяльності Е. Гранадося вважається його опера «Гойєски», що була написана на основі створеної раніше однойменної фортепіанної сюїти. Поетико-інтонаційна специфіка оперної спадщини композитора сформована на перетині, з одного боку, зазначених традицій іспанського музичного театру, збагачених типологічними ознаками

розлої жанрової системи мистецтва фламенко, введенням в оркестр національних музичних інструментів та апелюванням до духовно-архетипових настанов іспанського національного образу світу. З іншого боку, названі оперні твори Е. Гранадоса виявляють суттєвий зв'язок з жанрово-стильовими шуканнями європейського музичного театру рубежу XIX–XX століть, в тому числі з французькою ліричною оперою, реформаторською естетикою вагнерівських музичних драм, а також з традиціями музичного веризму.

**Ключові слова:** опера, жанр, стиль, сарсуела, тонаділья, оперна творчість Е. Гранадоса, іспанська музика епохи Ренесансу.

**Dzhulaj Ganna Andriivna**, Candidate of Philosophy, Honored Artist of Ukraine, Professor at the Department of Solo Singing of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

### **Genre and style guidelines of E. Granados' opera heritage**

**The purpose of the work** is to identify the genre and style specificity of the opera heritage of E. Granados in the context of spiritual and aesthetic searches of Spanish culture and music of the Renaissance. **Methodology of the work.** Essential for this work were interdisciplinary, historical and cultural, music-historical and systemic methods that contribute to the identification of genre and style aspects of the poetics of the operatic work of E. Granados. **The scientific novelty** of the work is determined by the fact that for the first time in Ukrainian musicology, it summarizes the genre and poetic and intonation specificity of the musical and theatrical heritage of E. Granados in the context of spiritual and aesthetic ideas of the Renaissance. **Conclusions.** Spanish musical theater, represented by the genres of zarzuela, tonadilla and their numerous varieties, enriched by the traditions of flamenco art, constitutes one of the original pages of Spanish culture and its national image of the world. The above-mentioned features of Spanish opera determined the interest in this genre in the Renaissance era, whose spiritual and aesthetic searches were oriented precisely on the idea of reviving the traditions of national culture and its spiritual and ethical guidelines. E. Granados – an outstanding composer, pianist, teacher, public figure – is one of the brightest representatives of this era, representing its leading ideas. One of the significant places in his legacy belongs to opera creativity, examples of which are still in demand on world opera stages. Among the most famous opera works of the composer are “Maria del Carmen”, “lyrical dramas” “Petrarch”, “Pícaroli” and others. The culmination of E. Granados' musical and theatrical activities is considered to be his opera «Goyeski», which was written on the basis of the previously created piano suite of the same name. The poetic and intonation specificity of the composer's operatic heritage was formed at the intersection, on the one hand, of the aforementioned traditions of Spanish musical theater, enriched by the typological features of the extensive genre system of flamenco art, the introduction of national musical instruments into the orchestra, and an appeal to the spiritual and archetypal guidelines of the Spanish national image of the world. On the other hand, the aforementioned operatic works of E. Granados reveal a significant connection with the genre and style searches of European

*musical theater at the turn of the 19th–20th centuries, including French lyric opera, the reformist aesthetics of Wagnerian musical dramas, and the traditions of musical verismo.*

**Key words:** *opera, genre, style, zarzuela, tonadilla, operatic works of E. Granados, Spanish music of the Renaissance era.*

**Актуальність теми дослідження.** Серед видатних іспанських музикантів-класиків епохи Ренасім'єнто ім'я Енріке Гранадоса – відомого композитора, піаніста та педагога – займає гідне місце. Барвистий жанрово-інтонаційний світ його численних фортепіанних мініатюр, циклічних композицій, розгорнутих концертних п'єс поемного типу, транскрипцій дозволяють чітко уявити яскравий національний творчий портрет цього автора, простежити еволюцію його стилю, особливості музичної мови, що формувалися на теренах самобутньої музичної культури Іспанії, культури фламенко. Оригінальною сторінкою спадщини композитора можна також вважати його оперну творчість, представлену численними зразками творів, що творчо розвивають традиції іспанського музичного театру, зосередженого на поетиці сарсуели та тонаділії. Водночас, їх жанрово-інтонаційна специфіка засвідчує найбільш показові риси «іспанського образу світу» та його національної ідеї, інтерес до яких зберігається і в наш час.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Всупереч неймовірному інтересу до музики Іспанії, її культури, вітчизняна музикознавча бібліографія, присвячена її історії та особливостям розвитку поки що є мінімальною. Узагальнений погляд на її жанрово-стильову специфіку, представлений в енциклопедичних виданнях [див.: 10], лише в останні десятиліття поступився місцем більш розлогим дослідженням, зосередженим на вивченні окремих жанрових сфер іспанської музичної культури. При цьому предметом інтересу частіше виступає іспанський фортепіанний інструменталізм, про що свідчать дисертації та супутні публікації Т. Диняк [1–3], Н. Заєць [5–6] та ін. Розвідки останнього з названих авторів зосереджені не тільки на виявленні своєрідності стилю класиків іспанської музики ХІХ століття, в тому числі й Е. Гранадоса, але й на їх змістовних характеристиках, співвід-

носних з іспанською національною ідеєю. Питання щодо жанрово-стильової специфіки власне іспанського музичного театру є предметом окремих публікацій Н. Любенко [7; 8].

Більш детальну фактологічну та аналітичну інформацію за даною проблематикою демонструє зарубіжна бібліографія. Виділяємо фундаментальні наукові розвідки «*Historia de la música en España e Hispanoamérica*» [19; 20], присвячені історичним шляхам розвитку іспанської музично-історичної традиції, в тому числі й музичному театру. Інтерес викликають й монографії, безпосередньо присвячені дослідженню жанрової специфіки музичного театру в Іспанії. В їх числі роботи R. Casares [13], E. Arrieta [11], E. Guin [18], J. Temes [24], що апелюють до вивчення історії та типологічних настанов сарсуели і тонадільї. Звертаємо увагу також й на книгу L. Stein [23], предметом якої виступає духовно-релігійна складова іспанського музичного театру в його історичному розвитку.

Інформація щодо творчості Е. Гранадоса, крім матеріалів в інтернет-джерелах [4] та згадуваних публікацій Н. Заєць, в українській музикознавчій думці поки що досить обмежена. Її брак компенсує розлога зарубіжна бібліографія, представлена монографіями I. G. Boladeres [12], W. A. Clarck [15]. Остання робота, сконцентрована на піаністичному таланті композитора та його фортепіанній спадщині, широко затребуваний в репертуарі сучасних піаністів-виконавців, для яких Е. Гранадос, подібно до Ф. Шопена, також є «поетом фортепіано». Аналогічного роду жанрово-аналітична спрямованість показова й для дослідження Н. Collet [17], що порівнює творчі особистості композиторів-виконавців Е. Гранадоса та І. Альбеніса. Зближує названих авторів обізнаність у загальних процесах розвитку європейської музичної культури загалом, про що свідчать матеріали монографії M. Perandones [22]. В останній детально охарактеризовано період перебування Е. Гранадоса у Парижі. Різноманітні оперні опуси композитора є предметом дослідження як у згадуваних вище музично-історичних виданнях, так і у фундаментальних статтях W. A. Clarck [16], а також M. Larrad і M. Larraz [21], в яких обговорюються питання щодо жанрової специфіки оперних опусів

композитора та їх зв'язків з іспанською національною музично-театральною традицією, особливостей відтворення поезики «ліричної драми» та її співвідношення з духовно-естетичними шуканнями музичного веризму. Затребуваність творів Е. Гранадоса на сучасній оперній сцені та у вокально-виконавській практиці потребує подальшого їх дослідження та музикознавчого узагальнення.

**Мета роботи** – виявлення жанрово-стильової специфіки оперної спадщини Е. Гранадоса в річищі духовно-естетичних шукань іспанської культури та музики доби Ренасім'єнто. **Методологія роботи.** Істотними для цієї роботи виявилися міждисциплінарний, історико-культурологічний, музично-історичний та системний методи, які сприяють виявленню жанрово-стильових аспектів поезики оперної творчості Е. Гранадоса. **Наукова новизна** роботи визначена тим, що в ній вперше в українському музикознавстві узагальнено жанрову та поезико-інтонаційну специфіку музично-театральної спадщини Е. Гранадоса в річищі духовно-естетичних ідей доби Ренасім'єнто.

**Виклад основного матеріалу.** Багатовікова історія іспанського музичного театру, представлена перш за все типологією сарсуели та її різновидів, а також певною мірою тонаділі, є суттєвою складовою національної культури цього регіону, що увібрала у себе її найбільш показові духовно-етичні та естетичні якості [див. матеріали дослідження L. Stein: 23]. За структурною побудовою, яка передбачала чергування закінчених музичних номерів, що спиралися на жанрово-інтонаційну специфіку мистецтва фламенко, та розмовних діалогів, сарсуела та всі її різновиди, з одного боку, мають аналогії з французькою комічною оперою та німецьким зінгшпілем. З іншого боку, музичний театр Іспанії формувався на тлі національної духовно-релігійної свідомості та середньовічних містеріальних традицій її християнського театру, що визначає його духовно-смісловий підтекст, очевидний як у власне духовній сарсуелі, так і у її формально світських зразках. Зазначимо, що саме ця жанрова сфера, що існувала та розвивалася в умовах консервативної іспанської культури, орієнтованої на збереження її релігійних та символічних

ліко-архетипових настанов, є одним з об'єктів національного відродження в умовах художньо-естетичних шукань доби Ренасім'єнто, що визначила національне спрямування творчості багатьох іспанських композиторів-класиків, в тому числі й Е. Гранадоса.

В епоху Ренасім'єнто іспанська музична культура фактично розвивалася на перетині-взаємодії національних традицій та жанрово-інтонаційного надбання європейської музичної культури. Істотне місце у розвитку іспанської музичної культури займали, поряд з освоєнням сфери інструменталізму, перш за все, процеси відродження національного музичного театру (сарсуела, тонаділья), пов'язані з одночасним творчим освоєнням музично-театрального досвіду інших оперних шкіл (італійської, німецької, французької), що визначили у тому числі й творчі настанови музичного театру Е. Гранадоса.

Геній Е. Гранадоса як видатного іспанського композитора та піаніста органічно «вписувався» в духовно-етичні та жанрово-стильові шукання, показові для іспанської музичної культури епохи Ренасім'єнто та її культурно-етичних спрямувань, що формувалися на тлі взаємодії між традиціями національної культури та її духовно-інтонаційних настанов, та органічним засвоєнням специфіки західноєвропейського романтизму, передбаченням іспанської «моделі» музичного неокласицизму, веризму тощо.

Відповідно, стиль Е. Гранадоса, як і багатьох його сучасників, чия творчо-виконавська діяльність розгорталася між Мадридом, Барселеною та Парижем, увібрав різноманітні впливи, зумовлені складністю і суперечливістю переломної епохи в Іспанії рубежу XIX–XX століть. Вирішальний вплив на формування естетичних поглядів Е. Гранадоса мали ідеї Нового музичного Відродження, тобто Ренасім'єнто, узагальнених у творчій діяльності представників «покоління 98 року».

Згідно з біографічними даними [див. про це детальніше: 12; 15; 22], Е. Гранадос народився у 1867 році в сім'ї військового. З 1874 року його життя було пов'язане з Барселеною, де він розпочав свої заняття з фортепіано у класі Франсіско Хурнета і Жуана Пужоля. Останній в іспанських музично-мистецьких

колах того часу був відомий як талановитий композитор і педагог, серед учнів якого, крім Е. Гранадоса, були також Р. Віньєс та І. Альбеніс. Музично-теоретичний досвід Е. Гранадос набував, спілкуючись з Ф. Педрелем, який крім того знайомив свого талановитого учня також з іспанським фольклором та зразками національної духовно-співацької практики.

У 1887 році Е. Гранадос, користуючись спонсорською допомогою одного з місцевих підприємців, зміг поїхати до Парижу, де протягом двох років як слухач відвідував консерваторію та систематизував свої практичні та виконавські навички. Водночас, у Парижі молодий музикант мав можливість долучитися до тодішньої нової французької музики, репрезентованої творами Ж. Бізе, К. Сен-Санса, Г. Форє і молодого К. Дебюссі [див.: 22].

Повернувшись до Барселони, Е. Гранадос приймав активну участь в музичному житті міста і як піаніст, і як композитор. В 1890 році в місцевому театрі відбувся його перший сольний концерт, прикрасою якого стала не тільки його майстерна гра, але й цикл «Іспанські танці». У 1898 році з'являється перший великий твір композитора – опера «Марія дель Кармен», яка після постановки в Мадриді та в інших містах Іспанії приносить автору широку популярність навіть на рівні іспанської королівської родини [див. матеріали робіт: 14; 16; 21].

На межі століть Е. Гранадос захоплюється каталонською культурою і пише ряд творів для місцевих театральних сцен, набуваючи тим самим досвіду у сфері музичного театру. Вінцем його адміністративно-виконавської діяльності можна вважати заснування ним у 1900 році в Барселоні Товариства класичних концертів, в якому він виступав і як диригент, і як виконавець-соліст. Крім того, створена пізніше Е. Гранадосом музична академія, що отримала згодом його ім'я, фактично заклала основи професійної музичної освіти в Іспанії. На початку XX століття ім'я композитора було вже відоме далеко за межами його батьківщини. В цей же час Е. Гранадос починає створювати свій найвідоміший твір – фортепіанну сюїту «Гойески», яка пізніше стала основою однойменної одноактної опери. Зазначений інтерес до фортепіано, репрезентований в численних циклах інстру-

ментальних мініатюр Е. Гранадоса, обумовлений не тільки творчим, але і піаністичним обдаруванням митця, яке він, згідно фактам його біографії, активно удосконалював і в Іспанії, і у Франції, отримавши ґрунтовну академічну підготовку, що стала питомим тлом мистецького універсалізму його яскравої творчої особистості.

Цей сукупний творчо-виконавський досвід позначився й на специфіці оперної спадщини композитора, яка стає предметом активної композиторської уваги Е. Гранадоса в середині 90-х років XIX століття, відкриваючи тим самим нові аспекти його творчого генію. Водночас, на думку більшості біографів композитора, ця жанрова «метаморфоза» також пов'язана з його активною творчою співпрацею з поетом та драматургом Апелесом Местресом. «Одночасно тут діяли й інші, більш складні чинники, пов'язані з еволюцією іспанської школи і самого Гранадоса, з його прагненням освоїти музично-драматичні жанри, що виходять за межі сарсуели <...> До розширення жанрової сфери музичного театру закликав ще Педрель, з цією метою створював свої опери Альбеніс. Гранадос виступив таким чином у загальному руслі шукань нової іспанської школи...» [цит. за: 9, с. 45].

Як вже зазначалося, оперний «шлях» композитора було відкрито триактною оперою «Марія дель Кармен», що була написана у 1895 році. Її яскраво виражений національний колорит, що відтворює провідні настанови та духовно-етичні шукання епохи Ренасім'єнто, разом з тим демонструє очевидний вплив традицій веризму та французької ліричної опери, про що свідчить і місце дії (Південь Іспанії, мурсійське селище), і соціальний статус головних героїв «любовного трикутника», що належать до селян. Опера максимально насичена численними національними музично-жанровими символами (болеро, парранда, малагеня, *coplas*) і має ознаки тоналії. Крім того, Е. Гранадос вводить до складу оркестру гітару, мандоліну та надає особливу драматургічну виразність ударним інструментам, виявляючи тим самим творче володіння й стилем *flamenco*.

Показово національним є й сюжет твору, зосереджений на драмі суперництва між двома юнаками, що кохають одну дів-

чину і прагнуть до одруження з нею. Цей змістовний аспект фактично передбачає й провідні сюжетні мотиви «Гойєсок», що є одним з найяскравіших зразків оригінальної оперної творчості Е. Гранадоса. Разом з тим, ця «драма любові та ревнощів» виявляється також зосередженою на архетипових образах-символах іспанської культури, що виявляють її неповторне «обличчя». В їх числі стан «пограниччя» між життям та смертю, коханням та смертю в якому весь час знаходяться герої, численні картини свят-фієст, на фоні яких розгортається основна драма (хоча й зі щасливим фіналом). Все це вносить в іспанський колорит «Марії дель Кармен» також елементи веристського театру, що на рубежі XIX–XX століть переживав період розквіту та набув особливої популярності в Європі.

Серед інших музично-сценічних творів Е. Гранадоса дослідники акцентують увагу також на інтермедії до «Меду Алькаррії» Феліу-і-Кодіна. Цей опус засвідчує досвід композитора у роботі з національним фольклором, основи якого закладалися ще в «Іспанських танцях», де композитор віддавав перевагу не стільки цитатам, скільки глибинному авторському відтворенню жанрово-інтонаційних рис багатого та різноманітного за географією фольклору своєї батьківщини.

Їх доповнюють п'ять «ліричних драм» композитора, написаних на тексти Апелеса Местреса, що носять романтично-символічний характер та демонструють різноманіття авторських підходів їх реалізації. Серед них виділяємо лірико-драматичну сцену «Петрарка», одноактну п'єсу «Пікароль», що відтворює історію закоханого селадона, тобто той сюжет, що є вельми типовим саме для старовинної сарсуели. Інтерес викликає й драма «Ліліана», яка відтворює історію кохання ундина та сильфа. Деякі дослідники творчості Е. Гранадоса вбачають в цьому творі елементи впливу вагнерівського музичного театру, що проявляється у широкому використанні розлогої системи лейтмотивів, безпосередньо пов'язаних з музичними характеристиками головних героїв [див. про це докладніше: 12]. Крім того, аналогії з німецьким музичним театром в цьому творі породжує й одна з головних його героїнь – ундина. Як відомо, образ водяної діви,

репрезентований в повісті Фрідріха де ла Мотт Фуке, став одним із провідних на початкових етапах становлення німецького музичного театру, в тому числі й у творчості Е. Т. А. Гофмана.

Найбільш яскравим зразком оперної творчості Е. Гранадоса, що засвідчує не тільки оригінальність його стилю, але й жанрово-інтонаційну специфіку іспанського музичного театру доби Ренасім'єнто, є «Гойєски». Історія створення цієї опери є певною мірою унікальною, позаяк вона фактично «виросла» з однойменної фортепіанної сюїти. Такого роду жанрові метаморфози в творчості іспанського автора закономірні, оскільки їх поетико-інтонаційна мова формувалася саме на тлі національної іспанської традиції, інструменталізм якої завжди був орієнтований на синтез вокального та інструментального початків, доповнених також виразною танцювальною пластикою-риторикою. Такого роду «співोगра» є показовою й для іспанського музичного театру.

Робота над фортепіанною сюїтою «Гойєски», що передувала появі опери, стимулювалася багатьма чинниками, серед яких виділяють перш за все неймовірний інтерес до творчості Ф. Гойї, що стала уособленням іспанського образу світу. Крім того, сюжетне оповідання твору, зосереджене на «любовному трикутнику», характер відносин його персонажів мають очевидні аналогії з типажима махи і махо, що яскраво репрезентують найбільш оригінальні верстви іспанського суспільства різних часів. Яскравість їх відтворення в творчості Ф. Гойї, як відомо, стимулювалася також його особистою драмою як художника, котра завжди викликала інтерес до його мистецького генію. Разом з тим, складові інструментального циклу Е. Гранадоса «Гойєски» навряд чи можна розглядати як безпосередні ілюстрації до картин та малюнків Ф. Гойї. Останні скоріше слугували для композитора своєрідним «першопоштовхом», що пробуджували його власну творчу фантазію у відтворенні не тільки трагічної історії палких закоханих, але й неповторного колориту Іспанії та її національного образу світу.

Жанрово-стильова специфіка опери «Гойєски» Е. Гранадоса повною мірою відтворює показовий для неї перетин національ-

ного та загальноєвропейського факторів. Веристський принцип репрезентації «драми любові та ревнощів» в даному разі вступає у взаємодію з традиційно-обрядовою «святковою» («фієста») стороною буття іспанської спільноти. Показовими можна вважати й кульмінації оперного «оповідання», що завжди підкреслені характерним дублюванням сольної вокальної партії в оркестрі тощо. Крім того головні персонажі опери Е. Гранадоса фактично зберігають провідні риси типажів махо і махи що є квінтесенцією іспанізму та носіями його архетипово-символічних якостей, які межують між життям та смертю на тлі «фієсти». Особиста драма-трагедія героїв разом з тим не виключає акцентування в цьому творі духовно-релігійної складової іспанського образу світу, яке виявляється в конкретизації місця дії, що розгортається у межах церкви Сан-Антоніо-де-ла-Флоріда у Мадриді як одного з визначних центрів іспанського релігійного та духовно-культурного життя та одного з місць реалізації творчого потенціалу Ф. Гойї. Її доповнює суттєва роль в опері, попри камерні масштаби твору, хорових сцен, завдяки яким вона набуває також рис ораторіальності. Провідним жанрово-інтонаційним чинником оперного шедевру Е. Гранадоса виступає мистецтво фламенко, що виявляється і в звертанні до показових для нього жанрів, і у свідомому апелюванні до синтезу вокального, інструментального та танцювального чинників.

**Висновки.** Отже, іспанський музичний театр, репрезентований жанрами сарсуели, тонаділі та їх численними різновидами, збагаченими традиціями мистецтва фламенко, складає одну з оригінальних сторінок культури Іспанії та її національного образу світу. Зазначені риси іспанської опери обумовили інтерес до цього жанру в епоху Ренасім'єнто, духовно-естетичні шукання якої були орієнтовані саме на ідею відродження традицій національної культури та її духовно-етичних настанов. Е. Гранадос – видатний композитор, піаніст, викладач, суспільно-громадський діяч – є одним з найяскравіших представників цієї доби, що репрезентує її провідні ідеї. Одне із суттєвих місць в його спадщині належить оперній творчості, зразки якої і нині є затребуваними на світових оперних сценах. Серед найбільш

відомих оперних творів композитора виділяють «Марію дель Кармен», «ліричні драми» «Петрарка», «Пікароль» та ін. Підсумком музично-театральної діяльності Е. Гранадоса вважається його опера «Гойєски», що була написана на основі створеної раніше однойменної фортепіанної сюїти. Поетико-інтонаційна специфіка оперної спадщини композитора сформована на перетині, з одного боку, зазначених традицій іспанського музичного театру, збагачених типологічними ознаками розлогої жанрової системи мистецтва фламенко, введенням в оркестр національних музичних інструментів та апелюванням до духовно-архетипових настанов іспанського національного образу світу. З іншого боку, названі оперні твори Е. Гранадоса виявляють суттєвий зв'язок з жанрово-стильовими шуканнями європейського музичного театру рубежу XIX–XX століть, в тому числі з французькою ліричною оперою, реформаторською естетикою вагнерівських музичних драм, а також з традиціями музичного веризму.

### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Диняк Т. Висвітлення фортепіанної творчості композиторів Іспанії кінця XIX – початку XX століть у музикознавстві. *Музикознавчий універсум*: зб. ст. Львів, 2018. С. 57–66.
2. Диняк Т. Національні музичні традиції в фортепіанній творчості Хоакіна Туріні. *Науковий вісник національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2018. Вип. 123. С. 58–67.
3. Диняк Т. Специфіка творів для фортепіано з оркестром композиторів Іспанії кінця XIX – початку XX століть: дис. ... доктора філософії: 025 – Музичне мистецтво / ХНУМ імені І. П. Котляревського. Харків, 2022. 295 с.
4. Енріке Гранадос. URL: [https://uk.wikipedia.org/wiki/Енріке\\_Гранадос](https://uk.wikipedia.org/wiki/Енріке_Гранадос) (дата звернення: 22.08.2025).
5. Заєць Н. В. Жанрово-стильові аспекти фортепіанної творчості І. Альбеніса, Е. Гранадоса, М. де Фальї у відтворенні іспанської національної ідеї: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 – Музичне мистецтво / Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса, 2018. 199 с.
6. Заєць Н. В. Фортепіанна творчість І. Альбеніса та Е. Гранадоса у руслі відтворення іспанської національної ідеї. *Міжнародний вісник: Культурологія, філологія, музикознавство*. 2016. Вип. II (7). С. 191–197.
7. Любенко Н. Музичний театр Іспанії XIX сторіччя у річизі культурно-історичних і духовних підвалин Ренасім'єнто. *Культура і сучасність*. 2019. № 1. С. 282–292.

8. Любенко Н. Поетика духовної сарсуели у річизні іспанської культури Ренасім'єнто. *Сучасний культурний простір у мистецтвознавчому дискурсі: Зб. матеріалів Міжн. дистанц. наук.-практ. конф., Київ, 14 листопада 2019 р.* Київ: НАКККиМ, 2019. С. 21–22.

9. Морочо Патінє Джоселін Пауліна. Опера «Goyescas» Е. Гранадоса і традиції іспанського музичного театру початку ХХ століття: Магістерська робота / Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса, 2023. 77 с.

10. Муха А. Іспансько-українські музичні зв'язки. *Українська музична енциклопедія: в 5-ти томах.* Київ: НАН України; ІМФЕ імені М. Т. Рильського, 2008. Т. 2. С. 253–256.

11. Arrieta E. De la opera a la zarzuela. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 1998. 608 p.

12. Boladeres Ibern G. de. Images for Enrique Granados: resuerdos de su vida y studio critico de su obra por su antiguo discipulo. Barcelona: Arte y Letras, 1966. 212 p.

13. Casares Rodicio E. La ypera en Espaca. Procesos de recepciyn y modelos de creaciyn. II. Desde la Regencia de Marha Cristina hasta la Restauraciyn alfonsina (1833–1874). Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU), 2019. 526 p.

14. Cascudo Teresa. An Exemple of silenced modernism? Maria del Carmen (1898), the first worl by Enrique Granados and its Madrid reception. *Acta Musicologica*. 2012. № 82 (2). P. 226–251.

15. Clarck Walter Aaron. Enrique Granados: Poet of the Piano. Oxford University Press, 2006. 304 p.

16. Clark Walter Aaron. «Марна del Carmen»: Birth, Death, and Resurrection of Enrique Granados's Operatic chef d'oeuvre. *Diagonal: An Ibero-American Music Review*. 2019. Vol. 4, № 1. P. 75–89.

17. Collet H. Albeniz et Granados. Maitres de la musique. Paris: F. Alcan, 1926. 244 s.

18. Guin Elisabeth Le. The Tonadilla in Performance. Lyric Comedy in Enlightenment Spain. Berkley, Los Angeles, London: University of California Press, 2013. 408 p.

19. Historia de la mўsica en Espaca e Hispanoamўrica, vol. 5. La mўsica en Espaca en el siglo XIX / ed. Carreras Lypez J. J. Madrid: Fondo de Cultura Econymica, 2018. 751 p.

20. Historia de la mўsica en Espaca e Hispanoamўrica, vol. 7. La mўsica en Espaca en el siglo XX / ed. Gonzўlez Lapuente A. Madrid: Fondo de Cultura Econymica, 2013. 658 p.

21. Larrad M., Larraz M. The Lyric dramas of Enrique Granados. *Revista de Musicologia*. 1991. Vol. 14. № S. P. 149–166.

22. Perandones M. Enrique Granados en Parhs: la constrocciyn de un icono espacol en el ђmbito musical internacional. *Revista de Musicologna*. 2011. Vol. 34. No. 1. P. 203–232.

23. Stein Louise K. Songs of Mortals, Dialogues of the Gods: Music and Theatre in Seventeenth-century Spain. Clarendon Press, 1993. 556 p.

24. Temes J. L. El Siglo De La Zarzuela (El Ojo del Tiempo). Siruela, Ediciyn 1, 2014. 504 p.

### REFERENCES

1. Dynyak, T. (2018). Coverage of the piano works of Spanish composers of the late 19th and early 20th centuries in musicology. *Muzykoznavchyy universum: zb. st. L'viv* [in Ukrainian].
2. Dynyak, T. (2018) National musical traditions in the piano works of Joaquin Turina. *Naukovyy visnyk natsional'noyi muzychnoyi akademiyi Ukrayiny im. P. I. Chaykovs'koho*. 123, 58–67 [in Ukrainian].
3. Dynyak, T. (2022). Specificity of works for piano and orchestra by Spanish composers of the late 19th and early 20th centuries. Extended abstract of candidate's thesis. Kharkiv: KHNUM imeni I. P. Kotlyarevs'koho [in Ukrainian].
4. Enrique Granados (2025). Retrieved from [https://uk.wikipedia.org/wiki/Енріке\\_Гранадос](https://uk.wikipedia.org/wiki/Енріке_Гранадос)
5. Zayets, N. V. (2018). Genre and stylistic aspects of the piano work of I. Albñiz, E. Granados, M. de Falla in the reproduction of the Spanish national idea. Extended abstract of candidate's thesis. Odesa: Odes'ka natsional'na muzychna akademiya imeni A. V. Nezhdanovoyi [in Ukrainian].
6. Zayets, N. V. (2016). Piano works of I. Albñiz and E. Granados in the direction of reproducing the Spanish national idea. *Mizhnarodnyy visnyk: Kul'turolohiya, filolohiya, muzykoznavstvo*. II (7), 191–197 [in Ukrainian].
7. Lyubenko, N. (2019). Musical theater of 19th-century Spain in the context of the cultural, historical and spiritual foundations of the Renaissance. *Kul'tura i suchasnist'*. 1, 282–292 [in Ukrainian].
8. Lyubenko, N. (2019). Poetics of spiritual zarzuela in the context of Spanish Renaissance culture. *Suchasnyy kul'turnyy prostir u mystetstvoznavchomu dyskursi: Zb. materialiv Mizhn. dystants. nauk.-prakt. konf., Kyiv, 14 lystopada 2019 r.* Kyiv: NAKKKiM [in Ukrainian].
9. Morocho, Patin'ye Dzhoselin Paulina (2023). The opera “Goyescas” by E. Granados and the traditions of Spanish musical theater of the early 20th century. Master's thesis. Odesa: Odes'ka natsional'na muzychna akademiya imeni A. V. Nezhdanovoyi [in Ukrainian].
10. Mukha, A. (2008). Spanish-Ukrainian musical connections. *Ukrayins'ka muzychna entsyklopediya: v 5-ty tomakh*. Kyiv: NAN Ukrayiny; IMFE imeni M. T. Ryl's'koho. T. 2, 253–256 [in Ukrainian].
11. Arrieta, E. (1998). *De la opera a la zarzuela*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales [in Spanish].
12. Boladeres, Ibern G. de. (1966). *Images for Enrique Granados: resuerdos de su vida y studio critico de su obra por su antiguo discipulo*. Barcelona: Arte y Letras [in English].
13. Casares, Rodicio E. (2019). *La ypera en Espaca. Procesos de recepciyn y modelos de creaciyn*. II. Desde la Regencia de Marha Cristina hasta la Restauraciyn alfonsina (1833–1874). Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU) [in Spanish].

14. Cascudo, Teresa. (2012). An Exemple of silenced modernism? Maria del Carmen (1898), the first worl by Enrique Granados and its Madrid reception. *Acta Musicologica*. 82 (2), 226–251 [in English].
15. Clarck, Walter Aaron. (2006). Enrique Granados: Poet of the Piano. Oxford University Press [in English].
16. Clark, Walter Aaron. (2019). «Магна del Carmen»: Birth, Death, and Resurrection of Enrique Granados's Operatic chef d'oeuvre. *Diagonal: An Ibero-American Music Review*. 4, 75–89 [in English].
17. Collet, H. (1926). Albeniz et Granados. *Maitres de la musique*. Paris: F. Alcan [in French].
18. Guin, Elisabeth Le. (2013). The Tonadilla in Performance. *Lyric Comedy in Enlightenment Spain*. Berkley, Los Angeles, London: University of California Press [in English].
19. Historia de la música en Espaca e Hispanoamýrica, vol. 5. La música en Espaca en el siglo XIX / ed. Carreras Lypez J. J. Madrid: Fondo de Cultura Econymica, 2018 [in Spanish].
20. Historia de la música en Espaca e Hispanoamýrica, vol. 7. La música en Espaca en el siglo XX / ed. González Lapuente A. Madrid: Fondo de Cultura Econymica, 2013 [in Spanish].
21. Larrad, M., Larraz M. (1991). The Lyric dramas of Enrique Granados. *Revista de Musicologia*. Vol. 14, № S, 149–166 [in English].
22. Perandones, M. (2011). Enrique Granados en Parhs: la constrocciyn de un icono espacol en el ómbito musical internacional. *Revista de Musicologna*. Vol. 34, No. 1, 203–232 [in Spanish].
23. Stein, Louise K. (1993). Songs of Mortals, Dialogues of the Gods: Music and Theatre in Seventeenth-century Spain. Clarendon Press [in English].
24. Temes, J. L. (2014). El Siglo De La Zarzuela (El Ojo del Tiempo). Siruela, Ediciyn 1 [in Spanish].

УДК 78.01 (03) +784.6

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2025-44-4>**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*

## ІНТОНАЦІЙНИЙ СВІТ ДИТИНИ: ВІД НАЦІОНАЛЬНИХ АРХЕТИПІВ ДО НЕОФОЛЬКЛОРНИХ ТРАДИЦІЙ

Актуальність теми дослідження визначається потребою осмислення інтонаційного образу світу (ІОС) дитини як складного багаторівневого явища у сучасному міждисциплінарному контексті. Попри значну кількість праць, присвячених ІОС в академічній музиці, специфіка дитячого музичного простору, особливо у вокально-хорових творах, досліджена недостатньо. Враховуючи глибинний зв'язок музики з національними архетипами та її здатність формувати світоглядні уявлення, актуальним є детальний аналіз сучасної дитячої музики, що поєднує традиційні фольклорні джерела й сучасне гармонічне мислення, зокрема через призму жанрової та інтонаційної системи творів. **Аналіз досліджень** показав початковий стан вивчення проблеми в українському музикознавстві та філософії музики. Роботи М. Ткача, К. Братко, Р. Інгардена, О. Гомілко, В. Полюги, Л. Тарапати та ін. побіжно торкаються ІОС, а монографія Ю. Чекана «Інтонаційний образ світу» пропонує найбільш повне його теоретичне осмислення, однак переважно у площині «дорослої» музики. Сучасні дослідження частково розглядають дитячі вокально-хорові практики, проте системного аналізу інтонаційних конфігурацій у них бракує, що зумовлює необхідність міждисциплінарного підходу. **Мета статті** — виявити й осмислити особливості ІОС у дитячій музиці, насамперед у вокально-хорових творах, через аналіз інтонаційних конфігурацій, жанрових витоків, специфіки музичної форми та зв'язків із національними архетипами. **Методологія** ґрунтується на міждисциплінарному та дедуктивному підходах, поєднує музикознавчі, філософські, культурологічні та антропологічні аспекти й спирається на припущення про функціонування ІОС дитини в межах фольклорної світомоделі, архетипних структур і соціокультурних

контекстів, що визначають її музичний світ. **Наукова новизна** полягає у розгляді ІОС як метакатегорії, що інтегрує жанрові, стильові й інтонаційні параметри дитячої музики; у висвітленні його архетипного змісту (Земля, Мати, Серце; триада Дім – Поле – Храм); у виявленні інтонаційної специфіки сучасних творів для дітей, зокрема хорової музики Б. Фільц, яка синтезує фольклорні джерела та сучасне тонально-гармонічне мислення; а також у визначенні особливостей взаємодії інтонаційного та емоційного аспектів дитячого музичного сприйняття. **У висновках** підкреслено, що ІОС дитини відображає ключові положення національної ментальності, поєднуючи архайчні фольклорні пласти й неофольклорні тенденції, традиційний коловий та сучасний лінійний час. Подальші дослідження творчості українських композиторів дозволять розширити та поглибити феноменологічне розуміння інтонаційного образу світу сучасної дитини та сприятимуть розвитку методик музично-педагогічної практики.

**Ключові слова:** хорова творчість, дитяча хорова музика, інтонаційний образ світу, дитяча музика, вокально-хорові твори, національні архетипи, неофольклорні традиції, музична антропологія, культурна спадщина.

*Martynovska Olha Oleksandrivna, Lecturer at the Department of Vocal and Choral Training and Theory and Methodology of Music Education named after Vitaliy Hazynskyi of the Vinnytsia Mykhailo Kotsiubynskyi State Pedagogical University, Postgraduate Student at the Department of Choral Conducting of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music*

***The intonational world of the child: from national archetypes to neo-folkloric traditions***

The relevance of this study is determined by the need to comprehend the intonational image of the child's world (IIC) as a complex, multi-level phenomenon in the contemporary interdisciplinary context. Despite a considerable number of works devoted to IIC in academic music, the specifics of the children's musical space, particularly in vocal-choral compositions, remain insufficiently studied. Considering the deep connection of music with national archetypes and its capacity to shape worldview representations, a detailed analysis of contemporary children's music, which combines traditional folklore sources and modern harmonic thinking, is especially relevant, in particular through the lens of genre and intonational systems. **The analysis** of previous research demonstrates the initial stage of the problem's study in Ukrainian musicology and philosophy of music. Works by M. Tkach, K. Bratko, R. Ingarden, O. Homilko, V. Polyuga, L. Tarapata, among others, only briefly touch upon IIC, while Yu. Chekan's monograph "Intonational Image of the World" provides the most comprehensive theoretical understanding, but mainly in the context of "adult" music. Contemporary studies partially examine children's vocal-choral practices, yet a systematic analysis of intonational configurations is lacking, which necessitates an interdisciplinary approach.

**The aim of the article** is to identify and comprehend the peculiarities of IIC in children's music, primarily in vocal-choral compositions, through

*the analysis of intonational configurations, genre origins, musical form specifics, and connections with national archetypes. The methodology is based on interdisciplinary and deductive approaches, combining musicological, philosophical, cultural, and anthropological aspects and relying on the assumption of the functioning of the child's IIC within the folklore worldview model, archetypal structures, and socio-cultural contexts that shape their musical world. The scientific novelty lies in considering IIC as a meta-category that integrates genre, stylistic, and intonational parameters of children's music; in highlighting its archetypal content (Earth, Mother, Heart; the triad House – Field – Temple); in identifying the intonational specificity of contemporary children's works, particularly B. Filts' choral music, which synthesizes folklore sources and modern tonal-harmonic thinking; and in defining the features of interaction between intonational and emotional aspects of children's musical perception. In conclusion, the child's IIC reflects key elements of national mentality, combining archaic folklore layers and neo-folklore tendencies, traditional cyclic and modern linear time. Further research on the works of Ukrainian composers will expand and deepen the phenomenological understanding of the intonational image of the contemporary child's world and contribute to the development of methods in music-pedagogical practice.*

**Key words:** *choral creativity, children's choral music, intonational image of the world, children's music, vocal-choral works, national archetypes, neo-folkloric traditions, musical anthropology, cultural heritage.*

**Актуальність теми дослідження.** Інтонаційний образ світу (далі – ІОС) як складне і багаторівневе явище в музиці залишається важливим об'єктом для осмислення у міждисциплінарному контексті. Хоча значна кількість досліджень присвячена ІОС в академічній музиці, специфіка дитячого музичного простору, особливо у вокально-хорових творах, залишається недостатньо вивченою. Враховуючи глибинний зв'язок музики з національними архетипами та її здатність формувати уявлення про світо-модель, актуальним є дослідження ІОС сучасної дитини, який поєднує традиційні фольклорні джерела з принципами сучасного гармонічного мислення.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Проблема вивчення інтонаційного образу світу в українському науковому просторі музикознавства та філософії музики знаходиться на початковій стадії, що спричинило брак наукової літератури у цій галузі. Побіжно цих питань у дослідженнях з філософії торкаються М. Ткач та К. Братко; проблему осмислення музичного буття розглядають Р. Інгарден, О. Гомілко, В. Полюга, Л. Тара-

пата, М. Ткач, та ін. Музикознавці Н. Очеретовська, Є. Бондар, Л. Кияновська, О. Козаренко, В. Москаленко, Б. Сюта, О. Опанасюк, О. Верещагіна-Білявська, О. Котляревська та інші при вивченні загальних музичних процесів розв'язують питання, дотичні до проблеми інтонаційного образу світу.

Присвятивши своє дослідження історично інформованому виконавству, австрійський музикознавець, диригент, представник руху автентичного виконавства Н. Харнокурт у роботі «Музика як мова звуків: шлях до нового розуміння музики.» не оминає й проблеми інтонаційного втілення світомоделі старовинної музики.

Найповніше окреслену проблему розкриває Ю. Чекан у монографії «Інтонаційний образ світу», в якій теоретичні міркування проілюстровані численними прикладами з музики українських композиторів [10].

Проте усі звернення до проблеми інтонаційного образу світу знаходяться у площині «дорослої» музики, у той час, як поза увагою залишається «дитяча» музика, інтонаційне наповнення якої відрізняється від музики для дорослих та вносить свої корективи у художню світо модель.

**Мета дослідження** – виявлення та осмислення особливостей ІОС у дитячій музиці, зокрема у вокально-хорових творах, через аналіз інтонаційних конфігурацій, жанрових витоків і зв'язків із національними архетипами. Це дозволить окреслити окремі аспекти специфіки інтонаційної концепції дитячої музики, що синтезує традиційні й модерні елементи, і висвітлити її роль у формуванні світогляду сучасної дитини.

**Виклад основного матеріалу.** Інтонаційний образ світу у музиці реалізується через музичний зміст, який, в свою чергу, є суб'єктивною формою відображення авторською свідомістю об'єктивної дійсності. Суб'єктивність закарбованого у музиці ІОС спричинена особливостями творчого методу композитора, його емоційного та інтелектуального світу, психотипу тощо. Якщо ІОС формується у зразках колективної музичної творчості, то він, відповідно, стає віддзеркаленням колективної свідомості, тобто ментальності певної культури. Сама ж колективна свідомість залежить від еколого-географічних, історичних, культуротворчих та

інших чинників. На нашу думку, навіть за умови формування ІОС у музиці певного конкретного митця, він буде втілювати типові ознаки своєї історичної і національної культури.

Попри активне вивчення інтонаційного образу світу (ІОС) в академічній музиці (зокрема, у монографії Ю. Чекана), ІОС сучасної дитини залишається малодослідженим у музикознавчому дискурсі. Актуальність його осмислення зумовлена розвитком дитячих форм музикування, зокрема вокально-хорових. Аналіз ІОС дитини передбачає звернення не лише до авторського репертуару, а й до пластів дитячого фольклору, який зберігає архаїчні національні інтонаційні моделі. Методологічно дослідження спирається на дедуктивний підхід і припущення, що ІОС дитини функціонує в межах фольклорної світомоделі та репрезентує архетипні структури. В контексті юнгіанської концепції архетипів, що трактуються як універсальні форми колективного несвідомого, особливо релевантними постають архетипи дитини, матері, серця, тіні та мудрого старця [3; 11]. В українському ментальному просторі, за С. Кримським, у роботі М. Міщенко «Українські національні архетипи: від колективного несвідомого до усвідомленої національної ідентичності» знаходимо, що домінує архетипна тріада Дім – Поле – Храм, яка структурує уявлення про сакральне, життєве та духовне. Її культурні репрезентації виявляються в архетипах Землі, Матері, Серця, обрядовості, особистої свободи й традиціоналізму.

Розглянемо відображення архетипів у дитячому фольклорі крізь призму його інтонаційного образу світу (ІОС). Для аналізу обрано найдавніші зразки дитячих пісень, зафіксовані у нотних записах К. Квітки [6], що відображають інтонаційні моделі українського фольклорного ІОС дитини. Особливу увагу зосереджено на 20 творах, оброблених Л. Ревуцьким у циклі для голосу або дитячого хору з фортепіанним супроводом «Сонечко» [7]. Вибір зумовлений не лише художньою цілісністю добірки та фольклористичною компетентністю композитора, а й жанровою варіативністю матеріалу, що дає змогу виявити інтонаційне розмаїття ІОС у кожному зразку та реконструювати узагальнену інтонаційну концепцію дитячого фольклору. Нагадаємо, що у

творчій спадщині Ревуцького – понад 120 обробок народних пісень, значна частина яких створена у 1920-х роках: «Козацькі пісні» (1925), «Галицькі пісні» (1926), добірки для низького, середнього та високого голосу (1925–1947).

Збірка «Сонечко» також була створена у цей період – у 1925 році. При аналізі її мініатюр зосереджуємо увагу не на способах гармонічної обробки композитором народної мелодії, а саме на її інтонаційних конфігураціях та проявах українського архетипу. За жанровим змістом пісні збірки угруповуються наступним чином:

- пісні-заклички («Вийди, вийди сонечко», «Прийди, прийди сонечко», «Іди, іди дощику», «Благослови, мати»);
- ліричні («Прилетіла перепілонька»);
- казкові («Я коза ярая», «Диби-диби», «Павук сірий»);
- колискові («Ой ходить сон», «Котику сіренький»);
- ігрові й хороводні («Ой вийся, хмелю», «Подоланочка», «Горобчику, пташку, пташку», «А як рак-неборак», «Перстень», «Та вплинь, селезню», «Ой єсть в лісі калина», «Іде, іде, дід, дід», «Ой дзвони дзвонять», «Шум»).

Аналіз текстів пісень-закличок виявляє архетипи Землі та Матері, тісно пов'язані в українському менталітеті. Хліборобська культура сприймає Землю як образ України-Матері – джерела життя, сили й спадкоємності, підтвердження наших позицій знаходимо також в роботі В. Москаленко «Про розуміння музичного твору» (Науковий вісник). Заклики до дощу й сонця («Іди, іди дощику», «Вийди, вийди сонечко») репрезентують аграрний світогляд. Архетипи Дому і Поля проступають у спрощеній дитячій формі:

Вийди, вийди, сонечко,  
На дідове полечко,  
На бабине зіллячко,  
На наше подвір'ячко.  
На весняні квіточки,  
На маленькі діточки,  
Там вони граються,  
Тебе дожидаються.

Інтонаційні конфігурації пісень-закличок вирізняються обмеженою мелодикою вузького інтервального діапазону, що зумовлено їх архаїчним походженням і дитячим призначенням. Давні пласти, які символізують «дитинство» культури, відповідають віковій стадії дитини. У «Вийди, вийди, сонечко» мелодія зосереджена на тетрахордовому оспівуванні одного тону з остинатною двотактовою структурою, що створює ефект магічного кола – символу традиційної культури та сонця. Заклучний рух із п'ятого на перший щабель, ймовірно, є результатом пізнішого ладогармонічного мислення. ІОС тут репрезентує архетип кола. У «Прийди, прийди сонечко» мелодія обмежується двома звуками великої секунди з остинатною ритмікою, що символізує сакральний простір Поля – середовище дитячого становлення. Повтор опорного тону та коловий рух уособлюють циклічний час і орієнтацію на минуле як ціннісну основу.

Мелодична організація «Іди, іди, дощику» розширюються до мажорної пентатоніки з діапазоном нони, що символізує перехід від простору Поля до Дому – священного довкілля дитини. Низхідний рух по тризвуку й тяжіння до тоніки окреслюють образ Храму як духовного центру. Архетип Землі присутній в усіх піснях-закличках, а у веснянці «Благослови, Мати» до нього долучається архетип Матері, відображений у квартових інтонаціях – знакових для освоєння простору Поля. Загалом ІОС дитини постає як циклічна модель засвоєння національних цінностей через остинатність, опорні тони та ладову організацію. Заклички втілюють онтологічний оптимізм української ментальності.

ІОС колискових пісень характеризується сталістю. У «Ой ходить сон» висхідний рух по тонічному тризвуку з самого початку створює спокій, підсилений зупинками на першому та третьому щаблях ладу. Мелодія двічі виходить за межі квінти (такти 2 і 6), але швидко повертається. Ліризм пісні виявляє архетипи Серця й Матері.

ІОС у колисковій «Котику сіренький» також притаманне відчуття сталості, кожна фраза закінчується першим щаблем ладу, ніби замкнувши дитячий світ у межах рідного дому.

Казкова пісня «Я коза ярая» із збірки «Сонечко» пов'язана з міфологічними образами праукраїнців, що символізують хаос і руйнівні сили. Образ ярої кози передано через її остинатне «тупотіння» між п'ятим і першим щаблями.

У пісні «Павук сірий» лад орієнтований на тонічний тризвук у натуральному мінорі та паралельно-перемінний лад. Зміна ладу відображає усвідомлення контрастності світу: від мінору до мажору, що символізує два світи – хижака і жертви. Пісня зберігає ліризм навіть у такій темі.

Інтонаційний образ світу очами дитини розширюється в ігрових та хороводних піснях, таких як «Ой вийся, хмелю», «Подoliaночка», «Горобчику, пташку» та ін. У цих піснях діапазон мелодій ширший, а інтонаційне наповнення збагачене. Наприклад, у «Прилетіла перепілонька» спостерігається багатство ритмічних конфігурацій, ладова альтерація та збагачення інтонаційного образу світу дитини. Хоча зберігається коловертальний рух у піснях типу «Ой дзвони дзвонять», у хороводних піснях часто чітко окреслюється тонічний тризвук.

Загалом, ритмоінтонаційні конфігурації народних дитячих пісень Л. Ревуцького в циклі «Сонечко» характеризуються: обмеженим діапазоном, інтонаціями коловертального руху, остинатними фігурами, тоніко-домінантовими зв'язками, паралельно-перемінним ладом. Спрощений ритмоінтонаційний розвиток можна пояснити архаїчністю пісенного матеріалу, орієнтацією на дитячий голос і спрощеним уявленням дитини про порядок у світі, сформованим навколо матері й родини. Аналіз змісту пісень демонструє втілення у них архетипів Землі, Матері, Серця, що впливає на ліризм багатьох пісень. Також у загальному колориті більшості з них відчутний притаманний українському світогляду онтологічний оптимізм, що стане однією з типових ознак національного мистецтва загалом.

Створення картини ІОС сучасної дитини потребує цілісного аналізу творів українських композиторів. Обмеження жанром і творчістю конкретного митця не дозволяє здійснити феноменологічний аналіз ІОС конкретної композиторської школи. Локальним завданням є виявлення неповторних конфігурацій ІОС на прикладі

творчості окремого митця, що дозволяє сформулювати авторську інтонаційну концепцію як матеріалізацію філософської ідеї.

Об'єктом такого аналізу обираємо вокально-хорові твори для дітей<sup>1</sup> Богдани Фільц (1932–2021), чия творчість відзначається яскравою національною спрямованістю, зокрема в руслі неофольклорної хвилі. Вона володіла особливим відчуттям українського фольклору і створила численні обробки народних пісень. Її композиторське мислення тісно пов'язане з народною творчістю, що проявляється в інтонаційному складі та ритмічних особливостях. Фільц часто зверталася до класиків української літератури, таких як Т. Шевченко, І. Франко, Л. Українка, В. Сосюри, Д. Павличка та ін., і вважала, що їх поезія поєднує особисте з народним, гуманістичне з національним, докладніше на цю тему є викладки в монографії Ю. Чекана «Інтонаційний образ світу». У своїх творах вона зберігає зв'язок з українською вокальною традицією та народнопісенною творчістю.

Концептуальною з позицій вибору композицій Б. Фільц в аспекті їх змістового та інтонаційно-жанрового наповнення є збірка «Хорові твори на слова Тараса Шевченка», яку упорядковано Д. Василик. Вона охоплює десять творів Б. Фільц, дев'ять – на вірші Кобзаря, а один – на вірш Лесі Українки, але пов'язаний з шевченкіаною, «На роковини Шевченка». Переважний тип форми у хорових творах збірки – куплетно-варіаційний, що притаманний також і народній музиці. Попередньо здійснений аналіз змісту текстів та індивідуальних інтонаційних концепцій дозволив прийти до певних узагальнень.

Шість з десяти хорових мініатюр зосереджуються на відображенні образів природи та її резонуванні зі станом людини («Весна. Садочки зацвіли», «Встала весна», «Зацвіла в долині», «Село на нашій Україні», «Тече вода з-під явора», «Вітре тихий»). Домінування поміж них образів весни як символу пробудження усього суцього та народження життя окреслює тріаду Дім – Поле – Храм та архетипи Землі, Матері, Серця, обрядовості.

<sup>1</sup>Пісні і хори для дітей Б. Фільц упорядковані в авторські збірки «Від льоду до льоду» (1965), «Смерічка» (1973), «Любимо землю свою» (1977), «Ладоньки» (1982), «Хорові акварелі» (1982), «Від зими до зими» (1983), «Весняний дзвін» (1987), «Жива криниця» (1998), «Світе тихий» (2000), «Сонце в жменьці» (2000), «Золоте весельце» (2007), «Зацвіла в долині» (2007).

Усі шість хорових мініатюр, в яких втілено образи природи, вирізняються ліризмом та світлим колоритом, що відповідає тезі про онтологічний оптимізм нації. Якщо мініатюрі «Встала весна» притаманне плавне голосоведення, невибагливість мелодичної лінії, що уподібнює її народним зразкам, окреслення домінантово-тонічних тяжінь, то у хорі «Зацвіла в долині» мелодика отримує риси романсової лірики. На відміну від народної пісні, хор Б. Фільц «Зацвіла в долині» створено у мажорі. Н. Синкевич та Н. Зельман вказують на прямі стильові алузії з народнописаними джерелами, що створюється «пунктирним малюнком, синкопами, розспівуванням шістнадцятими тривалостями окремих складів» [8, с. 39].

Оптимістичного характеру хору «Весна. Садочки зацвіли» досягається низкою засобів: досить швидким рухом наспівної мелодії, частих сповільнень та повернень до основного темпу, використання метод ампліфікації<sup>2</sup>. Композиторка від самого початку використовує хід на широкий інтервал (велика секста), ніби охоплюючи природний простір, надалі заповнюючи його переважно плавним рухом.

Хор «Село на нашій Україні» вирізняється складністю інтонаційного розвитку та поєднанням гомофонно-гармонічного і поліфонічного мислення, створюючи романтичну пасторальну атмосферу. Композиція побудована на контрастах у трьох розділах: образному, інтонаційно-тематичному, темповому і фактурному, з простою двочастинною формою. Перший розділ (*Andante cantabile*) містить складний інтонаційний розвиток і елементи речитативу, а другий (*Andantino animato*) є контрастною серединою. Третій розділ (*Andante religioso*) – кульмінація, де сакральний характер розкривається через образ національної єдності та духовності. На твердження Н. Синкевич та Н. Зельман, цей розділ, «з його сакральним характером викладу в притишеній динаміці, органічно вписується в тематику поезії не лише з огляду на слова «Сам Бог витає над селом», а й унаслідок «святотвідошення» (термін Володимира Личковаха) авторкою, вслід за Шевченком, до національної соборності («і сині гори за Дніпром») і

<sup>2</sup>Ампліфікація полягає у повторенні окремих слів та словосполучень вірша. У художній літературі та красномовстві використовується для доповнення, розвитку та збагачення важливої думки та реалізується шляхом нагромадження однорідних елементів мови.

єдності українських земель як до духовності». Саме тут постає триєдність Дому – Поля – Храму, типова для української ментальності. Інтонаційна конфігурація в цьому розділі відображає складність, перевершуючи фольклорні джерела, і розриває уявлення про коловий час, спрямовуючи його до лінійного.

Подібний підхід до інтонаційного розвитку спостерігається у хорах «Тече вода з-під явора» та «Вітре тихий», що поєднують елементи народної пісні, поліфонії, декламації та дум. Дух народної пісенності є панівним у цих композиціях, а уподібнення людських почуттів до образів природи відображає традиції українського фольклору, що знаходять відгук у поезії Т. Шевченка та музиці Б. Фільц.

Варто відзначити контрастність і ускладненість композиції «Вітре буйний». «Гнучко йдучи за особливостями поетичного тексту, композиторка створила динамічний образ, сповнений внутрішнього неспокою і збентежених почуттів. Масштабність розділів, їхній яскравий жанрово-стилістичний контраст викликали жанрову модуляцію від хорової мініатюри до поеми, позначеної думною стилістикою». Асоціації з думами викликають особливості фортепіанної партії супроводу, імпровізаційні й мелодизовані пасажи якої нагадують народне виконання на кобзі та лірі.

У композиції «Ну що б, здавалося, слова» спостерігається новий тип інтонації з експресивною мелодикою, що відображає переживання автора вірша. Це вимагає нового типу тонально-гармонічного розвитку з відхиленнями тональностей. Твір витриманий у мінорі, але на кінці звучить однойменний тонічний тризвук, що підкреслює оптимістичне світобачення, а не барокове розуміння мінорного тризвуку як нестійкого.

Концептуально важливим у збірці є хор «Наша дума, наша пісня». Як у «Вітре буйний» та «Село на нашій Україні», Б. Фільц використовує контрастно-складову форму, де розділи протиставляються за інтонаційним наповненням, тональним розвитком і темпом. Композиторка створює драматургію з темповими пришвидшеннями, динамічним підсиленням і насиченням фактури, що веде до кульмінації. Жанрово-інтонаційними першоджерелами хору «Наша дума, наша пісня» стають: думні інтонації, патетична декламація, урочиста маршовість і хоральність.

Отже, ІОС сучасної дитини у хорових творах Б. Фільц постає складною системою інтонаційних конфігурацій в діапазоні від

простих поспівок до розвиненої пісенності, речитативності та навіть експресивної декламаційності. Опора у більшості хоро-вих мініатюр на різні фольклорні джерела – від архаїчних закличок до думних інтонацій – свідчить про намір авторки втілити навіть у межах дитячої музики головні принципи національної ментальності. Водночас її музика насичена сучасним тонально-гармонічним розвитком. Не лише у проаналізованій збірці, але й в інших хорах для дитячих колективів, образи природи займають одне з головних місць, що є типовим і для народної творчості та часто слугують способом втілення архетипу Землі як одного з провідних в українській ментальності. Тріада Дім – Поле – Храм знаходить своє інтонаційне втілення і у творах Б. Фільц для дітей.

На відміну від фольклорних зразків дитячої творчості, в яких панує орієнтація на традицію та уявлення про час коловий (циклічний), сучасна дитина знаходиться у часі лінійному з його рухом від минулого через сьогодні до майбутнього.

Опора, з одного боку, на глибинні пласти народної творчості, а з іншого – поєднання народнопісенних джерел з принципами сучасного тонально-гармонічного мислення, створюють ускладнений, у порівнянні з фольклорними зразками, ІОС сучасної дитини, в якому глибинно національне і модернове знаходяться в органічній єдності.

**Висновки.** При вивченні інтонаційного образу дитини ми, обравши метод дедукції, виходили з тези про те, що він знаходиться у загальному просторі національної світомоделі й моделі людини та втілює національні архетипи. Для цього ми звернулися до аналізу давнього дитячого фольклору та авторської музики для дітей. Поміж архетипів було виділено архетипи Землі, Матері, Серця, які найяскравіше втілюються у музиці для дітей, а також окреслено тріаду Дім – Поле – Храм (С. Кримський).

У результаті аналізу народних дитячих пісень різного жанрового походження ми прийшли до висновку, що інтонаційний образ світу дитини дійсно відображує ключові положення національної ментальності та володіє такими особливостями: переважання обмеженого діапазону; частий коловертальний рух; остинатність фігур; формування тоніко-домінантових зв'язків; окреслення тонічного тризвуку в обох напрямках руху; поява паралельно-перемінного ладу. Ритмоінтонаційний рух також вті-

лює сприйняття часу як кола (циклу), а його спрощеність можна пояснити не лише архаїчністю пісенного матеріалу, орієнтацію на діапазон дитячого голосу, але й спрощеним «чорно-білим» уявленням дитини про порядок у світі, що формується навколо матері й родини.

Аналіз інтонаційного образу світу дитину на прикладі сучасних зразків композиторської творчості для дітей засвідчує його розширення за рахунок використання сучасних музично-виражальних засобів та формування нового відчуття часу як лінійного, з рухом від минулого до майбутнього.

Рамки роботи дозволили розглянути інтонаційний образ світу сучасної дитини лише на прикладі хорової музики для дітей у творчості окремого композитора (Б. Фільц), тому його подальше вивчення у музиці інших вітчизняних композиторів дозволить піднятися до рівня феноменологічного аналізу інтонаційного образу світу сучасної дитини в українській музиці загалом.

#### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Бондар, Є. Сучасна хорова творчість: інтонаційно-експресивний вимір. Одеса: Астропринт, 2018. 196 с.
2. Братко, К. В. Онтологія музики: до визначення основоположень філософії музики. *Вісник Черкаського університету*. Серія Філософія (№ 1). 2019. С. 71-80.
3. Верещагіна-Білявська, О. Є. Образ людини і світу в сучасній музиці: антропологічні виміри творчості українських композиторів у соціокультурному континуумі. *Наукові записки Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського*. Серія: Історія. Вип. 47. Збірник наукових праць / За заг. ред. О. А. Мельничука. Вінниця: ВДПУ. 2024. С. 90-99.
4. Верещагіна-Білявська, О.Є. Проблема музичного жанру у сучасному мистецтвознавстві. *Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції з міжнародною участю «Актуальні проблеми мистецької підготовки майбутнього вчителя»*. Вінниця, 2018. С. 13-16.
5. Гомілко, О. Музика. Гармонія сфер чи інструмент культури? *Докса*, 2010 (15). С. 276-285.
6. Квітка, К. В. Українські народні мелодії: збірник / Упоряд. та ред. А. І. Іваницького: Наукове видання. К., 2005. 480 с.
7. Ревуцький, Л. Сонечко. Обробки українських народних пісень для дітей. К.: Муз. Україна, 1989. 64 с.
8. Синкевич, Н., Зельман, Н. Хорова Шевченкіана Богдани Фільц для дітей. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип 26, том 2, 2019. С. 37-42.

9. Ткач, М. Філософія музики у контексті культурно-історичної традиції: онтологічний підхід. *Естетика і етика педагогічної дії*. 2020. Вип. 21. С. 33–47.

10. Чекан, Ю.І. Інтонаційний образ світу: монографія. К. 2009. 227 с.

11. Юнг, К.Г. Архетипи і колективне несвідоме. Львів: Астролябія, 2018. 608 с.

### REFERENCES

1. Bondar, Ye. (2018). Suchasna khorova tvorchist: intonatsiino-ekspresyivnyi vymir . Odesa: Astroprint [in Ukrainian].

2. Bratko, K. V. (2019). Ontolohiia muzyky: do vyznachennia osnovopolozhen filosofii muzyky. *Visnyk Cherkaskoho universytetu*. Seriiia Filosofiiia, 1, 71–80 [in Ukrainian].

3. Vereshchahina-Biliavska, O. Ye. (2024). Obraz liudyny i svitu v suchasni muzytsi: antropolohichni vymiry tvorchosti ukrainskykh kompozytoriv u sotsiokulturnomu kontynuumi. *Naukovi zapysky Vinnytskoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu imeni Mykhaila Kotsiubynskoho*. Seriiia: Istoriia. 47, 90–99. Vinnytsia: VDPU [in Ukrainian].

4. Vereshchahina-Biliavska, O. Ye. (2018). Problema muzychnoho zhanru u suchasnomu mystetstvosnavstvi. *Materialy Vseukrainskoi naukovo-praktychnoi konferentsii z mizhnarodnoiu uchastiu «Aktualni problemy mystetskoï pidhotovky maibutnoho vchytelia»*. Vinnytsia, 13–16 [in Ukrainian].

5. Homilko, O. (2010). Muzyka. Harmoniia sfer chy instrument kultury? *Doksa*, 15, 276–285 [in Ukrainian].

6. Kvitka, K. V. (2005). Ukrainski narodni melodii: zbirnyk / Uporiad. ta red. A. I. Ivanytskoho: Naukove vydannia. K. [in Ukrainian].

7. Revutskyi, L. (1989). Sonechko. Obrobky ukrainskykh narodnykh pisen dla ditei. K.: Muz. Ukraina [in Ukrainian].

8. Synkevych, N., Zelman, N. (2019). Khorova Shevchenkiana Bohdany Filts dla ditei. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*, 26, 2, 37–42 [in Ukrainian].

9. Tkach, M. (2020). Filosofiiia muzyky u konteksti kulturno-istorychnoi tradytsii: ontolohichni pidkhid. *Estetyka i etyka pedahohichnoi dii*, 21, 33–47 [in Ukrainian].

10. Chekan, Yu.I. (2009). Intonatsiinyi obraz svitu: monohrafiia. K. [in Ukrainian].

11. Yung, K.G. (2018). Arkhetypy i kolektivne nesvidome. Lviv: Astroliabiia [in Ukrainian].

УДК 78.082.1 : 78.071.1(480)

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2025-44-5>**Інга Олегівна Шульга**

ORCID: 0009-0009-1096-3584

аспірантка кафедри історії музики та музичної етнографії  
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової  
[inga22233@gmail.com](mailto:inga22233@gmail.com)

## МУЗИКА ДЛЯ ТЕАТРУ ЯНА СІБЕЛІУСА: ЖАНРОВІ ТРАНСФОРМАЦІЇ

**Мета роботи** — вивчити особливості трактування жанру та прояви програмності музики для драматичних п'єс Яна Сібеліуса, простежити модифікації та трансформації жанрових моделей у різні періоди його творчості, з'ясувати особливості втілення музики в драматичному контексті сценічних творів, а також визначити роль театральної музики у загальному контексті мистецького спадку композитора. **Методологія дослідження** складається із текстологічного, музикознавчого, аналітичного, історико-біографічного, типологічного, стилізового та системного методів. **Наукова новизна** статті полягає у моделюванні сібеліуської концепції жанру театральної музики (музики до драматичних п'єс) та засад його програмності. У роботі охарактеризовані основні риси фінської, а також європейської культурної драматургічної традиції, зазначені особливості їх трактування у образній системі композитора. Проаналізовані основні стилізові аспекти музики Яна Сібеліуса, властиві для неї поєднання тембрів, – для створення образу персонажу або маркування певних подій, особливості використання гармонії та структури музичного твору, написаної для театральних п'єс в контексті історичного періоду, а також у відображенні соціокультурних подій Фінляндії початку XX століття. Розглянуті жанрово-стильові та художньо-драматичні риси музичних творів та трансформація музики написаної для театральних п'єс у самостійні інструментальні сюїти. Визначено культурний вплив широкого історичного та соціального контексту кінця XIX – першої чверті XX століття на становлення стилю творчості Яна Сібеліуса. **Висновки.** Театральна музика Яна Сібеліуса – це особливий жанр в творчості композитора, який тісно переплітається і з його симфоніями, і з симфонічними поемами, а також із оркестровими сюїтами. Музика Сібеліуса для театральних п'єс може поправу вважатися окремими музично-драматичними картинками, адже чітко передає задум і ідею твору написаного драматургом. Взаємодія музики та вербального тексту забезпечує передачу широкого емоційного спектру у ставленні до подій або персонажів

твору. Музика зумовлює багатовимірність драматичного твору та посилює глибину авторської концепції.

**Ключові слова:** театр, драматургія, театральна музика, сюїта, Сібеліус.

*Shulha Inha Olehivna, Postgraduate Student at the Department of Music History and Musical Ethnography of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music*

***Music for the theatre of Jean Sibelius: genre transformations***

**The purpose** to study the peculiarities of interpreting the genre and manifestations of programmatic music for dramatic plays by Jean Sibelius, to trace the modifications and transformations of genre models in different periods of his work, to identify the peculiarities of the embodiment of music in the dramatic context of stage works, and to determine the role of theatrical music in the general context of the composer's artistic heritage. **The research methodology** consists of textological, musicological, analytical, historical-biographical, typological, stylistic, and systemic methods. **The scientific novelty.** The article aims to model Sibelius's concept of the genre of theatre music (music for dramatic plays) and the principles of its programmatic nature. The work characterizes the main features of Finnish as well as European cultural dramaturgical traditions, noting the peculiarities of their interpretation in the composer's imagery system. The main stylistic aspects of Jean Sibelius's music are analyzed, including his characteristic combinations of timbres used to create the image of a character or certain events, features of harmony and the structure of the musical work written for theatrical plays in the context of the historical period, as well as reflecting the socio-cultural events of early 20th-century Finland. The genre-stylistic and artistic-dramatic features of musical works and the transformation of music written for theatrical plays into independent instrumental suites are examined. The cultural influence of the broad historical and social context of the late 19th to the first quarter of the 20th century on the formation of Jean Sibelius's creative style is defined. **Conclusions.** The theatrical music of Jean Sibelius is a distinctive genre of the composer's work, closely intertwined with his symphonies, symphonic poems and orchestral suites. His music for plays can rightly be considered as separate dramatized pictures, as it clearly conveys the concept and idea of the work written by the playwright. The interaction between music and verbal text ensures complete immersion in the piece and a broad emotional perception in relation to the events or characters of the work. Music determines the multidimensionality of the dramatic work and enhances the depth of the author's concept.

**Key words:** theatre, dramaturgy, theatrical music, suite, Sibelius.

**Актуальність теми дослідження.** Музика Яна Сібеліуса до театральних творів є одним із найглибінніших та стилістично найбагатших жанрів у творчості композитора. Відштовхуючись від сюжетної канви літературної драми, Сібеліус створював

музично-поетичні образи з такою силою художнього узагальнення, що згодом вони стали жити життям, цілком незалежним від долі їх сценічних і літературних джерел.

**Мета дослідження.** Вивчити особливості трактування жанру та прояви програмності музики для драматичних п'єс Яна Сібеліуса, простежити модифікації та трансформації жанрових моделей у різні періоди його творчості, з'ясувати особливості втілення музики в драматичному контексті сценічних творів, а також визначити роль театральної музики у загальному контексті мистецького спадку композитора.

**Наукова новизна** статті полягає у моделюванні сібеліуської концепції жанру театральної музики (музики до драматичних п'єс) та засад його програмності. У роботі охарактеризовані основні риси фінської, а також європейської культурної драматургічної традиції, зазначені особливості їх трактування у образній системі композитора. Проаналізовані основні стильові аспекти музики Яна Сібеліуса, його характерні поєднання тембрів, для створення образу персонажу або певних подій, особливості використання гармонії та структури музичного твору, написаної для театральних п'єс в контексті історичного періоду, а також у відображенні соціокультурних подій Фінляндії початку XX століття. Розглянуті жанрово-стильові та художньо-драматичні риси музичних творів та трансформація музики написаної для театральних п'єс у самостійні інструментальні сюїти. Визначено культурний вплив широкого історичного та соціального контексту кінця XIX – першої чверті XX століття на становлення стилю творчості Яна Сібеліуса.

**Виклад основного матеріалу.** Жанром творчості Сібеліуса, близьким не тільки до симфоній композитора, але ще більшою мірою до його програмних симфонічних поем, є музика для театру, яку він створював для сценічних творів найрізноманітнішого характеру. Найчастіше це були п'єси фінських або скандинавських письменників: А. Пауля, Е. Ярнефельта, К. Кнудсена, А. Стріндберга. Окрім цього, Ян Сібеліус звертався і до творів драматургів з інших країн. Композитор зупинив свій вибір на «Бурі» Вільяма Шекспіра і двох п'єсах сучасників: «Пеллеас

та Мелісанда» Моріса Метерлінка і п'єси Гуго Хофманншталя «Філістимлянин». Як правило, для кожного драматичного твору композитор створював велику кількість музичних номерів. Написані для театральних постановок, партитури Сібеліуса зазвичай продовжували виконуватися в симфонічних концертах незабаром після прем'єр вистав у вигляді складених з них оркестрових сюїт, іноді в уривках.

У більшості випадків музичні та сценічні твори Сібеліуса мають ще більш сильний ефект в концертному виконанні, ніж при виконанні в театрі. В кінці XIX століття російський уряд вживав заходів, спрямованих на русифікацію Великого князівства Фінляндського. Країною прокотилася хвиля протестів. У культурному середовищі почали масово організовувати театралізовані та концертні вечори, з виставами про історію та міфологію Фінляндії як «противагу» офіційній політиці влади. Ян Сібеліус активно брав участь у національному спротиві, тому у 1893 році написав музику для Благодійного вечора, на меті якого було зібрати кошти на користь Національної освіти у місті Виборг, зокрема заснування Фінського народного університету. Так з'явилася «Карелія» – музичний спектакль про історію карельського краю. Вистава відбулася 13 листопада 1893 року в будівлі Гельсінського муніципального будинку, в переповненому залі і з шаленим успіхом. Під час виступу в залі було дуже шумно, автор був роздратований цим, про що написав своєму братові Крістіану: «Здійнялася така метушня, що музики зовсім не було чути» [5, с. 235]. Сам Сібеліус був не дуже задоволений собою – йому здавалося, що успіх цього твору забезпечили лише загальний патріотичний настрій і цитата з національного гімну Фінляндії в останньому номері.

Наступне виконання твору відбулося через тиждень, після чого цей твір більше не ставився, але окремі фрагменти «Карелії» часто виконувалась на концертах. У 1905 році лейпцизьке видавництво «Breitkopf&Härtel» опублікувало окремо увертюру «Карелії» (під ор. 10) і окремо тричастинну сюїту (під ор. 11). Доля цієї роботи досить химерна. Рукописна партитура твору (вона ж і єдина) до 1936 року належала другу Сібелі-

уса, диригенту і композитору Роберту Каянусу, а після смерті останнього була передана його вдові, – як і заповідав сам композитор [3].

У 40-х рр. Сібеліус знищив багато своїх рукописів. Його дружина Айно Сібеліус писала: «У 1940-х роках в Айнолі (вілла Сібеліуса) відбувся грандіозний аутодафе. Мій чоловік зібрав велику кількість рукописів у кошик для білизни і спалив їх на відкритому вогні в їдальні. Частини рукопису «Карелії» були знищені. Пізніше я побачила залишки вирваних сторінок і багато інших творів. У мене не було сили бути присутньою під час цього і я вийшла з кімнати. Тому я не можу точно сказати, що саме він кинув у вогонь. Але після цього мій чоловік трохи заспокоївся, і настрій його став більш умиротвореним» [6, с. 217].

З роками самокритика набувала все більшого і більшого (якщо не сказати – болючішого) масштабу, і багато рукописів попередніх років були знищені. Серед них можна виділити близько половини оригінальної партитури музики до Карелії та чернетки Восьмої симфонії. У серпні 1945 року Сібеліус сказав своєму секретарю Сантері Левасу: «Поки ми говоримо, я збираюся знищити свої ранні твори, інакше згодом хтось вирішить, що вони ґрунтовні, і спробує їх опублікувати. Це те, чого я в жодному разі не можу допустити» [6, с. 243]. Залишки партитури «Карелія» зберігаються в бібліотеці Гельсінського університету. Композитор залишив лише увертюру, три частини, які увійшли до сюїти, і музику до першої сцени («Карельський дім. Вісті з війни»). Все інше було знищено.

Дослідник Томі Макела вважає ранні твори Сібеліуса часто певним етюдом, репетицією до його більш значущих подальших творів – симфоній [4]. Звичайно, пізніші роботи Сібеліуса набувають більшої концептуальності і глибини. Але той молодий романтичний дух, притаманний його творчості ранніх років, продовжує захоплювати щирістю вираження і вже досить помітною майстерністю. Не зважаючи на відчуття значного впливу знаменитих майстрів-класиків минулого, у ранніх творах вже чітко помітний почерк самого Сібеліуса. Серед

ранніх творів можна виділити музику до п'єси Адольфа Поля «Король Крістіан II», написану в 1898 році, за рік до написання Першої симфонії.

На початку 1898 року Сібеліус швидко написав музику до драми свого друга Адольфа Пауля «Король Крістіан II». Оригінальна п'єса розповідає про кохання короля Данії, Швеції та Норвегії Крістіана II до голландської дівчини Дюбек, простолюдинки. Композитор написав сім частин у 1898 році і диригував першою виставою у Шведському театрі. Пізніше Сібеліус написав ще три частини – «Ноктюрн», «Серенаду» та «Баладу».

Отже, сюїта складається з наступних номерів. Перший – «Елегія», що передує безпосередньо п'єсі, є одним з найкрасивіших творів Сібеліуса. Тужлива, але надзвичайно витончена, написана лише для струнних інструментів, «Елегія» передає ніжний і мрійливий характер початку «історії кохання». Другий номер «Мюзетта» супроводжує танок Дюбек, жартівлива пісня, яка спочатку була написана для кларнетів та фаготів, але згодом композитор додав і струнні. Менует (№3) заснований на оркестровій п'єсі Сібеліуса 1894 року. Пісня «Павук-павук» (№4), яку співає блазень у клітці з ув'язненим, розповідає про час життя короля в неволі.

П'ятий номер – перехідний між першою та другою діями – «Ноктюрн», ніжновальсуючий, – написаний у помірному темпі і передає лірику кохання короля та дівчини. У шостому номері «Серенада» композитор використав музику з прелюдії до третього акту п'єси (придворний бал). Елегантна салонна музика набуває певних драматичних прийомів, а саме використання низьких тембрів та зміни гармонії, готуючи слухачів до фінального трагічного номеру. Сьомий номер сюїти «Балада» відповідає сцені із драми Адольфа Поля «Король Крістіан II», а саме Стокгольмській кривавій бійні (1520 р.).

Сюїта з музики до «Короля Крістіана II» була одним з улюблених творів композитора, якою він охоче диригував. Композитор після першого виконання сюїти, якою він диригував особисто, писав: «Музика звучала чудово і темп, здається, був

правильним. Гадаю, це перший раз, коли мені вдалось створити щось справді гідне» [4, с. 318].

При написанні музики до драми Сібеліус часто розходився в трактуванні сценічних і літературних образів з авторами поетичних текстів. Не випадково музичним критикам довелося відзначити, не без деякого здивування, з якою вірністю своїм раніше встановленим художнім прийомам Сібеліус писав музичні номери для постановки «Пеллеас і Мелісанда» [2]. Він не йшов по шляху імпресіоністичного і витонченого втілення образів символістичної драми, як це робив до нього Клод Дебюссі. У музиці Сібеліуса видно чіткий зв'язок з народно-побутовими джерелами повсякденного життя та фольклором. Пісенність і танцювальність вносять життєвий рух у вишукану атмосферу п'єси Метерлінка, сповнену символістських натяків.

1. Біля замкових воріт. Струнні вводять атмосферну і коротку тему, яка потім йде на спад і затихає у відлунні дерев'яних духових. Цей вступ завершується суворими акордами.



2. Мелісанда. Героїня Мелісанди представлена темою англійського ріжка, який повністю передає м'який і в той же час досить рішучий характер дівчини.



3. На березі моря. Невелике інтермецо, яке Ян Сібеліус вважав незамінним в концертних виступах.



4. Навесні в парку. Партія струнних неперевершено передає атмосферу весняного парку, спокою і «дихання» природи, яка починає пробуджуватись після зими.



5. Три сліпі сестри. У цьому номері ми знову чуємо англійський ріжок, оскільки це пісня Мелісанди, але цього разу мелодія супроводжується монолітними оркестровими гармоніями, які додають певного драматизму.



6. Пастораль. Дана частина написана для духових і струнних інструментів, демонструючи витонченість та гармонію завдяки камерному звучанню.



7. Мелісанда за прялкою. Сьома частина представляє нам наймасштабніший і найдраматичніший номер, серед усіх, які звучали до цього. Ця грандіозна частина могла б бути окремим симфонічним фіналом, але б таке рішення не відповідало б сюжету.



8. Антракт. Несе абсолютно нейтральний та безтурботний характер, написаний в темпі *Allegro*, дає відволіктись від драматичних подій, які передували антракту. Звучить абсолютно контрастно між двома драматичними номерами.



9. Смерть Мелісанди. Тужлива фінальна частина, яка демонструє кінець історії нещасливого кохання, але вже без драматизму, а скоріше з відчуттям повного приречення.



Музика Сібеліуса до опери написана для флейти (*piccolo*), гобоя (*coranglais*), двох кларнетів, двох фаготів, двох валторн, литавр, трикутника і струнних. У п'єсі Метерлінка передбачалось ще дві пісні, але Сібеліус написав музику лише для однієї з них – «Три сліпі сестри». Оспівана Мелісандою, вона є невід'ємною частиною драми в тому, що Пеллеас чує дівчину і йде до неї, після чого їх вбиває старший брат Пеллеаса. Елегійна мелодія вальсу (у виконанні англійського ріжка) окреслює портрет головної героїні. М'які, але цілком окреслені мелодичні лінії, вальсові ритми роблять тендітний образ, створений Метерлінком, більш природним, живим і, не позбавляючи його жіночності, ніжної чарівності, знімають з нього пелену навмис-

ної таємничості. Реальних обрисів у музиці Сібеліуса набуває і обстанока дії, наприклад, фольклорний жанр у «Пасторалі», веселий, життєрадісний гавот в «Антракті».

У 1905 році видавець Сібеліуса Лієнау видав партитуру п'єси майже повністю як оркестрову сюїту для концертного виконання (ор. 46). В оркестровій сюїті звучить пісня Мелісанди «Три сліпі сестри» в інструментальній версії. Крім того, відбулася одна зміна в порядку виконання: номер «Мелісанда біля прялки» був переміщений в сюїті і виконувався після «Пасторалі». Інші зміни дуже нечисленні і мають незначний характер, наприклад, переміщення кінцевих акордів валторни першої частини («Біля Замкових воріт») на октаву, щоб полегшити їх чутність і досягти більшої прозорості текстури.

Сібеліус також створив версію пісні Мелісанди для голосу і фортепіано, і вона була опублікована Лієнау в тому ж 1905 році, як і фортепіанна транскрипція оркестрової сюїти.

Восени 1903 р. Сібеліус працював одночасно над двома партитурами: Концертом для скрипки та музикою до казкової символістської драми його близького друга, видатного фіна письменника Арвіда Ярнефельта – «Смерть». Опубліковано було шість номерів. (ор. 44). Всі вони виконуються струнним оркестром, в другому і третьому номерах беруть участь співаки, в п'ятому литаври і у фіналі лунає дзвіночок. Після прем'єри п'єси Сібеліус переглянув порядок номерів. У 1904 році композитор представив публіці нову інтерпретацію першого номеру під назвою «Сумний вальс», яка зараз є однією з найвідоміших його робіт. У 1906 році Ян Сібеліус переписав третій і четвертий номери під назвою «Сцена з Лелеками», цей номер не такий популярний як «Сумний вальс», але є досить цікавим у контексті поєднання міфології та оркестровки. «Сцена з Лелеками» написана для струнного оркестру, литаврів і пари кларнетів. Починаючи з перших скрипок, які разом з іншими членами струнної секції приглушені, грають ніжну мелодію. Присутнє відчуття статичності, яке також посилюється завдяки динаміці цієї мелодії. У мелодії ніби немає суцільної чіткої структури, через що здається, ніби вона ширяє в повітрі. Нижня група струнних з'явля-

ється незабаром з м'яким акомпанементом, а скрипки звучать як єдине ціле, створюючи дуже ефективну і динамічну одиницю. Часом оркестр звучить піанісімо, роблячи мелодію атмосферою і загадковою.

Кларнети, які втілюють образ лелек, насправді звучать лише у восьми тактах цього твору, але ці такти помітні і ведуть до наступного розділу твору. Лунає серія sforzando, на які кларнети реагують шістьма «вигуками».

Другий розділ твору починається треллю в партіях верхніх струнних інструментів. Потім, після короткої паузи, ми повертаємося до спокійного та атмосферного початкового струнного мотиву з початку сцени. Але ця мелодія ніби переосмислюється, стає ще більш плинною після досить «агресивного» галасу лелек. В сольних партіях віолончелей, альтів і скрипок, розвивається основна наспівна тема. «Сцена з Лелеками» закінчується тим, що звучання струнних повільно згасає (після невеликих обмінів сольними репліками). У цей момент в останніх двох тактах з'являється литаврист з м'яким гуркотом на три піано. Цікавим є той акт, що кларнети звучать лише в одному епізоді твору, а решту частину мовчать, що є спеціальним образним рішенням композитора. У фінській міфології лелеки розглядаються як символ свободи і вічної молодості. Тоді можна було б обґрунтовано припустити, що лелеки в цьому творі символізують свободу, яку може запропонувати тільки смерть.

У 1911 р. Е. Ярнефельт кардинально переробив п'єсу, змінивши деякі сюжетні лінії, в результаті музика Сібеліуса стала непридатною для подальших постановок. У постановці 1911 року з попередньої музики звучав тільки «Сумний вальс», але в у переробленому вигляді. Крім того, Сібеліус виконав ще два танці сцени (для танцюючих дівчат) – «Канцонетта» Op.62a та «Романтичний вальс» Op.62b.

Драма Августа Стріндберга «Біла Лебідь» (1908) стала фінською відповіддю Стріндберга на п'єсу Метерлінка. Музика Сібеліуса до цього твору багато в чому є продовженням «Мелісанди і Пеллеаса», хоча вона не така похмура і, завдяки своїй казковій атмосфері, більш мелодійна на слух. Її характер, осо-

бливо в ліричних місцях, дуже близький до П'ятої симфонії, а 11-й епізод навіть був включений в неї в повному обсязі. П'єса дихає повітрям казкового кохання середньовіччя. За обома цими п'єсами стоїть історія Трістана та Ізольди – у трактуванні Вагнера який, зрештою, викликав велике захоплення у символістів.

Восени 1908 року Сібеліус переробив цю музику в оркестрову сюїту з семи частин, ор. 54, для концертного виконання. Оркестрова сюїта включає майже весь матеріал з оригінальної партитури, оскільки композитор об'єднав кілька номерів [3]. Окрім того, оркестровка була розширена. Наприклад, у сюїті цілий номер присвячений фантазійній істоті злої мачухи Білої Лебідь, а саме Павичу, стукіт дзьоба якого музично передається цоканням кастаньєт, окрім цього до інших номерів композитор додав арфу і розширив групу духових інструментів. Вперше сюїта була виконана в Крістіанії (Осло) 8 жовтня 1910 року, диригентом був композитор.

Написана у 1906 році дещо остеронь у творчості Сібеліуса стоїть музика до п'єси Ялмара Прокопе «Бенкет Валтасара» – з Калевали та інших карельських і фінських сюжетів композитор звертається до біблійних текстів. Музика до п'єси «Бенкет Валтасара» – чи не єдиний випадок у творчості Сібеліуса, коли він надихався орієнталізмом. Результат вийшов захоплюючим, композитору вдалося передати неповторну чарівність звивистих східних мелодій.

Дуже цікава симфонічна партитура до балету-пантоміми «Скарамуш», яку Сібеліус написав в 1913 році на прохання Королівського театру в Копенгагені. «Скарамуш» був написаний для невеликого оркестру. У музиці не використовується повний набір духових інструментів, і вона включає партію для фортепіано. Крім того, композитор винахідливо ділить оркестр на три елементи: музиканти, які знаходяться на сцені, головний герой, який часом грає з-за сцени, і сам оркестр. Музика прозора, вишукана, мрійлива і часом демонічна за характером. Музика Сібеліуса з її захоплююче м'яким, дещо камерним тоном майже повністю згладила навмисну похмурість, послабила враження символічної абстракції обстановки дії, а своєю

поетичною духовністю та сібеліусівськими яскравими спалахами бунтарського пафосу перетворила п'єсу на ліричну драму. Танцювальна сфера в партитурі «Скарамуш» напрочуд різноманітна. Відкривається елегантним менуетом, який, повторений пізніше, характеризує обстановку: вишуканий придворний бал у замку Лейлона. Далі дослідник творчості Яна Сібеліуса Томі Макела виділяє болеро. У своїй музиці фінський майстер зміг надзвичайно чуйно втілити характер цього танцю в душі іспанських фольклорних традицій. Терпкі дисонанси акомпанементу відтворюють характерний тип дзвінкого і гострого гітарного супроводу танців головного героя Скарамуша. Ритмічно пружна мелодія, що звивається хитромудрим малюнком, передає емоційну насиченість танців Іспанії. У цій пантомімі Болеро – це не звичайний танцювальний номер дивертисменту: якщо поява теми Скарамуш з її різкими перервами і нервовою поривчастістю знаменує початок конфлікту, то Болеро виявляється безпосереднім підходом до нього. Як яскраве вираження ліричної інтимної сфери, яка вторгається ззовні «злими силами», постає чудесний вальс – один з найбільш поетичних елегійних вальсів Сібеліуса, позначений дивовижною простотою акварелі і ніжним малюнком мелодії і повітряною прозорістю гармоній.

Сібеліус не зробив оркестрову сюїту зі Скарамуша, хоча Гарольд Джонсон писав, що планував зробити це в 1921 році, коли вже планувалася майбутня прем'єра в Копенгагені [6, с. 307]. Сантері Левас повідомляв, що двадцять років потому, восени 1946 року, оркестрова сюїта була запланована «латвійським диригентом, який жив у Стокгольмі». За словами Леваса, Сібеліусу сподобалася ця ідея і він дав дозвіл на її реалізацію. Однак, отримавши рукопис сюїти, 80-річний Сібеліус вирішив, що мусить вдосконалити твір незважаючи на похилий вік, він взявся за вдосконалення, витративши на проект значний час і зусилля. Тим не менш, він залишився незадоволеним результатом [1, с. 110].

Зрештою, зять Сібеліуса, диригент Юссі Джалас (1908–1985), аранжував оркестрову сюїту (яка звучить приблизно 20 хвилин без перерви) в 1957 році, в рік смерті композитора. Джалас роз-

повів, що, відповідно до побажань композитора, ніяких змін в інструментарій не вносилося [6, с. 318]. Сібеліус вважав «Скарамуш» важливим твором, він писав: «Не так давно я працював над пантомімою. У мене є відчуття, що я геній» [5, с. 410]

**Висновки.** Узагальнюючи результати дослідження, можна ствердити, що хоча основою творчої спадщини Яна Сібеліуса традиційно вважаються його симфонії, симфонічні поеми та інструментальні твори, музика для театру посідає в його доробку не менш важливе місце та демонструє унікальність його художнього мислення. Театральні партитури композитора, створені впродовж усього творчого шляху, виявляють широке жанрове різномайття та засвідчують характерну для Сібеліуса можливість переосмислювати традиційні моделі сценічної музики, наділяючи їх ознаками симфонічної драматургії.

Музиці для театру Яна Сібеліуса властиві вражаюча експресія, психологічна загостреність та інтенсивність музичного розвитку стають визначальними характеристиками внеску композитора в жанр театральної музики. Увертюри, антрактові номери та оркестрові епізоди демонструють глибоку внутрішню логіку, масштабність симфонічного процесу та послідовне вибудовування драматичної напруги, яка виходить далеко за межі «ілюстративного» супроводу. Завдяки цьому, музика Сібеліуса не лише підсилює сценічну дію, а й формує власну художню реальність, нерідко розширюючи змістові та емоційні горизонти драматичного твору.

Отже, унікальність театральної творчості Яна Сібеліуса полягає у здатності композитора інтегрувати драматичну функцію музики з принципами класичної симфонічної форми. Його сценічні партитури набувають самодостатнього значення, стають повноцінними симфонічними полотнами, у яких жанрові моделі зазнають переосмислення та трансформації. Саме цей синтез симфонізму і театральності визначає вагому роль музики до театру в еволюції індивідуального стилю Яна Сібеліуса та окреслює її як один із ключових чинників формування його мистецької естетики.

### **СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ**

1. Grimly D.M. The tone poem: genre, landscape and structural perspectives. *The Cambridge Companion to Sibelius*. Cambridge University Press, 2004. P. 95–117.
2. Kurki E. «Pellīas et Märlisande: La música incidental de Sibelius y el juego de Maeterlinck». URL: <http://sibeliusone.com/music-for-the-theatre>.
3. Sibelius J. In his own words. URL: [http://www.sibelius.fi/english/omin\\_sanoin/ominsanoin\\_14.htm](http://www.sibelius.fi/english/omin_sanoin/ominsanoin_14.htm).
4. Sibelius J. Some viewpoints concerning folk music and its influence on the musical art. Grimley D.M. *Sibelius and his world*. Princeton University Press, 2011. P. 315–326.
5. Tarasti E. *Semiotics of Classical Music: How Mozart, Brahms and Wagner Talk to Us*. Berlin-Boston: Gruyter, 2012. 480 p.
6. Tarasti E. *Sibelius as an icon of the Finns and others*. *Sibelius Studies* / ed. Timothy Jackson. Cambridge University Press, 2001. 397p.

### **REFERENCES**

1. Grimly, D.M. (2004) The tone poem: genre, landscape and structural perspectives. *The Cambridge Companion to Sibelius*. Cambridge University Press pp. 95–117 [in English].
2. Kurki E. *Pellīas et Märlisande: La música incidental de Sibelius y el juego de Maeterlinck* Available at: <http://sibeliusone.com/music-for-the-theatre>. [in English].
3. Sibelius, J. In his own words. Available at: [http://www.sibelius.fi/english/omin\\_sanoin/ominsanoin\\_14.htm](http://www.sibelius.fi/english/omin_sanoin/ominsanoin_14.htm) [in English].
4. Sibelius, J. (2011) Some viewpoints concerning folk music and its influence on the musical art. Grimley D.M. *Sibelius and his world*. Princeton University Press. pp. 315–326. [in English].
5. Tarasti E. (2012) *Semiotics of Classical Music: How Mozart, Brahms and Wagner Talk to Us*. Berlin-Boston: Gruyter. [in English].
6. Tarasti, E. (2001) *Sibelius as an icon of the Finns and others* // *Sibelius Studies* / ed. Timothy Jackson. Cambridge University Press. [in English].

УДК 78.071.2-051:786.5:78.01:78.03

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2025-44-6>**Наталія Григорівна Домашич**

ORCID: 0000-0002-7814-742X

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

## ХУДОЖНЬО-СЕМАНТИЧНІ ЗАСАДИ ТВОРЧОЇ ДІЯЛЬНОСТІ КЛАВІРИСТА-АНСАМБЛІСТА: ІСТОРИЧНА ТИПОЛОГІЯ

**Метою роботи** є дослідження провідних етапів функціонально-рольової та художньо-семантичної еволюції в діяльності клавіриста; аналіз клавірно-ансамблевої фактури в різні історично-стильові епохи. **Методологія роботи** поєднує історичний, культурологічний, музикознавчий, виконавський, стильовий методи дослідження. **Наукова новизна роботи** полягає у визначенні типологічних моделей у творчості клавіриста/піаніста у різні історично-стильові епохи. Здійснена спроба систематизації термінологічного апарату клавірно-ансамблевої творчості у відповідності до художньо-рольових та тематично-фактурних завдань клавіриста. **Висновки.** Клавірно-ансамблева творчість як особливий виконавсько-мистецький різновид пройшла тривалий історичний шлях семантичних та термінологічних змін. Творчість клавіриста в епоху бароко визначаємо як діяльність імпровізатора-виконавця *basso continuo* — майстра клавірної гармонічної та ритмічної підтримки; в класицизьку епоху окреслено дві самостійні ансамблеві функції клавіриста як партнера інструментальних поєднань в камерно-ансамблевих жанрах та клавіриста-акомпаніатора у співтворчості із солістами-вокалістами/інструменталістами в ансамблевих жанрах типу «соло-акомпанемент»; романтичний період постає етапом розквіту концертмейстерського мистецтва, обумовленого широким розповсюдженням камерно-інструментальної та камерно-вокальної музики, в яких цементуючим стрижнем виявляється клавірист-концертмейстер — майстер ансамблевого узгодження. Від початку XX століття і до теперішнього часу спостерігається усталення рольової функції клавіриста/піаніста як рівноправного партнера в усіх жанрових різновидах ансамблевої творчості. Відбувається універсалізація ансамблевих функцій піаніста/клавіриста, а отже, актуальним постає використання усіх термінологічно-семантичних типів клавірно-ансамблевої творчості: імпровізатор — акомпаніатор — концертмейстер — ансамбліст.

**Ключові слова:** клавірно-ансамблева творчість, ансамблева фактура, художньо-семантичні засади ансамблевої творчості клавіриста.

*Domashych Nataliia Grygorivna, Postgraduate Student at the Department of Music History and Musical Ethnography of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music*

***Artistic-semantic principles of the creative activity of a keyboard player-ensemble player: historical typology***

***The purpose of the work*** is to study the leading stages of functional-role and artistic-semantic evolution in the activity of the keyboardist; analysis of the keyboard-ensemble texture in different historical-stylistic eras. ***The methodology of the work*** combines historical, cultural, musicological, performance, and style research methods. ***The scientific novelty of the work*** lies in determining typological models in the work of the keyboardist/pianist in different historical-stylistic eras. An attempt has been made to systematize the terminological apparatus of keyboard-ensemble creativity in accordance with the artistic-role and thematic-textural tasks of the keyboardist. ***Conclusions.*** Keyboard-ensemble creativity, as a special performing-artistic variety, has gone through a long historical path of semantic and terminological changes. The creativity of the keyboardist in the Baroque era is defined as the activity of the improviser-performer basso continuo – a master of keyboard harmonic and rhythmic support; In the classical era, two independent ensemble functions of the keyboardist were outlined: as a partner of instrumental combinations in chamber-ensemble genres and as a keyboardist-accompanist in co-creation with soloists-vocalists/instrumentalists in ensemble genres of the “solo-accompaniment” type; the romantic period is a stage of the flowering of the art of concertmastering, due to the widespread distribution of chamber-instrumental and chamber-vocal music, in which the pianist-concertmaster – a master of ensemble coordination – is the cementing core. From the beginning of the 20th century to the present, the consolidation of the role function of the pianist as an equal partner in all genre varieties of ensemble creativity has been observed. The ensemble functions of the pianist-keyboardist are becoming universal, and therefore, the use of all terminological and semantic types of keyboard-ensemble creativity becomes relevant: improviser – accompanist – concertmaster – ensembleist.

***Key words:*** keyboard-ensemble creativity, ensemble texture, artistic and semantic principles of the keyboardist's ensemble creativity.

**Актуальність дослідження.** Клавірно-ансамблеве мистецтво являє собою особливий вид виконавської діяльності, що має свою унікальну специфіку та широкий спектр виконавських завдань. За тривалий історичний час існування клавірної творчості в різноманітних ансамблевих поєднаннях (інструментальних чи вокальних) ця діяльність отримувала різні термінологічні визначення та виконавські художньо-семантичні прямування. В існуючій світовій та вітчизняній музичній науці здійснена низка спроб дослідити ансамблеву творчість клавіриста, проте досі існує

певна семантична невизначеність у застосуванні термінологічних понять акомпаніатор, концертмейстер, ансамбліст, оскільки кожний автор наділяє їх власним сенсом. З нашої точки зору, визначення функціонально-рольових та художньо-семантичних засад на кожному естетично-стильовому етапі в різних типах ансамблевих сполучень обумовить обґрунтування історично сформованої типології діяльності клавіриста-ансамбліста.

**Метою роботи** є дослідження провідних етапів функціонально-рольової та художньо-семантичної еволюції в діяльності клавіриста; аналіз клавірно-ансамблевої фактури в різні історично-стильові епохи.

**Наукова новизна роботи** полягає у визначенні типологічних моделей у творчості клавіриста/піаніста у різні історично-стильові епохи. Здійснена спроба систематизації термінологічного апарату клавірно-ансамблевої творчості у відповідності до художньо-рольових та тематично-фактурних завдань клавіриста.

**Виклад основного матеріалу.** В епоху бароко клавір (клавесин, клавикорд, клавічембало) стає незамінним інструментом, який бере участь у ансамблевій підтримці провідних мелодичних інструментів – струнних та духових. Саме такою практикою обумовлена поява клавірного *basso continuo*, що виконував функцію створення гармонічного та ритмічного підґрунтя для співу солюючих інструментів. Відтак, для клавіриста провідним критерієм його майстерності постає вміння опановувати навичками імпровізації на задану гармонічну основу. Клавірне розшифрування *basso continuo* у вигляді акордів, фігурацій, різноманітних риторичних фігур (мелізмів) залежало від майстерності виконавців і потребувало розвинутої фантазії, імпровізаційного дару та художнього смаку. Саме це сприяло множинним можливостям звучання одного й того самого твору, оскільки авторська версія щоразу отримувала нову інтерпретацію-імпровізацію і, відповідно, нову художню цілісність, нове фактурне заповнення, що сприяло постійному оновленню та семантичному збагаченню авторського нотного тексту та дозволяло клавіристу ставати співавтором композиції. До кінця барокового періоду виконавська практика *basso continuo* поступово зникає з авторських текстів,

а отже вміння клавіриста імпровізувати у реальному часі відходить на другий план. Показово, що на сьогодні, за законами історичної спіралі, імпровізаторські вміння стають абсолютно необхідними джазовим музикантам: клавіристи за так званою цифровою («гармонічною сіткою») формують клавірно-ансамблеву фактуру, обираючи ритмічні моделі у відповідності до жанрово-стильових особливостей виконуваного твору.

Одночасно із клавіристом-імпровізатором у барокову добу існує інший виконавський різновид – семантично та фактурно рівноправний клавірист-ансамбліст: завдяки ансамблевим творам Й.С. Баха та Г.Ф. Генделя, котрі, використовуючи метод *intavolatura*, переносять мелодійний голос до партії клавіру, формуючи таким чином фактурно-поліфонічну взаємодію облігатного клавіру та мелодичного (струнного чи духового) інструмента. [3, с. 44] Їх твори стали зразками паритетного ансамблевого поєднання інструментів різної специфіки звукоутворення, в яких клавір набув функціонально-рольової та семантично-тематичної рівноправності. Відтоді клавір в ансамблі почав виконувати не тільки функції континуальної, динамічної, артикуляційної, темпоритмічної підтримки мелодійних інструментів, а постав новою ансамблевою співзвучністю – сукупно-інструментальним тембром.

Таким чином, функціонально-рольові та художньо-семантичні чинники клавірної творчості обумовили диференціацію ансамблевих функцій, котрі, в свою чергу, диференціювали ансамблеві жанри на дві різні сфери: твори для солуючого мелодійного інструмента з акомпанементом клавіру та твори для рівноправних ансамблевих інструментів-партнерів. З цього часу обидві сфери розвивалися та еволюціонували в самостійних жанрових різновидах.

Класицистський період формує новий тип виконавця-клавіриста – рівноправного партнера в ансамблі: ансамблеві засади клавіриста тепер передбачають можливість мобільного та органічного перевтілення з акомпануючого на провідний тематичний матеріал та навпаки, оскільки фактура ансамблевого твору обумовлює діалогічність музично-тематичних взаємин: функціо-

нально-рольова взаємодія в ансамблевих творах постає у вигляді діалогу, а сама клавірна партія кардинально змінює характер та фактурне навантаження. Цей принцип тематично-рольової рівноправності спостерігаємо в клавірних тріо Й. Гайдна: семантичні засади, закладені композитором в цьому жанрі, отримали свою пролонгацію в наступні історично-стильові епохи, в яких клавірист-ансамбліст постає самотійною (тематично, фактурно, мелодично) одиницею та, водночас, стає важливою складовою художньої цілісності ансамблевого твору.

Епоха класицизму відзначилась значним розвитком пісенно-вокальної творчості, в якому роль клавіриста-акомпаніатора зазнала значних змін завдяки вокальним творам Й. Гайдна, В. Моцарта та Л. Бетховена. Попри те, що партія клавіру в них постає типовою ансамблевою моделлю «соло-акомпанемент» [5], відзначається її значне фактурне та тембральне збагачення. Поява підголосків та допоміжних мелодичних ліній, гармонічне та артикуляційне збагачення клавірної фактури, насичення її поліфонічними шарами кардинально змінює смислове навантаження та функціонально-рольове значення клавірного супроводу-акомпанементу. У класициську добу діяльність клавіриста в зазначених ансамблевих різновидах продовжує кристалізуватися та професіоналізуватися: жанрово-естетичний та художньо-смісловий розподіл на музику для аматорів та музику для професіоналів, ініціює появу професійного ансамбліста – клавіриста-акомпаніатора.

Вищевикладене дозволяє зафіксувати дві самотійні ансамблево-рольові функції клавіриста: партнера інструментальних поєднань в камерно-ансамблевих жанрах та клавіриста-акомпаніатора у співтворчості з виконавцями-солістами (вокалістами або інструменталістами).

У наступні історичні періоди продовжують паралельно-самотійно існувати два типи ансамблевої творчості клавіриста: завдяки розквіту жанрової специфіки камерно-вокальної музики усталюється митецька постать клавіриста-акомпаніатора; кристалізація жанрових камерно-ансамблевих різновидів формує провідні засади рівноправного клавіриста/піаніста-ан-

самбліста. Таким чином, подальше функціонування та еволюція ансамблево-клавірної партії та художньо-виконавських функцій клавіриста обумовлена як розвитком кожного з цих типів, так і їх активним взаємопроникненням.

Роль клавірної партії у вокальних творах значно посилюється, що дозволяє прирівняти співтворчість клавіриста з вокалістом до рівноправної участі інструменталістів в камерно-ансамблевих творах, оскільки роль акомпаніатора значно ускладнюється необхідністю координування усіх артикуляційних, динамічних, тембральних ліній багат шарової клавірної фактури із партією соліста (інструменталіста або вокаліста). Така «багатоканальність художнього мислення» [2] та необхідність психологічного та інтонаційного узгодження усіх фактурних шарів обумовлює появу нової постаті клавіриста-концертмейстера як майстра ансамблевого узгодження.

У романсовій та пісенній творчості Р. Шумана, Х. Вольфа, Й. Брамса, Е. Гріга партія фортепіано стає ансамблево рівноправною та семантично значущою складовою, настільки фактурно розгорнутою та колористично яскравою, що можна говорити про переосмислення самого жанру романсу, а саме – про трансформацію його у значно більш складний жанр вокально-інструментального дуету, в якому вокальна партія постає частиною складної, багат шарової ансамблевої фактури твору. На цьому етапі клавірист-ансамбліст виступає повноцінним співтворцем художнього цілого, оскільки партія клавіру часто несе провідне тематично-сміслові навантаження, і від професійної майстерності виконавця напряму залежить втілення художньо-поетичного задуму автора. У фактурній побудові та функціонально-рольовому значенні клавірної/фортепіанної партії низки вокальних творів чітко прослідковуються спільні риси із творами камерно-ансамблевих жанрів.

Провідною характеристикою музичної естетики ХХ століття постає багатоваріантне поєднання різноманітних тенденцій, котрі усталилися в усіх ключових музично-стильових напрямках – постромантизму, імпресіонізму, експресіонізму, неокласицизму, що знаходились в тісній взаємодії, і остання яскраво про-

являлась у нових стильових форматах камерно-інструментальної та камерно-вокальної творчості. Посилена увага до звукових та темброво-кolorистичних деталей, що є відмінною властивістю мистецтва імпресіонізму, сприяла пошуку тембрального різноманіття ілюзорно-кolorистичних можливостей клавірного звучання в ансамблевому виконавстві. Прагнення до художнього вираження загостреного емоційного відчуття, у поєднанні із раціонально-інтелектуальними засадами, притаманне мистецтву експресіонізма, вимагало майстерного володіння усім тембральним багатством клавірної звукової палітри. Досконалого опанування художньо-клавірними засобами епохи бароко, класицизму, пізнього романтизму, та, водночас, пошуку нових темброво-артикуляційних підходів до клавірної виразності потребує виконання ансамблевих творів неокласичного напрямку.

В таких художньо-семантичних умовах клавірист постає обов'язковою та художньо значущою складовою камерно-інструментальної та камерно-вокальної творчості, оскільки кожний із художньо-стильових прямувань висуває нові вимоги до ансамблевої палітри звучання і, зокрема, кolorистики звучання клавіру в ансамблі, незалежно від того, до якого типу ансамблевої взаємодії належить певний твір.

Все частіше у камерно-інструментальні ансамблі складає вводить людський голос (що є певним зверненням до барокової традиції альтернативної заміни голосів), котрий надає звучанню нових художньо-сміслових відтінків. Все це висуває перед клавіристом/піаністом-ансамблістом необхідність пошуків нових засобів артикуляційно-динамічного узгодження, в залежності від певного тембрального сполучення інструментально-ансамблевих складів.

Проведений історичний екскурс дозволяє систематизувати семантичні засади клавіриста-ансамбліста у кожен естетично-стильову добу, визначити типологію його ансамблевої співтворчості та конкретизувати термінологічний апарат.

Запропоновано авторську типологію ансамблевої діяльності клавіриста в різні історично-стильові періоди – від XVII по XXI століття.

| Історична епоха     | Музичні жанри ансамблевого типу «соло-акомпанемент»                                                      | Жанри камерного ансамблю «ансамбль солістів»                                                         |
|---------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| епоха бароко        | клавірист-імпровізатор: виконавець basso continuo – майстер клавірної гармонічної та ритмічної підтримки | клавірист-ансамбліст                                                                                 |
| класицистська епоха | клавірист-акомпаніатор: професіонал художнього супроводу                                                 | клавірист-ансамбліст                                                                                 |
| романтична доба     | клавірист-концертмейстер: майстер ансамблевого узгодження                                                | клавірист-ансамбліст                                                                                 |
| епоха модерну       | клавірист-ансамбліст: рівноправний творчий партнер соліста у створенні художнього цілого твору           | клавірист-ансамбліст                                                                                 |
| епоха авангарду     | клавірист-концертмейстер<br>клавірист-ансамбліст                                                         | клавірист-імпровізатор<br>клавірист-акомпаніатор<br>клавірист-концертмейстер<br>клавірист-ансамбліст |

Слід відзначити, що в творчості сучасних авторів спостерігається поступове зближення та синтезування жанрових ансамблевих типів *соло-акомпанемент* та *камерний ансамбль*, відповідно і роль клавіриста на сучасному етапі передбачає необхідність використання усіх семантично-типологічних моделей клавірно-ансамблевого функціонування: імпровізатор – акомпаніатор – концертмейстер – ансамбліст.

**Висновки.** Проведений аналіз функціонально-тематичного, інструментально-рольового та художньо-фактурного наповнення клавірної партії в творах композиторів різних стилєвих напрямків дозволяє зробити узагальнення та виокремити певні семантичні типи ансамблевої творчості клавіриста на кожному історично-естетичному етапі його діяльності, що, у свою чергу, обумовлює систематизацію термінологічного апарата.

Клавірно-ансамблева творчість, як особливий музично-мистецький різновид, пройшла тривалий історичний шлях семантичних та термінологічних змін. Кожна історична епоха висувала власні художньо-естетичні вимоги до ансамблевої діяльності клавіриста у зв'язку з безперервним розвитком кла-

вірно-ансамблевих жанрів. Семантика ансамблевої творчості клавіриста зазнавала трансформації одночасно із ускладненням та збагаченням фактурного, смислового та художньо-образного навантаження ансамблевого цілого твору.

В епоху бароко виокремлюємо діяльність **клавіриста-ім-провізатора**, котрий, з одного боку, володіє імпровізаційними навичками і на основі basso-континуальних сигнатур створює нову версію запропонованого автором тексту; з іншого, – утворює художньо-континуальну гармонічну та ритмічну основу для сольного вираження інструменталіста або вокаліста.

В класицистську епоху окреслюємо дві самостійні ансамблеві функції клавіриста як партнера інструментальних поєднань в камерно-ансамблевих жанрах та **клавіриста-акомпаніатора** у співтворчості із солістами-вокалістами/інструменталістами в ансамблевих жанрах типу «соло-акомпанемент».

Романтичний період постає етапом розквіту концертмейстерського мистецтва, обумовленого широким розповсюдженням камерно-інструментальної та камерно-вокальної музики, в яких цементуючим стрижнем виявляється **клавірист-концертмейстер** – майстер ансамблевого узгодження.

Ансамблева творчість клавіриста/піаніста історично існувала у двох музично-жанрових сферах, – жанрових типах ансамблю соло-акомпанемент, в яких виокремлювався соліст-інструменталіст/вокаліст, а клавірна партія виконувала функції художньої підтримки, та жанрах камерного ансамблю із рівноправної взаємодії ансамблевих партнерів. Така смислова диференціація окреслила і семантику художньої діяльності клавіриста у кожному із жанрових різновидів. Проте, якщо клавірист в камерно-ансамблевих жанрах завжди залишався рівнозначним партнером загальноінструментального художнього цілого, то його функціонально-рольове значення та фактурне наповнення в жанрових типах соло-акомпанемент пройшло тривалу історичну трансформацію, в процесі якої функції клавіру змінювалися, технологічні та художні завдання виконавця ускладнювалися, що, відповідно, виводить клавіриста на новий художньо-семантичний рівень та надає підстави для висновку про те, що на сучасному етапі спостерігається процес зближення цих жанрових типів, і функції клавірної партії в обох ансамблевих різновидах постають як тип клавіриста-ансамбіліста, що підтверджують твори сучасних авторів.

Від початку XX століття і до теперішнього часу спостерігається усталення рольової функції клавіриста/піаніста як рівноправного партнера в усіх жанрових різновидах ансамблевої творчості. Відбувається універсалізація його ансамблевих функцій в жанрових типах соло-акомпанемент та камерний ансамбль, а отже, постає актуальним використання усіх термінологічно-семантичних типів клавірно-ансамблевої творчості: **імпровізатор – акомпаніатор – концертмейстер – ансамбліст**.

### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Кашкадамова Н. Мистецтво виконання на клавійно-струнних інструментах (клавикорд, клавесин, фортепіано) XIV – XVIII ст. Тернопіль: Астон, 1998. 299 с.
2. Повзун Л. І. «Багатоканальність» інтонаційного мислення піаніста-концертмейстера // Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського. Київ, 2001. Вип. 18: Музичне виконавство. Книга сьома. С. 191–206.
3. Повзун Л. Ансамблева творчість піаніста-концертмейстера: навчальний посібник для студентів вищих навчальних мистецьких закладів. Одеса: Фотосинтетика, 2009. 106 с.
4. Польская І. Камерний ансамбль: історія, теорія, естетика: монографія. Харків: ХГАК, 2001. 396 с.: іл.
5. Українська музична енциклопедія. Національна академія України. Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського. Київ: 2006. URL: <https://archive.org/details/muzychna01/page/n75/mode/2up?view=theater> (дата звернення 08.10.25)

### REFERENCES

1. Kashkadamova N. (1998) The art of performing on keyboard and string instruments (clavichord, harpsichord, piano) XIV – XVIII centuries. Ternopil: Aston [in Ukrainian].
2. Povzun L. (2001) “Multichannel” intonation thinking of a pianist-concertmaster // Scientific Bulletin of the National Music Academy named after P. I. Tchaikovsky: collection of scientific papers. Kyiv. Issue 18: Musical performance. Book seven [in Ukrainian].
3. Povzun L. (2009) Ensemble work of a pianist-concertmaster: a textbook for students of higher educational art institutions. Odesa: Fotosintetsytika [in Ukrainian].
4. Polskaya I. (2001) Chamber ensemble: history, theory, aesthetics: monograph. Kharkiv: KhGAK. [in Ukrainian]
5. Ukrainian musical encyclopedia. National Academy of Ukraine. Institute of art history, folklore studies and ethnology named after M. T. Rylsky. Kyiv: 2006. URL: <https://archive.org/details/muzychna01/page/n75/mode/2up?view=theater> (access date 08.10.25) [in Ukrainian]

УДК 783.1(477.83/.86):27-247:781.7

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2025-44-7>**Галина Володимирівна Яценко**

ORCID: 0009-0005-2380-3759

аспірантка кафедри музикознавства

та методики музичного мистецтва

Тернопільського національного педагогічного університету

імені Володимира Гнатюка

[galinayatsenko@ukr.net](mailto:galinayatsenko@ukr.net)

## ЗАХІДНОУКРАЇНСЬКІ РІЗДВЯНІ ТА ВОСКРЕСНІ ПАРАЛІТУРГІЙНІ ПІСНІ: ІСТОРИКО-РЕЛІГІЙНИЙ ТА МУЗИЧНО-АНАЛІТИЧНИЙ АСПЕКТ

**Мета статті** — проаналізувати західноукраїнські різдвяні та воскресні паралітургійні пісні на словесному, музично-теоретичному та виконавському рівнях. **Методологічною основою** дослідження є фундаментальний метод історизму, який є трансфером у висвітленні історико-релігійних та музикознавчо-аналітичних процесів. Він передбачає використання й таких методів як: історико-культурологічний, типологічний, індукції, дедуції, музично-аналітичний, та ін. **Наукова новизна статті** обумовлена висвітленням історико-релігійного становлення свят Різдва Христового та Воскресіння Христового, їхню інтеграцію в український соціокультурний простір. Вперше простежено історичне становлення двох найбільших християнських свят та акцентовано увагу на обрамленні їх відповідними паралітургійними піснями. Зроблено ґрунтовний музично-теоретичний та виконавський аналіз пісень, які виконуються впродовж сорока днів після святкування Різдва та Воскресіння Христового у церквах. **Висновки.** Словесні тексти аналізованих різдвяних та воскресних паралітургійних пісень розкривають смисли свят, до яких вони приурочені. Зокрема, різдвяні описують подію народження Дитятка Божого, а воскресні — божественність Воскресіння Ісуса Христа. Строфічні будови аналізованих пісень сформовані як під впливом середньовічної барокової поезії, так і способів народного піснетворення. У піснях «Бог Предвічний народився» та «Христос воскрес! Радість з неба ся являє» відчутні впливи середньовічної барокової строфіки (використання сапфічних побудов), а пісні «Нова радість стала» та «Сей день нам Господь Вишній дав» складені під впливом народнопісенної строфіки. Їхня ритміка та мелодика, зазвичай, споріднена з церковними богослужбовими піснеспівами. Адже становленню цих пісень властиві довші ритмічні тривалості (переважно четвертні

та половинні) та кантиленність мелодійного розгортання. Це, таким чином, відрізняє паралітургійні твори від традиційної ритмомелодики. Формотворення та ладозвукорядні будови вище аналізованих різдвяних та воскресних пісень в однаковій мірі споріднені з авторським бароковим музичним викладом і народнописаним.

**Ключові слова:** «Богогласник», паралітургійні пісні, церковна коляда, воскресна пісня, формотворення.

*Yatsenko Halyna Volodymyrivna, Postgraduate Student at the Department of Musicology and Methods of Musical Art of the Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University*

**Western Ukrainian Christmas and Easter paraliturgical songs: historical-religious and music-analytical aspects**

**The purpose of this article** is to trace the Ukrainian religious and cultural space. The study analyzes Western Ukrainian Christmas and Easter paraliturgical songs on three levels: textual, music-theoretical, and performative. **The methodological foundation** of the research is based on the fundamental principle of historicism, which enables a comprehensive examination of historical-religious and musicological-analytical processes. Additional methodologies include the historical-cultural, typological, inductive, deductive, and music-analytical approaches. **The scientific novelty of the article** lies in its investigation of the historical-religious development of the Nativity and Resurrection feasts and their integration into the Ukrainian socio-cultural context. For the first time, the study outlines the historical evolution of these two major Christian celebrations and emphasizes their liturgical framing through paraliturgical songs. A detailed music-theoretical and performative analysis is conducted on songs traditionally performed in churches during the forty-day periods following Christmas and Easter. **Conclusions.** The lyrics of the analyzed Christmas and Easter paraliturgical songs reflect the theological essence of the respective feasts. The Christmas songs narrate the birth of the Divine Child, while the Easter songs emphasize the divinity of Christ's Resurrection. The strophic structures of the songs show the influence of both medieval Baroque poetry and traditional folk composition techniques. In “Boh Predvichniy narodovsya” and “Khrystos voskres!”, Sapphic stanzaic patterns typical of Baroque verse are evident. In contrast, “Nova radist' stala” and “Sei den' nam Hospod Vyshnii dav” exhibit folk strophic characteristics. Rhythmic and melodic elements are generally aligned with ecclesiastical chant traditions, characterized by extended rhythmic durations (primarily quarter and half notes) and cantilena-style melodic lines. These features distinguish paraliturgical songs from typical folk rhythmic-melodic models. The form-building and modal-tonal structures of the analyzed songs reflect a synthesis of Baroque compositional techniques and folk musical idioms.

**Key words:** “Bogoglasnyk”, paraliturgical songs, church carol, resurrection song, form formation.

**Актуальність теми статті** полягає у висвітленні історико-релігійних та культурних процесів, які почали проявлятися в період

поширення християнської релігії в Україні. У першу чергу, це стосується відзначення великих та малих християнських свят, зокрема Господніх, Богородичних та приурочених святим, що потребували відповідного музично-поетичного супроводу. Для глибшого розуміння прихожанами їхньої сутності почали формуватися піснеспіви, які виконувалися перед, під час та після Святої Літургії й з часом отримали назву «паралітургійні пісні» (термін «паралітургійна пісня» використовує науковиця Ольга Зосім у статті «Західноєвропейські паралітургійні пісні в українській духовнопісенній традиції» [5]). В центральній Україні вони беруть початок з XVII ст., а на західноукраїнських землях – з XVIII ст. Свідченням цього є антологічна збірка «Богогласник», видана в м. Почаєві в 1791 р., в якій опубліковано 246 паралітургійних пісень, виконуваних під час великих та малих християнських свят. Якщо історія їхнього становлення, адаптація в українську духовну культуру та популяризація серед духівництва та широких верств населення порушувалися українськими вченими-музикознавцями Олександром Гнатюк, Ольгою Зосім, Юрієм Медведиком, Наталією Сиротинською, Іриною Бермес, та ін., то історико-релігійне та музично-аналітичне їхнє осмислення ще не достатньо вивчене.

**Мета статті** – простежити зародження та історичне становлення свят Різдва Христового та Христового Воскресіння в контексті їх адаптації в український релігійно-культурний простір, проаналізувати західноукраїнські різдвяні та воскресні паралітургійні пісні на словесному, музично-теоретичному та виконавському рівнях.

У християнській церкві два свята знаменують церковний рік – Різдво Христове та Воскресіння Христове. Перше – найвеличніше у річному календарі. Його почали відзначати у 386 році в Антіохії (Сирія). Пізніше святкування Різдва Христового було поширене у всьому християнському світі. Св. Іван Золотоустий назвав це свято «матір'ю всіх празників» [1]. Від цієї дати були встановлені й інші великі християнські свята: Богоявлення Господнє, Воскресіння Христове, Вознесіння Господнє, Свято Трійці. Говорячи про ці Господні свята, св. Іван Золо-

тоустий зазначав: «Якщо б Христос не народився по тілі, то і не христився б, – що дало Богоявління; і не розп'явся б, – а звідси Пасха; і не зіслав би святого Духа, – що творить П'ятдесятницю. Так, отже, від Христового Різдва вийшли всі ті празники наче різні струмки від одного джерела. І не тільки з цієї причини міг би цей празник слушно займати перше місце, але ще й тому, що подія цього дня – це найбільш подиву гідна з усіх подій» [1]. Упродовж кількох століть Різдво Христове було невіддільним від Богоявлення Господнього (його святкували 6 січня). І лише в 386 році Західна Церква почала відзначати це свято 25 грудня. Після прийняття християнства в Україні святкують його три дні з попереднім Свят-вечором. Тому Різдво Христове багате ритуальними обрядовими стравами, колядками, ходінням з вертепом [15, с. 130–137].

Найпоширенішими піснями, присвяченими Різдву Христовому, є церковні коляди (термін Івана Франка). Термін «церковні коляди» в науковий обіг вперше запровадив Іван Франко у статті «Наші коляди» [16, с. 7]. Зауважимо, що вперше вони появились в рукописних співаниках, що датовані XVII–XVIII століттями [7; 12; 13]. У нотних виданнях – «Богогласнику», виданому в м. Почаєві в 1791 році, опубліковано 24 коляди. Серед них такі, як: «Небо і земля нынѣ торжествують», «Вселенная веселися», «Стань Давиде з гусями», «Нова радість стала, яка не бувала», «Христос родився, Бог воплотився», «Не плач Рахиле, «Дивная новина, нинѣ Панна Сина», «Видѣ Бог видѣ», та інші. Найпоширенішою серед них є коляда «Бог Предвічний народився». Ця коляда широко побутує на західноукраїнських землях й сьогодні. Кожна християнська родина її співає після споживання Святої вечері. Крім цього, нею розпочинається кожна Свята Літургія упродовж Різдвяних свят. Зокрема її першу строфу виконують після виголошення священником тексту «Благословенне Царство...».

У коляді «Бог Предвічний народився» розповідається про прихід Спасителя через Його народження заради спасіння людства від гріхів. Крім цього, описано епізоди, які супроводжували появу на світ Божого Дитяти та несення йому дарів пастушками та трьома царями зі Сходу. Строфа коляди «Бог Предвічний

народився» складається із чотирьох віршів і адонія. Її складочислова будова наступна: 4+4//3+3//3+3//5//. Загалом, ця строфа близька до сапфічної. На це звернула увагу й Христина Зайченко, зазначаючи: «...адже вона творить чотири вірші гетероритмічної будови, останній з яких – адоній – за ритмічною будовою є мікромоделлю сапфічного» [4, с. 92].

Коляді «Бог Предвічний народився» властивий регулярна-сокілкісний ритм. Це зумовлено зміщенням акцентуації силаботоніки у 3, 4, 5, 6 сегментах. Таку зміну метричних наголосів у церковних піснях зустрічаємо часто (див. Приклад 1).

1. 

Бог Пред-віч-ний на-ро-див-ся. Прий-шов десь із не-бес, щоб спасти люд-ськй вєсь, і у-ті-ши-в-ся.

Коляді «Бог Предвічний народився» властива кантиленна мелодика. Адже її виконують у повільному темпі, із розспівуванням окремих складенот у 2, 3, 5, 6 тактах. До речі, цю коляду завжди виконують урочисто, з благоговінням. Для неї властива спонукальність у становленні інтонаційного контуру. Це пов'язано з тим, що кожна її мелодійна фраза розгортається способом сходження зверху вниз.

Аналізованій коляді властивий простий період, що складається із чотирьох музичних речень, з яких четверте укорочене (подано у формі адонія). Її формотворча модель наступна:

A      B      B/      c  
ав    cc/    c//c/// d.

Така музична форма має наскрізний розвиток й уподібнена до давніх церковних піснеспівів. Плагальне поєднання двох іонійських тетраходів творить ладозвукорядну будову цієї коляди. Саме такий (октавний) діапазон впливає з гармонічного способу мислення її творця. Коляда «Бог Предвічний народився» викладена у збірці «Колядки, або пісні з нотами на Різдво Христове» (Жовква, 1925) двоголосом, способом терцієвої втори [10].

Найбільшого поширення на західноукраїнських землях набула церковна коляда «Нова радість стала». Вперше вона була опублікована у «Богогласнику» (Почаїв, 1791). Її передрук був зроблений у збірці «Колядки або пісні з нотами на Різдво

Христове» (Жовква, 1925). Саме у такому варіанті вона поширена на всіх західноукраїнських землях. У деяких селах цю коляду в такому ж варіанті виконують і до сьогодні. Крім цього, у 1912 році в Галичині з'явилася збірка «Українські колядки та щедрівки» Кирила Стеценка в обробці для мішаного хору. Записи цих різдвяних пісень зроблено у селах центральної України. У цій збірці присутній варіант мелодії коляди «Нова радість стала», відмінний від публікації у «Богогласнику» (див. Приклади 2а, 2б).

#### 2а. Богогласниковий варіант



#### 2б. Стеценковий варіант



До речі, варіант Стеценкової обробки мелодії «Нова радість стала», що більш наближений до традиційного народного співу, набув поширення на західноукраїнських землях і останнім часом майже повністю витіснив варіант «Богогласника». У словесному тексті коляди «Нова радість стала» зафіксовано подію народження Божого Дитяти у Вифлеємській ясині. Цю подію оспівують піснями Ангели, а разом з ними – і весь християнський люд.

Варіанти коляди «Нова радість стала» укладені в дворядкову строфу нерівноскладової будови з автоматичним повторенням другого вірша. Її складочислення наступне:  $6+6[4+4+6]^2$ . Така строфа, за Філаретом Колесою, «... вказує на чуже походження форми (вірш  $6+6//4+4+6$  поширений особливо в народній поезії західних слов'ян)» [9, с. 136]. А це засвідчує, що авторами церковних коляд, зазвичай, були священники, які навчалися на західноєвропейських музично-поетичних прикладах, й тому часто адаптували їх на український пісенний ґрунт.

Ритм коляди «Нова радість стала» регулярно-чосокількісний. Його метричну основу складає поєднання шестидольного розміру (у 1, 2 і 5 тактах) та тридольного (у 3 та 4 тактах). Така метроритмічна зміна продиктована силаботонікою словесного тексту.

Мелодика коляди «Нова радість стала» у двох аналізованих варіантах – кантиленна. Цьому сприяють помірний темп виконання та радісний характер, незважаючи на її еолійське забарвлення. Мелодія коляди розгортається способом однієї інтонаційної хвилі. Особливо це відчутно у зіставленні першої, другої мелодійних фраз з третьою і четвертою. На це вказує вузький амбітус мелодій двох варіантів (для богогласникової властивий еолійський пентахорд із приставною верхньою секундою, а для Стеценкової – еолійський тетрахорд із субсекундою). Формотворча модель аналізованої коляди наступна:

А                    ||:B:||  
а а/                в в/ а//

Такий спосіб поєднання музичних речень, на думку Філарета Колесси, утворився під впливом середньовічної барокової поезії, зокрема сербської [9, с. 136] (Див. Приклад 2а, 2б).

Зауважимо, що мелодія, опублікована у збірці «Коляди, або пісні з нотами на Різдво Христове», подана у двоголосому виконанні (лише в передостанньому та останньому тактах з'являється триголосся). У збірці «Українські колядки та щедрівки» (1911) мелодія коляди опрацьована для мішаного і однорідного хору (див. Приклад 2б).

Найвеличніше свято в церковному календарі – Воскресіння Христове. Воно належить до найбільш радісних і урочистих свят. З цього приводу Йоан Золотоустий у своїй проповіді в День Святої Пасхи виголосив: «Де твоє, смерте, жало? Де твоя, аде, перемога? Воскрес Христос і ти провалився. Воскрес Христос і впали демони. Воскрес Христос і радіють ангели. Воскрес Христос і життя панує. Воскрес Христос і нема ні одного мерця в гробі, бо Христос воскрес із мертвих і став первістком померлих» [8, с. 144]. Саме ці слова святого отця Церкви Йоана Золотоустого про Христове Воскресіння є доказом істинної святенності Сина Божого.

У народі склалося кілька назв свята Христового Воскресіння: День Святої Пасхи («Пасха» походить від старосврейського слова «песах», що означає «перехід» [3, с. 162]) і Великдень («Великдень» походить від великого дня, бо «Того дня, як Христос Воскрес, сонце з радості не заходило, і день був великим, тому й назва Великдень» [6, с. 287]). На початку встановлення Свята Пасхи воно було сумним, адже означало перехід Ісуса Христа від життя до смерті. Й лише у II столітті це свято набуло смислу радості, бо розкривало сенс Христового Воскресіння. Тому Собор в Нікеї у 325 р. встановив святкування Воскресіння Христового в неділю, після повні місяця у період весняного рівнодення [8, с. 146–148]. У VI столітті Вселенський Собор встановив святкування Воскресіння Христового впродовж семи днів. Найурочистішими серед них були перших три дні. Після Воскресної Літургії на подвір'ї церков відбувалося посвячення страв (пасок, крашанок, писанок, м'ясної їжі, хрону, та ін.), які споживали за святковим столом. Загалом Христове Воскресіння – основа основ християнської релігії. Адже воно – найсильніший доказ «правдивості науки Христа» [8, с. 151].

Воскресні пісні вперше зафіксовані в антології «Богогласник» (1791). Тут подано 9 пісень. Серед них: «Ісус днесь із гроба встає», «Ієрусалиме свѣтель над звѣзди», «Іграй Ієрусалиме новий», «Хвалу Богу воздати премного», «Изыйдѣте Ангелов лики», «Соторжествуйте вси купно нинѣ», «Христос Господь воскресє», «Ієрусалиме днеси празднуй радость», «Воскликнѣмо, пѣснь почнѣмо» [2, с. 114–140]. У збірці «Церковні пісні» (Жовква, 1926) опубліковано 16 Воскресних пісень. Із них чотири («Ієрусалиме світел над звѣзди», «Іграй Єрусалиме новий», «Ісус днесь із гроба встає», «Христос Господь воскресє») передруковано із почаївського «Богогласника». Дванадцять – нові пісні («Сей день», (о. Івана Дуцька), «Согласно заспіваймо», «Христос воскрес! Велико дзвін», «Христос воскрес! Веселий день», «Христос воскрес! Ликуйте нині» (о. Володимира Стеха), «Христос воскрес! Під небазвід» (о. Йосифа Кишакевича), «Христос воскрес! Радість з неба» (о. Сильвестра Лепкого), «Христос воскрес! Боже сонце» (о. Івана Дуцька), «Христос воскрес»

(о. В. Стех), «Христос воскрес», «Христос воскресе», «Христос воскресе» (о. Володимира Стеха), «Христос Господь воскресе») написані впродовж другої половини XIX – початку XX століть. Шість – подані без зазначення авторів.

Найпоширеніші серед них – «Христос Воскрес! Радість з неба ся являє»<sup>1</sup> та «Сей день нам Господь Вишній дав». Ці пісні до сьогодні виконуються під час свята Воскресіння Христового у західноукраїнських церквах. Паралітургійна пісня «Христос Воскрес! Радість з неба ся являє» вперше опублікована у збірці «Церковні пісні» (Жовква, 1926). Її співають прихожани під час обходу церкви з процесією після Воскресної Святої Літургії, а також перед та після Служби Божої, під час Святого Причастя упродовж сорока днів аж до Господнього Вознесіння.

У словесному тексті пісні «Христос Воскрес! Радість з неба ся являє» закладено велику радість з події Воскресіння Господнього та благоговіння християн з цього приводу. Тут зафіксовано, що Воскресіння Христове принесло на землю оновлення природи, людських душ, надію на їх спасіння та мир.

Паралітургійна пісня «Христос Воскрес! Радість з неба ся являє» укладена у п'ятирядкову строфу нерівноскладової будови із однорядковим заспівом та однорядковим приспівом. Її складочислова формула наступна: 34+4//C4+4//4+4//4+4//4+4//4+3//П4+4//. Така строфічна матриця аналізованої пісні належить до рідкісних як в бароковій середньовічній поезії, так і в українській пісенній творчості. Це, без сумніву, – творча знахідка її автора о. Сильвестра Лепкого. Саме такою формою структурування словесного тексту пісні він виявився як неординарна творча особистість. До речі, як зазначає Філарет Колесса, «восьмискладовий вірш 4+4 належить до найстаровинніших і разом

<sup>1</sup> Про авторство слів і мелодії цієї пісні ми дізналися зі статті Остапа Черемшинського «Земленька зі сну збудилась». У ній він зазначав: «Отець Сильвестр Лепкий сам складав церковні пісні для народу, зокрема воскресні, дуже поетичні й мелодійні. Одна із них – «Христос воскрес!», яку співають у церквах в Україні: «Христос воскрес! Христос воскрес! Земленька зі сну збудилась, В трави й квіти замайлась, Звір і птичка веселиться, Миром Божим світ краситься, Люди! Мир дав Бог з небес: Христос воскрес! Христос воскрес!» [19].



Саме таке структурування є тричастинним на композиційному рівні і тим же відрізняється від традицій українського народного віршування.

Воскресну пісню «Христос Воскрес! Радість з неба ся являє» складає плагальне поєднання іонійського гексахорда з іонійським тетрахордом. Саме така ладозвукорядна побудова цієї пісні засвідчує про її пізні походження, а загалом впливає із гармонічного способу мислення її автора (тут присутні всі основні ступені октавного ладозвукоряду).

Аналізована паралітургійна пісня подана у збірці «Церковні пісні» (Жовква, 1926) у двоголоса, способом терцієвої втори із унісонним становленням у першому такті.

Улюбленою серед прихожан є й воскресна пісня «Сей день нам Господь Вишній дав». Її словесний текст розкриває подію Воскресіння Христового. У ньому зафіксовано, що у цей день християни вітають один одного словами «Христос Воскрес! Воістину Воскрес!» і радіють з приводу цього величного свята. У словесному тексті наголошено на братанні усіх християн та дотримуванні ними миру і злагоди.

Наближеною до українських народних пісень є її строфічна будова. Адже їй властива дворядкова строфа нерівноскладової будови із зовнішнім приспівом дворядкової рівноскладової будови. Вона укладена в наступну складочислову формулу:  $5+3+7//4+4+7//П[7+7]2$ . Вище зазначена строфічна модель притаманна багатьом паралітургійним церковним пісням. Вона, скоріше всього, сформована під впливом традиційної народнопісенної творчості. Про це свідчить зіставлення дворядкової строфи з однорядковим приспівом, які часто зустрічаємо в багатьох українських обрядових та побутових народних піснях [11, с. 87].

У пісні «Сей день нам Господь Вишній дав» яскраво проявляється регулярна часокількісність. Адже тут присутня змінна метричного становлення (у 1, 4, 5, 7, 8, 9 тактах – чотиридольний метр; у 2 такті – тридольний; у 3, 6 тактах – дев'ятидольний; у 10 такті – шестидольний). Така метрична змінність, зазвичай, впливає з акцентуації наголосів у словесному тексті (див. Приклад 4).

4.

Сей день нам Господь Вишній дав, то день светий, великий, Сла-ви - толь наш із гор-ду встав, царству - є нам на - ві - ки. Чудо, чудо всіх чудес,

іс - тин - но Хри-стос воск - рес! Чу - до, чу - до всіх чу - дес, іс - тин - но Хри-стос воск - рес!

У Воскресній пісні «Сей день нам Господь Вишній дав» відчутна кантиленність мелодичного становлення. Їй властивий помірний темп і величний характер, часто уживаний під час співу у церквах. Мелодія в аналізованій пісні розгортається питальним способом, тобто творить одну інтонаційну хвилю. Така мелодійна вузькооб’ємність споріднена з народнопісенним мелосом.

Формотворча модель аналізованої пісні наступна:

|     |       |     |      |
|-----|-------|-----|------|
| СА  | В     | ПС  | Д    |
| авс | dd/c/ | ee/ | ee// |

Такий принцип формотворення, ймовірно, походить з традицій писемного музичного творення. Адже поєднання двох простих формотворчих структур творить групу паралітургійних піснеспівів пізнішого походження.

Воскресній пісні «Сей день нам Господь Вишній дав» властивий іонійський гексахорд із субсекундою. Такий спосіб ладоутворення переважно властивий церковним паралітургійним пісням. Адже у ньому є усі підстави для гармонічного способу виконання пісні.

**Висновки.** Словесні тексти аналізованих різдвяних та воскресних паралітургійних пісень «Бог Предвічний народився», «Нова радість стала», «Христос воскрес! Радість з неба ся являє», «Сей день нам Господь Вишній дав» розкривають смисли свят, до яких вони приурочені. Зокрема, різдвяні описують подію народження Дитятка Божого у всіх її побутових обставинах, а воскресні – божественність Воскресіння Ісуса Христа.

Строфічні будови аналізованих пісень сформовані як під впливом середньовічної барокової поезії, так і способів народного піснетворення. Зокрема, у піснях «Бог Предвічний народився» та «Христос воскрес! Радість з неба ся являє» відчутні

впливи середньовічної барокової строфіки (використання сапфічних побудов), а пісні «Нова радість стала» та «Сей день нам Господь Вишній дав» складені під впливом народнопісенної строфіки. Їхня ритміка та мелодика, зазвичай, споріднена з церковними богослужбовими піснеспівами. Адже становленню цих пісень властиві довші ритмічні тривалості (переважно четвертні та половинні) та кантиленність мелодійного розгортання. Це, таким чином, відрізняє паралітургійні твори від традиційної ритмомелодики. Формотворення та ладозвукорядні будови вище аналізованих різдвяних та воскресних пісень в однаковій мірі споріднені як з авторським бароковим музичним викладом, так і з народнопісенним. Зафіксовані у збірках «Колядки або пісні з нотами на Різдво Христове» (Жовква, 1925) та «Церковні пісні» (Жовква, 1926), різдвяні та воскресні пісні подані двоголосо способом терцієвої втори з орієнтуванням на гармонічний спосіб їх виконання.

### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Бесіда в день Різдва Спасителя нашого Ісуса Христа. *Повне зібрання творінь святиителя Іоана Золотоустого*. К.: Вид. Київської Патріархії Української Православної Церкви Київського Патріархату, 2009. Том 2. Книга 1. 592 с.
2. Богогласник: пісні благоговійня празником господьским, богородичним і нарочитих святих. Почаїв: Друкарня Успенського монастиря, 1790.
3. Дорожинський Д. Свящ. Празники церковного року. Львів : Свічадо, 2020. 400 с.
4. Зайченко Х. С. Сапфічна строфа в апокрифічних колядках Західного Поділля. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені В. Гнатюка. Сер. Мистецтвознавство*. Тернопіль : ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2012. № 3. С. 90–96.
5. Зосім О. Західноєвропейські паралітургійні пісні в українській духо- внопісенній традиції. Інформаційно-культурний простір: європейський вибір України: матеріали Міжнар. наук.-практ. конф., (Київ, 7-8 грудня 2007 р.). Ч. 2. / Мін-во культури і туризму, ДАКККіМ. К.: ДАКККіМ, 2008. С. 173-175.
6. Лларіон, митрополит. Дохристиянські вірування українського народу. Вид. друге. Київ: АТ «Обереги», 1994. 424 с.
7. Кам'янський «Богогласник». 1734. Рукопис. Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, фонд І. Франка, од. зб. 4784.
8. Катрій Ю. о. Пізнай свій обряд. 2-ге вид. Нью Йорк, Рим: оо. Василіан, 1982. Т. 1. 493 с.

9. Колесса Ф. Ритміка українських народних пісень. *Ф. М. Колесса. Музикознавчі праці*. Київ : Наукова думка, 1970. С. 25–237.
10. Коляди, або Пісні з нотами на Різдво Христове. Жовква: Печатня оо. Василян, 1925. 80 с.
11. Смоляк О. Основи теорії народнопісенних творів. Посібник, вид. 2, доповн. Тернопіль : Вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2019. 140 с.
12. Супральський «Богогласник». 1740–1750 рр. Рукопис. Бібліотека Литовської академії наук, F-19-233.
13. Співаник Захарія Дзюбаревича. 1728–1730 рр. Рукопис. Бібліотека Національної академії наук України (БРАН), основна збірка, од. зб. 16.6.29.
14. Стеценко К. Українські колядки та щедрівки. Київ: Вид. Леона Ідзиковського, 1911. 50 с.
15. Українське народознавство / За ред. С. П. Павлюка, Г. Й. Горинь, Р. Ф. Кирчіва. Львів: Фенікс, 1994. 608 с.
16. Франко І. Я. Наші коляди. *Зібрання творів*: в 50 т. Київ : Наукова думка, 1980 р. Т. 28, с. 7–41.
17. Церковні пісні / упоряд. І. Г., ЧСВВ. 5-те вид. Жовква : оо. Василян, 1926. 358 с.
18. Церковні пісні / упоряд. О. Смоляк. Тернопіль, 1994. 103 с.
19. Черемшинський О. Земленька зі сну збудилась. *Свобода*. 2005. 14 трав. (№ 49 (1921)). С. 6.

## REFERENCES

1. Besida v den Rizdva Spasytelia nashoho Isusa Khrysta [Homily on the Day of the Nativity of Our Lord Jesus Christ]. (2009). In Sviatytyel Ioan Zolotoustyi [Saint John Chrysostom], *Povne zibrannia tvorin [Complete Works]* (Vol. 2, Book 1, pp. 1–592). Kyiv: Vydannia Kyivskoi Patriarkhii Ukrainskoi Pravoslavnoi Tserkvy Kyivskoho Patriarkhatu. [in Ukrainian].
2. Bohohlasnyk: pisni blahohoviiniia prazdnykam hospodskym, bohorodychnym i narochytykh sviatykh [Bogoglasnik: Reverent Songs for the Lord's, Theotokos's, and Notable Saints' Feasts]. (1790). Poचाiv: Drukarnia Uspenskoho monastyria. [in Ukrainian].
3. Dorozhynskiy, D. (2020). Praznyky tserkovnoho roku [Church Holidays]. Lviv: Svichado. [in Ukrainian].
4. Zaichenko, K. S. (2012). Sapphichna strofa v apokryfichnykh koliadkakh Zakhidnoho Podillia [Sapphic Stanza in Apocryphal Carols of Western Podillia]. *Naukovi zapysky Ternopilskoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni V. Hnatiuka. Serii: Mystetstvoznavstvo [Scientific Notes of Ternopil National Pedagogical University named after V. Hnatiuk. Series: Art Studies]*, 3, 90–96. [in Ukrainian].
5. Zosim, O. (2008). Zakhidnoievropeiski paraliturgiini pisni v ukrainskii dukhovnopisennyi tradytsii [Western European Paraliturgical Songs in the Ukrainian Spiritual Song Tradition]. In *Informatsiino-kulturnyi prostir: yevropeyskyi vybir Ukrainy: Zbirnyk materialiv Mizhnarodnoi naukovoye*

praktychnoi konferentsii [Information and Cultural Space: European Choice of Ukraine: Proceedings of the International Scientific and Practical Conference] (pp. 173–175). Kyiv: DAKKKiM. [in Ukrainian].

6. Ilarion, Mytropolyt. (1994). Dokhrystianski viruvannia ukrainskoho narodu: Istoryko-relihiina monohrafiia [Pre-Christian Beliefs of the Ukrainian People: A Historical-Religious Monograph] (2nd ed.). Kyiv: AT “Oberehy”. [in Ukrainian].

7. Kam’ianskyi “Bohohlasnyk” [Kamianets “Bogoglasnik”]. (1734). Manuscript. Instytut literatury im. T. H. Shevchenka NAN Ukrainy [Institute of Literature named after T. H. Shevchenko of the National Academy of Sciences of Ukraine], Fond I. Franka, od. zb. 4784. [in Ukrainian].

8. Katrii, Yu. o. (1982). Piznai svii obriad [Know Your Rite] (2nd ed., Vol. 1). New York, Rome: oo. Vasyliian. [in Ukrainian].

9. Kolessa, F. M. (1970). Rytmika ukrainskykh narodnykh pisen [Rhythmics of Ukrainian Folk Songs]. In F. M. Kolessa, Muzyknavchi pratsi [Musicological Works] (pp. 25–237). Kyiv: Naukova dumka. [in Ukrainian].

10. Koliady, abo Pisi z notamy na Rizdvo Khrystove [Carols or Songs with Notes for Christmas]. (1925). Zhovkva: Pechatnia oo. Vasyliian. [in Ukrainian].

11. Smoliak, O. (2019). Osnovy teorii narodnopysenykh tvoriv [Fundamentals of the Theory of Folk Song Works] (2nd ed., revised). Ternopil: Vydavnytstvo Ternopilskoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni V. Hnatiuka. [in Ukrainian].

12. Supralskyi “Bohohlasnyk” [Suprasl “Bogoglasnik”]. (1740–1750). Manuscript. Biblioteka Lytovskoi akademii nauk [Library of the Lithuanian Academy of Sciences], F-19-233. [in Ukrainian].

13. Spivanyk Zakhariia Dziubarevycha [Zakharii Dziubarevych’s Songbook]. (1728–1730). Manuscript. Biblioteka Natsionalnoi akademii nauk Ukrainy (BRAN) [Library of the National Academy of Sciences of Ukraine], Main Collection, od. zb. 16.6.29. [in Ukrainian].

14. Stetsenko, K. (1911). Ukrainski koliadky ta shchedrivky [Ukrainian Carols and Shchedrivkas]. Kyiv: Vydavnytstvo Leona Idzykivskoho. [in Ukrainian].

15. Ukrainske narodoznavstvo [Ukrainian Ethnology]. (1994). (S. P. Pavliuk, H. Y. Horyn, & R. F. Kyrchiv, Eds.). Lviv: Feniks. [in Ukrainian].

16. Franko, I. Ya. (1980). Nashi koliady [Our Carols]. In Zibrannia tvoriv: v 50 t. [Collected Works: in 50 Volumes] (Vol. 28, pp. 7–41). Kyiv: Naukova dumka. [in Ukrainian].

17. Tserkovni pisni [Church Songs] (I. H., ChSVV, Ed.). (1926). 5th ed. Zhovkva: oo. Vasyliian. [in Ukrainian].

18. Tserkovni pisni [Church Songs] (O. Smoliak, Ed.). (1994). Ternopil. [in Ukrainian].

19. Cheremshynskyi, O. (2005, May 14). Zemlenka zi snu zbudylas [The Earth Awoke from Sleep]. Svoboda, (49), 6. [in Ukrainian].

УДК 785:398](477.8)

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2025-44-8>**Степан Ігорович Буранич**

ORCID: 0009-0002-0054-9928

*аспірант кафедри музикознавства та методики музичного мистецтва  
Тернопільського національного педагогічного університету**імені Володимира Гнатюка**sburanic@gmail.com*

## **ВАЛЬСОВІ МЕЛОДІЇ В РЕПЕРТУАРІ ТРАДИЦІЙНИХ ІНСТРУМЕНТАЛЬНИХ АНСАМБЛІВ ЗАХІДНОГО ПОДІЛЛЯ**

**Мета статті** — проаналізувати вальсові мелодії, виконувані традиційними інструментальними ансамблями Західного Поділля впродовж 1920–2020 років з урахуванням їхнього діахронно-синхронного становлення. **Методологічна основа** полягає у використанні фундаментального методу історизму, що дає можливість на діахронно-синхронному рівні простежити присутність вальсових мелодій у репертуарі традиційних інструментальних ансамблів Західного Поділля в контексті дії на нього зовнішніх і внутрішніх соціокультурних факторів. **Наукова новизна статті** обумовлена тим, що в ній вперше простежено присутність вальсових мелодій у репертуарі традиційних інструментальних ансамблів Західного Поділля, які діяли в даній місцевості у 1920–2020 рр. Звернено увагу на поповнення вальсових мелодій у репертуарі традиційних інструментальних ансамблів досліджуваного етнографічного району, спричиненого дією інішоетнічних етнокультурних традицій. Зроблено етномузикознавчий аналіз вальсових мелодій на рівні їхньої мелодики (строфіки, силабо-мелодичного ритму, мелодії, форми та ладозвукорядної будови). **Висновки.** Загалом, вальсові мелодії, що присутні в репертуарі традиційних інструментальних ансамблів Західного Поділля, складають дві групи щодо свого походження. Першу творять мелодії, які базуються на питомому пісенному матеріалі. Їм властиві вузькооб'ємні формотворчі та ладозвукорядні параметри в становленні їхніх мелодій. Друга (менша) група представлена мелодіями, похідними з інших етнічних земель (з Польщі, Чехії, Австрії). Для них властиві більш об'ємні структурні побудови — двочастинні форми (подібно до строфа + приспів). Це загалом вказує на принципи їхнього суто інструментального компонування. Звернено увагу на те, що якщо західноподільські вальсові мелодії у 1920–1960 рр. були лише інструментальними, то, починаючи з 1970-тих, вони супроводжені співом солістів, а то й усіх учасників ансамблів, і тому стали вокально-інструментальними.

**Ключові слова:** формотворення, танець, репертуар, напливовий репертуар, вальсові мелодії, традиційні інструментальні ансамблі, дослідження.

**Buranich Stepan Igorovich**, Postgraduate Student at the Department of Musicology and Methods of Musical Arts of the Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University

**Waltz melodies in the repertoire of traditional instrumental ensembles of Western Podillia**

**The purpose of the article** is to analyze the waltz melodies performed by traditional instrumental ensembles of Western Podillia from 1920 to 2020, taking into account their diachronic and synchronic development. **The methodological basis** lies in the use of the fundamental method of historicism, which makes it possible to trace the presence of waltz melodies in the repertoire of traditional instrumental ensembles of Western Podillia on a diachronic-synchronic level, within the context of external and internal sociocultural influences. **The scientific novelty of the article** lies in the fact that it is the first to trace the presence of waltz melodies in the repertoire of traditional instrumental ensembles of Western Podillia that were active in this region from 1920 to 2020. Attention is drawn to the enrichment of waltz melodies in the repertoire of traditional instrumental ensembles of the studied ethnographic area, caused by the influence of ethnocultural traditions from other ethnic groups. An ethnomusicological analysis of the waltz melodies was carried out at the level of their melody (strophic structure, syllabic-melodic rhythm, melody, form, and modal-tonal organization). **Conclusions.** Overall, the waltz melodies present in the repertoire of traditional instrumental ensembles of Western Podillia can be divided into two groups based on their origin. The first group consists of melodies based on indigenous song material, characterized by narrowly scoped formal and modal-tonal parameters in the development of their melodies. The second (smaller) group includes melodies derived from other ethnic regions (Poland, Czech Republic, Austria). These are distinguished by more expansive structural constructions—two-part forms (similar to verse + chorus). This generally indicates the principles of their purely instrumental arrangement. It is noted that while Western Podillia's waltz melodies were solely instrumental during 1920–1960, starting from the 1970s they have been accompanied by solo singing, and sometimes by all ensemble members, thus becoming vocal-instrumental.

**Key words:** form-building, dance, repertoire, influx repertoire, waltz melodies, traditional instrumental ensembles, research.

**Актуальність** теми статті зумовлена зверненням до питання висвітлення напливового репертуару, який виконується традиційними інструментальними ансамблями Західного Поділля впродовж 1920–2020-тих років. Це насамперед пов'язано з аналізом вальсових мелодій, які домінували (й до сьогодні домінують) під час гри традиційних музик на весіллях й часто виконуються як молоддю, так і гостями старшого покоління. Якщо питомий репертуар (маємо на увазі козацьково-гопакові мело-

дії, коломийки, гуцулки, аркани), в етномузикознавчій літературі розглядали вчені Михайло Хаєм [8], Богдан Водяний [1], Ірина Федун [7], Вікторія Ярмола [10], то пісні, що походять з інших етнічних територій, в українському етномузикознавстві малодосліджені на музично-аналітичному рівні. Тому питання, пов'язане з аналізом вальсових мелодій, особливо на діахронно-синхронному рівні, є актуальним і затребуваним у сучасній музикознавчій науці.

**Мета статті** – проаналізувати вальсові мелодії, виконувані традиційними інструментальними ансамблями Західного Поділля впродовж 1920–2020 років з урахуванням їхнього діахронно-синхронного становлення.

**Виклад основного матеріалу.** У 1920–2020 роках у репертуарі традиційних інструментальних ансамблів Західного Поділля одне з важливих місць мав напливовий [5] (термін Станіслава Людкевича) репертуар. До речі, етномузикознавець Анатолій Іваницький називає цю групу танців міграційними [4, с. 232]. Про напливовість пісенного (зокрема й інструментального) репертуарів з інших етнічних територій у місцеву етнокультурну традицію говорить й Неля Мальцева: «Завдяки присутності іншоетнічного пісенного репертуару в українській традиційній культурі, відбувається змішування їх з місцевим (питомим) репертуаром» [6, с. 78]. Зауважимо, що до репертуару західноукраїнських традиційних інструментальних ансамблів у цей час, крім питомих танців, входили такі: вальси, польки, краков'яки, фокстроти, танго, «ойра», «7-40».

Найпоширенішими серед них у Західному Поділлі були вальси<sup>1</sup>. На початку ХХ ст. цей танцювальний жанр міцно вкоренився на теренах Західної України, став улюбленим танцем

---

<sup>1</sup> Танець «вальс» walzen має німецьке походження і означає «кружляти». Цей танець з'явився на рубежі XVIII та XIV століть. Прародичами вальсу є австрійський народний танець лендлер, який поширений в Австрії та Південній Німеччині. У старих піснях цих країн можна знайти багато прикладів пісень, які співалися в ритмі вальсу. Цей танці є парним і виконується під музику в розмірі 3/4. У цей час він був поширений у країнах Австро-Угорської імперії, а пізніше був поширений у багатьох країнах Європи і Америки.

і невід’ємною частиною репертуару місцевих весільних музик. Кожен місцевий інструментальний ансамбль володів значною кількістю вальсових мелодій. У досліджуваній місцевості побутують вальси переважно співочого походження. З початку ХХ століття вальсові мелодії Західного Поділля настільки адаптувалися, що на початку ХХІ століття їх повністю можна споріднювати з питомих репертуаром. Про це зазначає й етноінструментознавиця Вікторія Ярмола: «Саме ці вальси, які впродовж столітнього адаптувалися в місцевий матеріал, можна віднести до групи традиційних творів, якщо не за питомих походженням, то, принаймні, за своєю узвичаєністю. Інші танцювальні мелодії, які входять до скрипкового поліського репертуару, мають виразно напливовий характер та відзначаються переважно новішим походженням. Становлення і розвиток танцювальної музики безпосередньо залежали від географічного положення поліського регіону, що врешті-решт позначилося. Щодо співвідношення питомих і напливових творів у репертуарі народних скрипалів та й інших виконавців традиційних сільських капел на Поліссі, то їх пропорції є неоднаковими. Загальнонаціональних і міграційних танці значно переважають над автентичними локальними творами як інструментального, так і вокально-інструментального походження» [10].

Доказом домінуванням напливового репертуару над питомих є інформація, записана Олегом Смоляком від Стефана Олексійовича Смоляка 1921 року з с. Настасова Тернопільського району Тернопільської області у 1978 році, а пізніше – й від Григорія Івановича Грубого 1924 року. Серед шістдесяти танцювальних мелодій, які були в репертуарі настасівських весільних музик у цей період, 15 – вальси. Серед них: «Помаленько, Юзьку, грай», «Настасівський вальс», «Із Бережан до кадри», «Взяв би я бандуру», «Сама я рожу посадила», «Ішов відважний гайовий», «Час рікою пливе», «Човник хитається серед води», «Спить садок, де колишуться віти», «Гарна я си гарна», «Цвіте терен» [3] та ін.

Зауважимо, що у західноподільській традиційній танцювальній культурі (на весіллях і не тільки) вальсом розпочиналося дійство і зазвичай ним закінчувалося. Доказом цього є

вальс для молодих, який виконувало молоде подружжя після першого весільного стола. У Настасові молодий і молода танцювали перший танець під мелодію вальсу «Сама я рожу посадила» (в інших місцевостях Західного Поділля могли бути різні назви вальсів для молодих, але, зазвичай, у повільному темпі). Зокрема у с. Золотниках Тернопільського району до останнього часу в репертуарі місцевих весільних музик звучать вальси «Через річеньку, через болото», «Ой дівчино, шумить гай», які виконують у помірному темпі [9, с. 19].

За структурою, вальси, на відміну від питомих танців (козачків та коломийок), більші за строфічною будовою. Їхня музична форма переважно складається із чотирьох музичних речень, з яких третє і четверте повторюються двічі. Саме такого роду формотворення є одним із чинників вальсу від питомих козачків чи коломийок, які зазвичай є дворядковими (див. приклад 1а, 1б).

Помірно

1а.



Помірно

1б.



Зауважимо, що чотирядкова народномузична форма сформувалася зазвичай під впливом професійної академічної музики, доказом цього є перерваність кадансів у першому, другому і третьому музичних реченнях, що в основному представлені II, III чи IV ступенями. Крім цього, вплив академічної, танцювальної, професійної музики на традиційну народну визначається й за допомогою присутності у вальсах секвенцій (Див. приклад 1а). Саме вони є визначальним чинником за належністю зразка до писемної (авторської) музики. До речі, секвенції присутні майже у всіх вальсах, які є в репертуарі західноподільських весільних музик.

Часто у вальсах, які виконують західноподільські традиційні музиканти, помітна двочастинна побудова (на подобу заспів – приспів). Це також є свідченням формування вальсів під впливом професійної академічної музики. Прикладом присутності двочастинної форми в репертуарі західноподільських музик є вальс «Човник хитається серед води» з частим сиквенційним повторенням мелодичних ланок у ньому. Першою складовою вальсу є її строфічна побудова, що складається із чотирьох музичних речень, а друга її частина (приспів) також сформована завдяки чотирьом музичним реченням. З цього випливає, що її музична форма наступна: (С. АВ АВ' П. СС' DC').

Типовим для вальсових мелодій є і ритм аналізованого твору. Він представлений двома типами в строфічній побудові: репетицією (е е е е е) та об'єднанням (е е е Q.). Іншу ритмічну структуру в сегментах творить ритм у другій його частині, тут він зазвичай складається з подвійного об'єднання (е Q., Q е, Q е h.), що простежується у кожному сегменті останньої побудови. Саме такий ритмічний малюнок часто зустрічається в академічних вальсових мелодіях. У цьому творі є показовим секвенційне становлення інтонаційних ланок. Це особливо відчутно в другій (приспівній) його частині.

Ладозвукорядна будова вальсу «Човник хитається серед води» широкооб'ємна. Її творить октавний іонійський октахорд в автентичному поєднанні двох інтонаційних ланок – нижнього пентахорда з субквартою та верхнього тетрахорда. Така ладова побудова – характеристична ознака для авторського музичного творення.

Вальси, які грають західноподільські традиційні музики, можна поділити на дві групи. Першу складають вальси, для яких характерна тридольна метрика. Це так звані повільні вальси. Їх зазвичай виконує під час першого танцю молоде подружжя на весіллі, а також під час замовлення вальсів гостями (чоловіками) літнього віку. До цієї групи належать такі танці, як: «Сама я рожу посадила», «Взяв би я бандуру», «Помаленько, Любку, грай» та ін. Другу групу в досліджуваному етнографічному районі складають так звані жваві вальси. Вони зазвичай представлені

шестидольною метрикою, що виконується на «два» (тобто в дводольному метрі). Вальси цієї групи танцює зазвичай молодь.

Зауважимо, що вальси в досліджуваній місцевості найчастіше виконували на весіллях як молоддю, так і старшим поколінням.

У 1970–2020 рр. у репертуарі настасівських традиційних інструментальних ансамблів (а також і в інших селах та містечках Західного Поділля) найчастіше виконуваними були вальсові мелодії. Свідченням цього є репертуар настасівських Михайленкових музик. Якщо у їхньому репертуарі у цей час було лише сім нових полькових мелодій, то вальсових – п'ятнадцять [2]. До речі, настасівські Михайленкові музики, крім нових, виконували майже всі вальси, перейняті із місцевого репертуару попередніх музик. Це вказує на значно ширший репертуар мелодій, які виконували Михайленкові музики на весіллях у той час.

Зауважимо, що вальсових мелодій є найбільше в репертуарі традиційних інструментальних ансамблів Західного Поділля. Адже вони виконуються як в жвавому, так і в повільному темпах. Жваві вальси в основному виконували молоддю, а повільні – представниками старшого покоління. Новими в репертуарі Михайленкових музик є наступні вальсові мелодії: «Як би я мала крила орлині», «Ой чий то кінь стоїть», «Сиджу я край віконечка», «Шумить гай зелений», «Там під Львівським замком». Як бачимо, це був уже інший вальсовий репертуар, який зазвичай перейняли настасівські Михайленкові музики із засобів масової інформації. Адже це були мелодії, які в основному побутували в центральних областях України. Зауважимо, що вони до цього часу не мали місця в репертуарі західноподільських традиційних музик, які грали на весіллях у першій половині ХХ століття. За структурною будовою, вальси, які виконували місцеві традиційні інструментальні ансамблі, значно розмаїті від тих, які вигравали попередні музики. Якщо в попередніх вальсових мелодіях переважала чотирирядкова строфа з автоматичним чи структуротворчим повторенням третього і четвертого речень, то в мелодіях вальсів, виконуваних у 1970–2020 роках, переважають дворядкові строфи з автоматичним чи структуротворчим

повторенням другого музичного речення. Прикладом такого роду структуротворення є вальси «Ой чий то кінь стоїть», «Як би я мала крила орлині», та «Шумить гай зелений», які виконували Михайленкові та Кравцові музики з с. Настасова Тернопільського району Тернопільської області. Вальсова мелодія «Там під Львівським замком» має трирядкову строфічну будову. Такого роду формотворення відбулося завдяки структуротворчому повторенню першого вірша. Зауважимо, що друге та третє музичні речення повторюються двічі. Такого роду повторення, без сумніву, походять із пісенної співочої традиції. Це ще раз вказує на те, що пісенні танцювальні мелодії є джерелом інструментальних танцювальних. Структурна трирядковість властива й вальсовій мелодії «Сиджу я край віконечка». Адже тут перше музичне речення автоматично повторюється двічі. Й лише друге і третє побудовані на новому ритмоінтонаційному матеріалі, що теж автоматично повторюється. Така формотворча розмаїтість, найімовірніше, впливає із генетичного походження того чи іншого вальсу з різних місцевостей. Адже, без сумніву, та чи інша вокальна музична традиція (досі має) свої автономні традиційні музичні формотворення.

Вальсовий репертуар був властивий і для вокально-інструментального ансамблю «Настасівські музики», який був організований у 1986 році й діє у с. Настасів Тернопільського району Тернопільської області до сьогодні. На відміну від Михайленкових і Кравцових музик цього ж села, названий ансамбль в основному базувався на репертуарі, що був властивим для настасівських традиційних ансамблів у 1920–1960 рр. Свідченням цього є репертуар цього колективу. У ньому мають місце такі вальси, як: «Ішов відважний гайовий», «Час рікою пливе», «Човник хитається серед води», «Спить садок де колишуться віти». «Гарна я си гарна». «Цвіте терен». Як бачимо, аналогічний вальсовий репертуар виконували настасівські Заліскові, Ганчакові та Гевські музики у 1920–1960 рр. Це в першу чергу пов'язано з тим, що головне завдання ансамблю «Настасівські музики» полягає у відродженні та продовженні місцевої традиційної вокально-інструментальної культури.

**Висновки.** Вальсові мелодії, що присутні в репертуарі традиційних інструментальних ансамблів Західного Поділля, складають дві групи щодо свого походження. Першу творять мелодії, які базуються на питомому пісенному матеріалі. Їм властиві вузькооб'ємні формотворчі та ладозвукорядні параметри в становленні їхніх мелодій. Друга (менша) група представлена мелодіями, похідними з інших етнічних земель (з Польщі, Чехії, Австрії). Для них властиві більш об'ємні структурні побудови – двочастинні форми (на подобу строфа + приспів). Це, загалом, вказує на принципи їхнього суто інструментального компонування. Звернено увагу на те, що якщо західноподільські вальсові мелодії з 1920–1960-тих років були лише інструментальними, то, починаючи з 1970-тих років, вони супроводжуються співом солістів, а то й усіх учасників ансамблів, і тому стали вокально-інструментальними.

#### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Водяний Б. Народна інструментальна музика Західного Поділля в автентичному середовищі у період XIX-початок XX століття. *Наукові записки Тернопільського державного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*. Серія: Мистецтвознавство. Тернопіль, 2001. №2(7). С. 79–84.
2. Записав Буранич Степан Ігорович від Володимира Івановича Михайленка 1960 р. н. 23.02.2024 р. в с. Настасів Тернопільського району Тернопільської області. Рукопис. 8 с.
3. Записав Смоляк Олег Степанович від Смоляка Стефана Олексійовича (1921 р. н.) 10. 01. 1980 р. в с. Настасів Тернопільського району Тернопільської області. Рукопис. 9 с.
4. Іваницький А. І. Українська народна музична творчість. К.: Муз. Україна, 1990. 336 с.
5. Людкевич С.. Передмова. *Етнографічний збірник*. Видає Етнографічна комісія Наукового Товариства ім. Шевченка у Львові. Галицько-руські народні мелодії зібрані на фонограф Йосифом Роздольським. Списав і зредагував Станіслав Людкевич. Львів, 1906, Т. XXI, Ч. I. С. III–XXIII.
6. Мальцева Н.. Вплив зовнішніх факторів на фольклорну традицію Західного Поділля. *Наукові записки Тернопільського державного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка та Національної музичної академії України імені Петра Чайковського*. Серія: Мистецтвознавство. Тернопіль, 2003. №1 (10). С. 77–82 с.
7. Федун І. Концепт професіоналізму в українській ансамблевій народноінструментальній музиці. *Етномузика: збірка статей та мате-*

ріалів із нагоди ювілею професора Богдана Яремка. Львів: ГАЛИЧ-ПРЕС, 2023. Число 19. С. 31–55.

8. Хай М. Українська інструментальна музика усної традиції. Київ–Дрогобич: КОЛО, 2011. 466 с.

9. Чикинда О. Діяльність фольклорного вокально-інструментального ансамблю «Веселі Золотниківчани» в контексті культурно-мистецьких традицій села Золотники на Теребовлянщині: магістерська робота. Тернопіль, 2022. 62 с.

10. Ярмола В. Скрипкова традиція Рівенсько-Волинського Полісся. Львів: СПОЛОМ, 2014. 234 с.: іл., ноти.

### REFERENCES

1. Vodiany, B. (2001). Narodna instrumentalna muzyka Zakhidnoho Podillia v avtenticnomu seredovyshchi u period XIX-pochatok XX stolittia. Naukovi zapysky Ternopil'skoho derzhavnogo pedahohichnoho universytetu imeni Volodymyra Hnatiuka. Seria: Mystetstvoznavstvo. Ternopil. №2(7). S. 79–84. [in Ukraine].

2. Zapysav Buranych Stepan Ihorovych vid Volodymyra Ivanovycha Myhaylenka (1960 r. n.) 23.02.2024 r. v s. Nastasiv Ternopil'skoho raionu Ternopil'skoi oblasti. (2024). Manuscript. Ternopil. [in Ukraine].

3. Zapysav Smoliak Oleh Stepanovych vid Smoliaka Stefana Oleksiivycha (1921 r. n.) 10.01.1980 r. v s. Nastasiv Ternopil'skoho raionu Ternopil'skoi oblasti. Manuscript. Ternopil. [in Ukraine].

4. Ivanytskyi, A. (1990). Ukrainska narodna muzychna tvorchist. Posibnyk dlia vyshchyykh i serednykh navchalnykh muzychnykh zakladiv. K.: Muzychna Ukraina. [in Ukraine].

5. Liudkevych, Stanislav. (1906). Foreword. Etnohrafichniy zbirnyk. Halysko-ruski narodni melodii, zibrani na fonohraf Yosyfom Rozdolskym. Spysav i zredahuвав Stanislav Liudkevych, vol. 21, part 1, pp. III–XXIII. Lviv: Ethnographic Commission of the Shevchenko Scientific Society [in Ukraine].

6. Maltseva, Nelia. (2003). Vplyv zovnishnykh faktoriv na folklornu tradytsiiu Zakhidnoho Podillia” [The Influence of External Factors on the Folklore Tradition of Western Podillia. Naukovi zapysky Ternopil'skoho derzhavnogo pedahohichnoho universytetu imeni Volodymyra Hnatiuka ta Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni Petra Chaikovskoho. Seria: Mystetstvoznavstvo, no. 1 (10), 77–82. [in Ukraine].

7. Fedun, Iryna (2023). The concept of professionalism in Ukrainian ensemble folk instrumental music. Etnomuzyka: zbirka statei ta materialiv iz nahody yuvileiu profesora Bohdana Yaremka. Chyslo 19 / upor. V. Yarmola. Lviv: HALYCh-PRES. S. 31–55. [in Ukraine].

8. Khai, M. (2011). Ukrainska instrumentalna muzyka usnoi tradytsii. Kyiv–Drohobych: KOLO. 466 p. [in Ukraine].

9. Chykinda, Olesia. (2022). Diialnist folklornoho vokalno-instrumentalnoho ansamblu “Veseli Zolotnykivchany” v konteksti kulturno-mystetskykh tradytsii sela Zolotnyky na Terebovlianshchyni. Master’s thesis. Ternopil. [in Ukraine].

10. Yarmola V. (2014). Skrypкова традиція Рівенсько-Волинського Полісся. Lviv: СПОЛОМ. [in Ukraine].

УДК 78.01/.03+784.21

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2025-44-9>**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

## **АНТИЧНИЙ МІФ У ФОРМУВАННІ СИМВОЛІСТСЬКОЇ ПАРАДИГМИ ФРАНЦУЗЬКОГО МУЗИЧНОГО ТЕАТРУ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XIX – ПОЧАТКУ XX СТОЛІТТЯ**

**Метою дослідження** є виявлення та системне осмислення ролі античності як естетичної, філософської та символічної основи формування французької художньої культури кінця XIX – початку XX століття, зокрема у процесі становлення символістського мислення, імпресіоністської музичної мови та нових музично-театральних форм. **Методологічну основу дослідження** становить міждисциплінарний синтез історико-культурного, філософсько-естетичного та музикознавчого підходів. Застосовано методи культурно-історичного аналізу для виявлення специфіки рецепції античності у французькому мистецтві доби *fin de siècle*; герменевтичний метод – для інтерпретації символічних і міфологічних структур у літературних та музичних текстах; компаративний підхід – для зіставлення античних, християнських і сучасних художніх парадигм.

**Наукова новизна роботи** полягає у комплексному осмисленні античності не як історико-стильового джерела, а як динамічної духовної константи французької культури кінця XIX – початку XX століття, що визначає формування нових художніх, музично-драматургічних і філософсько-естетичних моделей. Уперше античні ремінісценції у творчості французьких композиторів і мислителів розглядаються в єдності з проблематикою християнського гуманізму та інтуїтивістської філософії.

**Висновки.** Дослідження показало, що античність у культурному просторі Франції кінця XIX – початку XX століття постає не як завершений історичний пласт, а як живий духовно-естетичний ресурс, здатний до багаторівневої трансформації відповідно до викликів епохи. В умовах кризи позитивістського світогляду античні образи, міфологеми та філософські ідеї стали важливим засобом переосмислення природи людини, її внутрішнього світу, проблем свободи, долі, часу та моральної відповідальності.

Античність у мистецтві *fin de siècle* функціонує у тісному діалозі з християнським гуманізмом, що дозволяє художникам і композиторам формувати нові етичні й естетичні орієнтири. Цей діалог виявляється особливо плідним у музично-театральних жанрах, де античні та християнські символи взаємодіють у межах символістської драматургії, створюючи нові моделі художньої цілісності.

**Ключові слова:** античність, антична тема в музиці, французьке музично-театральне мистецтво, опера, символізм, музичний символ, імпресіонізм, *fin de siècle*, християнський гуманізм, міф, інтуїтивізм, Клод Дебюссі.

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

**The ancient myth in the formation of the Symbolist paradigm of French musical theatre from the second half of the 19th to the early 20th century**

**The aim of this study** is to identify and systematically conceptualize the role of antiquity as an aesthetic, philosophical, and symbolic foundation in the formation of French artistic culture of the late 19th and early 20th centuries, particularly in the processes shaping Symbolist thinking, Impressionist musical language, and new forms of musical theatre. **The methodological framework** of the research is based on an interdisciplinary synthesis of historical-cultural, philosophical-aesthetic, and musicological approaches. Methods of cultural-historical analysis are applied to reveal the specific features of the reception of antiquity in French art of the *fin de siècle*; the hermeneutic method is used to interpret symbolic and mythological structures in literary and musical texts; and a comparative approach is employed to juxtapose ancient, Christian, and modern artistic paradigms.

**The scientific novelty** of the study lies in a comprehensive interpretation of antiquity not as a historical-stylistic source, but as a dynamic spiritual constant of French culture at the turn of the 19th and 20th centuries, one that determines the formation of new artistic, musical-dramaturgical, and philosophical-aesthetic models. For the first time, ancient reminiscences in the works of French composers and thinkers are examined in unity with the problematics of Christian humanism and intuitionist philosophy.

**Conclusions.** The research demonstrates that antiquity within the cultural space of France at the turn of the 19th and 20th centuries appears not as a closed historical layer, but as a living spiritual-aesthetic resource capable of multi-level transformation in response to the challenges of the era. In the context of the crisis of the positivist worldview, ancient images, mythologemes, and philosophical ideas became an important means of rethinking human nature, the inner world of the individual, and the problems of freedom, fate, time, and moral responsibility.

In the art of the *fin de siècle*, antiquity functions in close dialogue with Christian humanism, enabling artists and composers to form new ethical and aesthetic orientations. This dialogue proves especially productive in musical-theatrical genres, where ancient and Christian symbols interact within the framework of Symbolist dramaturgy, creating new models of artistic integrity.

**Key words:** antiquity, the ancient theme in music, French musical-theatrical art, opera, symbolism, musical symbol, Impressionism, *fin de siècle*, Christian humanism, myth, intuitionism, Claude Debussy.

**Актуальність дослідження** зумовлена необхідністю комплексного осмислення феномену античності як стрижневої культурно-естетичної константи французького мистецтва другої половини XIX – початку XX століття, зокрема в контексті формування символістського мислення та нових художніх парадигм *fin de siècle*. В умовах кризового зламу позитивістської та натуралістичної картини світу звернення до античної спадщини набуває не характеру ретроспективного «погляду в минуле», а постає як активний інструмент духовного самопізнання, філософсько-естетичного діалогу між епохами та оновлення художньої мови.

Особливої значущості проблема набуває у сфері музичного та музично-театрального мистецтва Франції, де античні образи, міфологеми й символи виявляють здатність до трансформації відповідно до нових форм художнього мислення – імпресіонізму, символізму, інтуїтивістської філософії. У творчості композиторів Ж. Массне, С. Франка, Г. Форе, К. Дебюссі античність інтегрується в сучасний естетичний дискурс, стаючи підґрунтям для осмислення етичних, метафізичних і гуманістичних ідей доби.

Водночас актуальним є дослідження взаємодії античного світогляду з християнським гуманізмом, що особливо рельєфно проявляється у музично-театральних жанрах межі століть, зокрема в містерії, ораторіально-оперних формах, символістських синтезах слова, музики й сценічної дії. В умовах сучасного гуманітарного знання, зорієнтованого на міждисциплінарний підхід, аналіз античних ремінісценцій як чинника формування нових художніх структур і смислів набуває особливої наукової та культурологічної ваги.

**Метою дослідження** є виявлення та системне осмислення ролі античності як естетичної, філософської та символічної основи формування французької художньої культури кінця XIX – початку XX століття, зокрема у процесі становлення символістського мислення, імпресіоністської музичної мови та нових музично-театральних форм. **Методологічну основу дослідження** становить міждисциплінарний синтез історико-культурного, філософсько-естетичного та музикознавчого підходів. Застосовано методи культурно-історичного аналізу для

виявлення специфіки рецепції античності у французькому мистецтві доби *fin de siècle*; герменевтичний метод – для інтерпретації символічних і міфологічних структур у літературних та музичних текстах; компаративний підхід – для зіставлення античних, християнських і сучасних художніх парадигм.

Важливу роль відіграє філософсько-естетичний аналіз, зокрема ідей Е. Ренана та А. Бергсона, що дозволяє розкрити інтуїтивістські та метафізичні підвалини символізму. Також використано елементи семіотичного підходу для осмислення символу й міфу як відкритих, багатозначних структур художнього мислення.

**Наукова новизна роботи** полягає у комплексному осмисленні античності не як історико-стильового джерела, а як динамічної духовної константи французької культури кінця XIX – початку XX століття, що визначає формування нових художніх, музично-драматургічних і філософсько-естетичних моделей. Уперше античні ремінісценції у творчості французьких композиторів і мислителів розглядаються в єдності з проблематикою християнського гуманізму та інтуїтивістської філософії.

У роботі виявлено смислові механізми трансформації античного міфу в символістському мистецтві, а також обґрунтовано роль античності у формуванні нових музично-театральних жанрів початку XX століття, зокрема містерії. Запропоновано інтерпретацію творчості К. Дебюссі як художньої моделі синтезу античного та християнського світоглядів у межах символістської естетики.

**Виклад основного матеріалу.** У контексті експериментальних тенденцій французької культури другої половини XIX століття дедалі виразніше виявляються ознаки нового – символістського – типу мислення, що формується внаслідок творчого переосмислення жанрових моделей і художніх форм попередніх епох, передусім античності. Звернення до античної спадщини в цей період перестає мати характер прямого наслідування й набуває статусу складного культурного коду, крізь який сучасність осмислює власну кризу та власні духовні запити. Митці передсимволістського кола вбачали місію мистецтва у порятунку люд-

ського роду за допомогою Краси, трактованої як Істина. У цьому твердженні закладено принципово нове розуміння художньої творчості як форми метафізичного досвіду, спрямованого на подолання розриву між естетичним і етичним.

Особливе ставлення до позачасових, нетлінних образів античної міфології та мистецтва, до образів «чистої Краси» стає однією з визначальних рис поезики групи «Парнас», яка послідовно утверджувала принцип «мистецтво заради мистецтва». Для поетів цього кола античність постає не стільки історичною реальністю, скільки ідеальною моделлю гармонійного світу, протиставленого духовній деградації сучасності. Засновник групи «Парнас» Ш. Леконт де Ліль (1818–1894) прагнув витримувати у своїй творчості незмінний мотив холодної відстороненості та неприязні до всього минушого й випадкового, визнаючи справжньою цінністю лише нетлінну Красу. У зіставленні з цивілізацією язичницької Греції сучасний світ видавався йому таким, що перебуває у стані занепаду та морального ковзання. У пізній період творчості Леконт де Ліль постає як творець гранично відшліфованих, вивірених і вишуканих форм; тонкий стиліст, віртуоз віршування, він був визнаним представником академічного канону й увійшов до кола «безсмертних» Інституту Франції.

У музичній творчості французьких композиторів, які зверталися до античних віршів Леконта де Ліля, античність зазнає багатошарового художнього заломлення, вступаючи у складний діалог із сучасністю. Ці твори нерідко містять розгалужену систему асоціативних зв'язків, у межах яких античні образи набувають нового етичного та естетичного виміру. Твори різних жанрів Ж. Массне (музика до поеми «Еринії», 1872), С. Франка (симфонічна поема з хором «Еоліди», 1876; «Психея»), Г. Форе («Троянда», ор. 51, № 4) демонструють широту можливих трактувань Прекрасного та його моральної значущості в житті й мистецтві. Ці композиції формують своєрідну художню парадигму, в якій сучасна свідомість вступає в діалог з античним міфом, наповнюючи культурну традицію новими смислами.

Античні ремінісценції посідають вагоме місце й у поезії П. Верлена (1844–1896). «Я – римський світ періоду зане-

паду», – писав поет, який у першій половині 1880-х років увійшов у пізню фазу своєї творчості (збірка «Мудрість») [1]. Це самовизначення відображає характерне для Верлена відчуття історичної вичерпаності та екзистенційної крихкості культури. Мотив невідворотності долі, що сягає фаталістичного світосприйняття давніх греків, стає філософським підтекстом і ключем до розуміння початкового вірша першої збірки Верлена «Сатурнічні поезії» (1866). У 1869 році, натхненний образами Буше й Ватто, побаченими в новій живописній галереї Лаказа, Верлен задумує цикл «Галантні свята» («Fêtes galantes»). Ці витончені вірші, витримані в дусі класицизму XVIII століття, відроджують ліричне сприйняття античності крізь призму естетики «Золотого віку» французького мистецтва. Подібне опосередковане втілення античної спадщини стає характерною рисою французького імпресіонізму й символізму.

Надзвичайна музикальність верленівського вірша, насиченого алюзіями й образами античного походження, привертала увагу багатьох французьких композиторів. Г. Форе створив на вірші Верлена низку відомих романсів: «Мандоліна» ор. 58 № 4, «Ці неясні бажання» ор. 58 № 5, «Сплін» ор. 51 № 3, «Під сурдинку» ор. 57 № 2, «Зелень» ор. 58 № 3, а також низку номерів із циклу «Добра пісенька»: ор. 61 № 3, ор. 61 № 5, ор. 61 № 6, ор. 61 № 7, ор. 61 № 9. К. Дебюссі звертається до поезії Верлена у вокальних циклах «Забуті арієти» (1888) і «Галантні свята» (перший зошит – 1892, другий – 1904), а також в окремих романах. Композитор виношував задум опери-балету за мотивами «Галантних свят», проте цей проєкт так і не було реалізовано, залишившись свідченням притягальності верленівського світу для музичної уяви епохи.

До 1866 року до «Парнасу» прилучався і молодий поет та письменник А. Франс (1844–1924). Античність входить у його творчість через поетичний цикл «Золоті поеми» (1873) і повість «Іокаста» (1878), а згодом стає стійким смисловим орієнтиром на етапі формування його світогляду «на зламі» (1880–1895), а також у творах 1900-х років. В інтерпретації А. Франса античність виявляється тісно пов'язаною з прогресивним мисленням

добі й активно залучається до процесу формування художньої свідомості кінця XIX – початку XX століття. Як уже зазначалося, в умовах постпозитивізму особливого значення в цьому процесі набули праці Е. Ренана, що постають як документальні та культурно-історичні пам'ятки епохи поєднання ідей античності та християнства. Примируючи богословські істини з сучасним науковим знанням, Ренан зосередив увагу своїх сучасників на проблематиці античності та раннього християнства, задавши новий вектор гуманітарного мислення.

Велич Ренана полягала в рідкісному поєднанні в його духовному образі обдарувань ученого й поета. А. Франс підкреслював, що Ренан-учений підкорив свій час передусім як поет. Його світогляд сучасники визначали як доброзичливий скептицизм, у якому раціональне мислення поетично обдарованої людини знаходило задоволення своєму естетичному чуттю. Літературний стиль Ренана вирізнявся особливою поетичністю – якістю, що дозволила видатним письменникам, художнім критикам, митцям і музикантам вважати себе його послідовниками.

Лірико-пантеїстичні ідеї романтиків і Ренана дістали у французькому мистецтві «кінця століття» особливо плідний розвиток. Інтерпретації античності та античні ремінісценції стають повсюдними у творчості живописців, письменників, поетів і композиторів, що належали до різних художніх напрямів. Рембо, Верлен і Малларме успадкували від «парнасців» уявлення про творчість як про піднесене служіння митця, який усамітнися у «вежі зі слонової кістки» й творить на славу Краси. Визнання естетичної цінності Краси, що сягає античної традиції, відкриває простір діалогу між античною та сучасною культурами. Поетів і мислителів приваблювала можливість показати взаємодію різних культурних парадигм – минулого й сучасного, сталих культурних топосів і їхнього актуального осмислення. Поетичний скептицизм Ренана, за висловом його сучасників, був «прикрашений квітами уяви». У його письмових і усних виступах розрізняли елегійний тон оповіді та романтичний модус світобачення. Ренан міркував про доброту, прихильність і повагу до всіх істот без винятку, вбачаючи в цих почуттях відображення найфундаментальніших законів життя.

На зламі XIX–XX століть проблематика християнської віри та християнського гуманізму виходить за межі власне церковного дискурсу й стає предметом активного художньо-філософського осмислення. В умовах епохи, що переживає одночасне зіткнення та співіснування різнорідних світоглядних моделей, культура звертається до античної спадщини елліністичного та греко-римського світу як до джерела екзистенційних орієнтирів. Античність у цей період сприймається не як завершена історична форма, а як глибинний культурний шар, здатний запропонувати відповіді на фундаментальні питання людського буття й тим самим сприяти подоланню духовної кризи сучасності.

Ідея християнського гуманізму, що виникла в пізньоантичну добу, від початку формується в межах античної культурної матриці, успадковуючи її філософські, етичні та естетичні засади. У процесі історичного розвитку французького мистецтва ця ідея утверджується поступово, досягаючи особливої ідейної напруги в періоди світоглядних зламів і зміни культурних парадигм. У протиставленні схоластичному аскетизму та догматичному містицизму християнський гуманізм постає як провідний ідейно-естетичний принцип середньовічної літературної поезії, а також як своєрідна *forma mentis* французьких музично-театральних жанрів літургійної драми й містерії. В їхньому художньому образі проступають структурні та образні аналогії з давньогрецькою трагедією, що свідчить про глибинну спадкоємність античної та християнської традицій. Саме опора на античну спадщину дозволяла християнському гуманізму зберігати гармонію (лат. *proportio*) і порядок (лат. *ordo*) художнього буття французького мистецтва в різні історичні епохи.

У музично-театральній культурі кінця XIX – початку XX століття тема християнського гуманізму набуває подальшого розвитку через ключові смислові домінанти – Істину і Святість. Ці категорії знаходять художнє втілення в жанрі «священної драми», в ораторіально-оперній формі «Марія Магдалина», в операх Ж. Массне «Таїс» і «Жонглер Богоматері», в опері «Кармелітка» Р. Ана (1902), а також у монументальній містерії «Легенда про Святого Христофора» В. д'Енді (1902–1920). У зазначених тво-

рах християнський сюжет осмислюється не в межах вузькоконфесійного дискурсу, а як простір морального вибору й духовного випробування, у якому античні уявлення про гармонію та долю вступають у діалог із християнською ідеєю спасіння.

Інтелектуальна атмосфера початку 1900-х років сприяє новому прочитанню античної філософії, насамперед платонізму, який нерідко інтерпретується як концептуально співзвучний релігійно-метафізичній символіці гностицизму. У цьому контексті особливого значення набуває філософія Анрі Бергсона (1859–1941) – представника інтуїтивізму, який запропонував оригінальні розв’язання проблем матерії, часу, пам’яті та свідомості. Його вчення значною мірою відповідає характерному для епохи прагненню до метафізичної цілісності та відроджує «античне» відчуття абсолютного, космічно-універсального виміру буття. Філософські й наукові гіпотези 1890–1900-х років формуються на основі синтезу ідей, що сходять як до античних систем Платона й Аристотеля, так і до середньовічної думки Фоми Аквінського. У культурному просторі Франції рубежу XIX–XX століть дедалі виразніше заявляє про себе уявлення про світовий символічний універсум, характерне для пограничних епох, у яких глибинні символічні трансформації поєднуються зі збереженням гуманістичного ядра культури.

Естетичний вимір інтуїтивістської філософії Бергсона справляє тривалий вплив на світову культуру XX століття, торкаючись філософії історії, психології, літератури та мистецтва. Його ідеї про час, свободу волі, інтуїцію, пам’ять і творчість набувають широкого поширення у Франції кінця XIX – початку XX століття, а кожна нова праця мислителя сприймається як вагома подія інтелектуального життя країни: «Досвід про безпосередні дані свідомості» (1889), «Матерія і пам’ять» (1896), «Сміх у житті й на сцені» (1899–1900), «Вступ до метафізики» (1903), «Творча еволюція» (1907).

Філософська позиція Бергсона формується на перетині античних традицій Аристотеля, Платона й Плотіна та конкретної культурної ситуації Франції 1890–1900-х років. Його вчення органічно співвідноситься з художніми пошуками символізму,

що посів центральне місце в естетичній атмосфері періодів *fin de siècle* і *Belle Époque*. Становлення Бергсона як мислителя припадає на 1870–1880-ті роки – час поступової відмови від позитивістських і натуралістичних установок та одночасного згасання попередніх культурних орієнтирів. Прогресивна думка епохи *fin de siècle* звертається до людини та її внутрішнього світу, прагнучи вловити й зафіксувати найтонші емоційні стани, інтуїтивні імпульси та глибинні рухи людської душі. У цьому сенсі філософія Бергсона, зберігаючи спадкоємність з античною традицією, водночас виявляє перегуки з християнським світоглядом. У 1890–1900-ті роки Бергсон постає своєрідним каталізатором філософсько-естетичного руху символізму, забезпечуючи йому концептуальне та світоглядне підґрунтя. Синтезувавши ключові інтенції культурної традиції, що формувалася в першій половині ХХ століття, Бергсон виявився водночас спадкоємцем попередніх філософських систем, їх інтерпретатором і мислителем, який відкрив нові горизонти духовного та художнього розвитку.

Культурна динаміка Франції початку ХХ століття формується під вирішальним впливом філософії Анрі Бергсона, яка стала одним з інтелектуальних підмурків різкого художнього й естетичного оновлення епохи. Саме його філософська концепція сприяла виникненню нового типу культурної свідомості, що спирається на принципи, принципово відмінні від раціоналістичних і позитивістських моделей попереднього періоду [3]. У цьому контексті «злет» культури початку 1900-х років постає не стільки наслідком стихійних художніх пошуків, скільки результатом глибинної перебудови світоглядних основ мистецтва. Особливої значущості у філософії Бергсона набуває органічне поєднання античної спадщини з проблематикою сучасності: неоплатонічна традиція, пройшовши крізь багатовікову історичну дистанцію, знову виявляє здатність до продуктивного філософського оновлення.

Звернення Бергсона до античної філософії має системний і методологічно усвідомлений характер. Його витоки сягають ранніх етапів інтелектуального становлення мислителя та класичної гуманітарної освіти, що сформувала стійкий інтерес до античної

культури як універсального джерела метафізичних моделей. Уже в 1883–1888 роках, у період роботи в Клермон-Феррані, Бергсон створює написану латинською мовою дисертацію на ступінь *Docteur ès lettres* – «Ідея місця у Аристотеля», безпосередньо пов'язану з проблемним полем античної філософії. Звернення до апорій Зенона та до аристотелівських способів їх розв'язання стає для Бергсона найважливішим імпульсом до розробки власної концепції часу, в межах якої формується категорія «чистої тривалості», що поєднує онтологічний і психологічний аспекти буття.

Відродження класичної метафізики у філософії Бергсона здійснюється на перетині кількох інтелектуальних ліній: античної філософської традиції, французького раціоналізму Б. Паскаля та Ж.-Ж. Руссо, а також християнсько-неоплатонічної спадщини Плотіна й Августина Блаженного. Узагальнення у його вченні психологічних, гносеологічних і онтологічних проблем, ідей еволюційного розвитку та етико-релігійних концептів приводить до формування інтуїтивізму – філософської системи сучасності, у якій виразно проступають трансформовані відлуння неоплатонізму.

Філософія Бергсона функціонує в просторі категорій духовності, інтуїції, пам'яті та моралі, формуючи особливий інтелектуальний горизонт, у межах якого стає можливим нове розуміння художньої творчості рубежу століть. Цей філософський контекст дозволяє по-новому інтерпретувати твори Метерлінка й Пруста, Форє й Дебюссі, Г. Моро та О. Редона.

Перехідний характер 1890–1900-х років супроводжується переосмисленням таких фундаментальних понять, як символ і міф. Попри уявну концептуальну визначеність, ці феномени усвідомлюються як форми, що містять у собі принципово невичерпний смисловий потенціал. Символ утверджується як багатозначна структура, що не піддається однозначному тлумаченню. Трансформація ставлення до античності та міфу, сформована внаслідок тривалої світоглядної еволюції європейської культури, знаходить відображення передусім у художніх концепціях музично-театральних творів кінця XIX – початку XX століття.

В епоху *fin de siècle* – на зламі XIX–XX століть – суспільна свідомість переживає радикальний зсув, пов’язаний із деформацією усталених уявлень про реальність, зокрема у сфері людських почуттів. Емоційний досвід починає осмислюватися крізь нові логіко-символічні структури, а сама ідея, у платонівському розумінні, інтерпретується як «оселя душі». Історія філософської думки від Платона до сучасності постає як безперервний пошук шляхів до пізнання Абсолюту – універсального закону світобудови. Платонівська традиція справляє істотний вплив на формування ключових положень естетичної системи символізму, в межах якої художній образ набуває медіативної функції між чуттєвим і трансцендентним вимірами буття.

Прагнення до міфологізації художнього мислення, опосередкованої символістським світовідчуттям, стає характерною рисою інтелектуального й естетичного клімату рубежу XIX–XX століть. Воно виявляється у творчих настановах С. Малларме, А. Бергсона, К. Дебюссі, Г. Моро, а також низки французьких митців, для яких античний міф перестає бути об’єктом реконструкції й перетворюється на живу символічну мову. Символістське переосмислення образів, мотивів і структур античного міфу утверджується як одна з ключових стилістичних констант мистецтва пізнього романтизму та імпресіонізму, формуючи особливий тип художньої міфопоетики.

Вокальний цикл для голосу з фортепіано «Пісні Білітіс» утілює свідомо стилізоване відображення античної поезії, створене П. Луїсом і насичене атмосферою витонченої, чуттєвої лірики. Ця стилізація від початку орієнтована не на історичну достовірність, а на створення поетичної ілюзії античного світу, побаченого крізь призму символістської естетики. Згодом цей цикл був переосмислений самим композитором у пошуках нової жанрової моделі музично-театрального втілення. У театральній версії «Пісень Білітіс» (1901) Дебюссі вводить тембри арфи, античних тарілочок і флейти, створюючи звуковий простір, асоціативно спрямований до уявної античності та підкреслюючи її ритуально-архаїчний характер.

Антична образність отримує подальший розвиток і в інструментальній творчості Дебюссі. Вона постає у двох зошитах

«Прелюдій» для фортепіано («Дельфійські танцівниці», «Канопа», «Тераса побачень, освітлена місячним сяйвом»), де античні алюзії поєднуються з імпресіоністською поетикою звучного образу. Твір «Острів радості» навіяний враженням від живописного полотна А. Ватто «Подорож на острів Кітеру», у якому міфологічний сюжет трансформується в сцену театралізованого свята. Характерний образ танцюючого фавна й умовної античної маски – одного з малих божеств античного пантеону – набуває нового художнього осмислення в циклі «Шість античних епіграфів» для фортепіано в чотири руки, зокрема в п'єсі № 2 «Для заклику до Пана, бога літнього вітру».

У творчості Дебюссі античність не функціонує як ретроспективний жест чи звернення до втраченого минулого. Навпаки, вона постає одним із чинників руху вперед, сприяючи формуванню принципово нового музичного мовлення імпресіонізму. Показово, що антична тема традиційно висувалася як основа конкурсних завдань для здобувачів Великої Римської премії Паризької консерваторії. Беручи участь у цих конкурсах, молодий композитор звертається до античності в кантатах «Весна» і «Діва-обраниця», де вона заломлюється крізь ліричну поезію Д. Г. Россетті (1828–1882), засновника «Братства прерафаелітів», і естетику сучасного символізму. У художній свідомості композиторів, поетів і живописців античність не сприймалася як щось відірване від сучасності; навпаки, вона усвідомлювалася як актуальний і продуктивний тематичний пласт мистецтва. Суттєві відмінності філософсько-естетичних і художніх позицій мислителів, які жили й творили в «смутний час» переходу від язичництва до християнства, були виявлені британським дослідником Е. Доддсом [2].

Суперечлива духовна атмосфера початку 1910-х років акумулювала імпульси, що виявилися вирішальними для появи одного з найунікальніших досвідів містеріального жанру в історії музично-театрального мистецтва ХХ століття – «Мучеництва Святого Себастьяна» К. Дебюссі.

У зверненні Дебюссі до античної тематики відбувається не лише оновлення виражальних засобів, а й формування принци-

пово нових типів інструментальної, вокально-симфонічної, фортепіанної та театральної музики, що веде до народження нових музично-театральних жанрів. Задум «Мучеництва Святого Себастьяна» (1911) був зумовлений прагненням показати співіснування та внутрішню напруженість між античним язичництвом і християнством. Можливість художнього втілення цієї ідеї композитор убачав у новому музично-драматургічному прочитанні архаїчного жанру містерії. Театральна форма узагальненого життєвого досвіду, образно-символічна ілюзія реальності – як у добу Середньовіччя, так і на початку XX століття – становить сутнісну характеристику містерії, жанру, що справив істотний вплив на розвиток французького музичного театру 1900-х років і на художні процеси XX століття загалом.

Античність у культурному просторі Франції 1890–1900-х років (аж до Першої світової війни) постає сталою константою духовного життя, музичної культури та композиторської творчості. У цей період антична спадщина в літературі й мистецтві заломлюється переважно крізь призму імпресіонізму та символізму. Особливий тип інтерпретації античності початку XX століття знаходить вираз в операх Дебюссі та П. Дюка. У містерії «Мучеництво Святого Себастьяна» античність, осмислена в координатах символістського світобачення, стає підґрунтям для вибудовування нових музично-театральних форм, що визначили вектори розвитку мистецтва XX століття.

**Висновки.** Дослідження показало, що античність у культурному просторі Франції кінця XIX – початку XX століття постає не як завершений історичний пласт, а як живий духовно-естетичний ресурс, здатний до багаторівневої трансформації відповідно до викликів епохи. В умовах кризи позитивістського світогляду античні образи, міфологеми та філософські ідеї стали важливим засобом переосмислення природи людини, її внутрішнього світу, проблем свободи, долі, часу та моральної відповідальності.

Античність у мистецтві *fin de siècle* функціонує у тісному діалозі з християнським гуманізмом, що дозволяє художникам і композиторам формувати нові етичні й естетичні орієнтири. Цей діалог виявляється особливо плідним у музично-театральних

жанрах, де античні та християнські символи взаємодіють у межах символістської драматургії, створюючи нові моделі художньої цілісності.

Філософія інтуїтивізму А. Бергсона відіграла роль каталізатора цих процесів, запропонувавши концептуальне підґрунтя для поєднання античної метафізики з сучасним художнім мисленням. Ідеї тривалості, інтуїції, пам'яті та творчості сприяли формуванню символістського бачення світу, в якому античність постає як універсальний код духовної культури.

Творчість К. Дебюссі демонструє кульмінацію цього процесу: античність у його музичних і музично-театральних творах стає засобом формування нових жанрових і стилевих структур ХХ століття. Містерія «Мучеництво Святого Себастьяна» є яскравим прикладом синтезу античного язичницького та християнського начал, що відкриває перспективи подальшого розвитку музичного театру. Таким чином, античність у французькому мистецтві рубежу століть виявляється не лише джерелом естетичного натхнення, а й фундаментальною основою гуманістичного світогляду, здатного забезпечити спадкоємність культурних традицій і водночас – народження нових художніх форм та смислів.

### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Верлен П. Романи без слів: антологія українських перекладів поезій Поля Верлена. Київ: Либідь, 2011. 408 с.
2. Dodds E. R. Pagan and Christian in an Age of Anxiety: Some Aspects of Religious Experience from Marcus Aurelius to Constantine. Cambridge University Press, 2000. 164 p.
3. 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. Verlaine, P. (2011) Romance without words: an anthology of Ukrainian translations of the poetry of Paul Verlaine. Kiev: Libid. [in Ukrainian].
2. Dodds, E. R. (2000) Pagan and Christian in an Age of Anxiety: Some Aspects of Religious Experience from Marcus Aurelius to Constantine. Cambridge University Press. [in English].
3. 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 78.03+ 784.3/784.69

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2025-44-10>**Сян Веньцзін**

ORCID: 0009-0002-0473-8769

аспірантка кафедри історії музики та музичної етнографії  
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової  
[denghanwen1995@icloud.com](mailto:denghanwen1995@icloud.com)

## КАМЕРНО-ВОКАЛЬНА МУЗИКА КИТАЮ XX–XXI СТОЛІТЬ ЯК ПРОСТІР НАЦІОНАЛЬНО-СТИЛЬОВОГО СИНТЕЗУ

*Метою дослідження є комплексне осмислення шляхів розвитку камерно-вокальної музики китайських композиторів XX–XXI століть у контексті взаємодії національних традицій і західноєвропейських музичних впливів, а також виявлення ролі народнопісенного начала у формуванні національної стилістики на прикладі творчості Чжен Цюйфена. Методологічну основу дослідження становить міждисциплінарний підхід, що поєднує історико-музикознавчий, культурологічний та аналітичний методи. Використовується компаративний підхід для зіставлення традиційної китайської музичної системи з європейськими композиційними техніками, а також біографічний метод, що уможливорює глибше розуміння творчої позиції композитора в контексті його життєвого та історичного досвіду. Важливе місце посідає естетико-філософський аналіз, спрямований на осмислення ідей національної ідентичності, гармонії «Неба і людини», гуманістичного змісту камерно-вокальної музики. Наукова новизна полягає у цілісному розгляді камерно-вокальної музики китайських композиторів XX–XXI століть як провідного чинника формування національної стилістики професійного музичного мистецтва. У роботі здійснюється систематизований аналіз камерно-вокальної творчості Чжен Цюйфена як репрезентативного прикладу синтезу народнопісенного мислення та сучасних композиційних технік.*

***Висновки.** Проведене дослідження засвідчує, що камерно-вокальна музика є однією з ключових сфер професійного композиторського мистецтва Китаю XX–XXI століть, у якій з особливою виразністю виявляються процеси формування національної стилістики. Народна пісня, що впродовж століть акумулювала історичний, емоційний та світоглядний досвід китайського народу, стала основним джерелом інтонаційного, образного й жанрового оновлення професійної музики. Аналіз показує, що звернення до фольклорного матеріалу не обмежувалося*

простим цитуванням або стилізацією, а передбачало складну технологію композиторської трансформації, у межах якої традиційні ладові структури, мелодичні моделі та образні архетипи поєднувалися з сучасними західноєвропейськими техніками письма. Саме такий підхід забезпечив збереження національної ідентичності китайської музики в умовах глобалізації.

**Ключові слова:** камерно-вокальні жанри, китайська народна пісня, національний стиль, музична стилістика, національно-стильовий синтез, фольклор, композитор і традиція, камерно-вокальна музика XX–XXI століття; Культурна революція, жанрова еволюція, міжкультурний синтез, Чжен Цюйфен.

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

***Chinese chamber vocal music of the 20th–21st centuries as a space of national-stylistic synthesis***

**The aim of this study** is to provide a comprehensive understanding of the developmental paths of chamber vocal music by Chinese composers of the 20th–21st centuries in the context of interaction between national traditions and Western European musical influences, as well as to identify the role of folk-song elements in the formation of national stylistic features, using the works of Zheng Quifen as a representative case. **The methodological foundation** of the research is based on an interdisciplinary approach that integrates historical musicology, cultural studies, and analytical methods. A comparative approach is employed to juxtapose the traditional Chinese musical system with European compositional techniques, along with a biographical method that enables a deeper understanding of the composer's creative stance within the context of personal life experience and historical circumstances. An important place is occupied by aesthetic and philosophical analysis aimed at interpreting ideas of national identity, the harmony of "Heaven and Humanity," and the humanistic content of chamber vocal music.

**The scientific novelty of the research** lies in the holistic consideration of chamber vocal music by Chinese composers of the 20th–21st centuries as a leading factor in the formation of the national stylistic profile of professional musical art. The study presents a systematized analysis of Zheng Quifen's chamber vocal works as a representative example of the synthesis of folk-song thinking and contemporary compositional techniques.

**Conclusions.** The conducted research demonstrates that chamber vocal music constitutes one of the key domains of professional compositional art in China of the 20th–21st centuries, in which processes of national stylistic formation are revealed with particular clarity. Folk song, which over centuries has accumulated the historical, emotional, and worldview experience of the Chinese people, became the principal source of intonational, imagistic, and generic renewal of professional music. The analysis shows that recourse to folklore material was not limited to simple quotation or stylization, but involved a complex technology of compositional transformation, within which traditional modal structures, melodic models, and imagistic archetypes were

*combined with contemporary Western European compositional techniques. It was precisely this approach that ensured the preservation of the national identity of Chinese music under the conditions of globalization.*

**Key words:** *chamber vocal genres, Chinese folk song, national style, musical stylistics, national-stylistic synthesis, folklore, composer and tradition, chamber vocal music of the 20th–21st centuries; Cultural Revolution, genre evolution, intercultural synthesis, Zheng Quifen.*

**Актуальність дослідження** зумовлена зростаючим інтересом сучасного музикознавства до камерно-вокальної музики як особливо чутливої сфери художнього мислення, у якій найбільш виразно відбиваються процеси взаємодії національної традиції та глобальних культурних тенденцій. Камерно-вокальна музика Китаю ХХ–ХХІ століть постає унікальним феноменом, сформованим у складних умовах соціально-політичних трансформацій, ідеологічних зламів та активного міжкультурного діалогу між Сходом і Заходом. Водночас саме вона зберігає безперервний зв'язок із багатовіковою музично-поетичною традицією, в якій народна пісня функціонує як своєрідна «художня ДНК» національної культури.

Попри надзвичайну роль камерно-вокальних жанрів у професійному композиторському мистецтві Китаю, вони досі не стали предметом цілісного системного осмислення в музикознавчій літературі. Існуючі дослідження здебільшого зосереджуються на фольклорі як історико-етнографічному явищі або на окремих жанрових і стилевих аспектах, залишаючи поза увагою технологію композиторського переосмислення народнопісенного матеріалу, еволюцію камерно-вокальних жанрів упродовж ХХ століття та їхню роль у формуванні національної стилістики.

Особливої актуальності набуває проблема осмислення камерно-вокальної музики періоду Культурної революції, який тривалий час трактувався як «кризовий» або «тупиковий» етап розвитку китайського професійного мистецтва. Сучасні наукові підходи вимагають більш зваженого й об'єктивного аналізу цього періоду як складової загального історичного процесу, що справив пролонгований вплив на подальшу еволюцію композиторського мислення.

У контексті зростання світового інтересу до китайського мистецтва актуальним є також звернення до творчості окремих

композиторів як репрезентативних фігур епохи. Камерно-вокальна спадщина Чжен Цюйфена, попри її широку популярність і суспільне визнання, залишається недостатньо дослідженою, що зумовлює необхідність її глибшого наукового осмислення.

**Метою дослідження** є комплексне осмислення шляхів розвитку камерно-вокальної музики китайських композиторів ХХ–ХХІ століть у контексті взаємодії національних традицій і західноєвропейських музичних впливів, а також виявлення ролі народнопісенного начала у формуванні національної стилістики на прикладі творчості Чжен Цюйфена. **Методологічну основу дослідження** становить міждисциплінарний підхід, що поєднує історико-музикознавчий, культурологічний та аналітичний методи. Історико-культурний аналіз застосовується для виявлення соціально-історичних умов формування камерно-вокальних жанрів у Китаї ХХ століття. Аналітико-стильовий метод дозволяє простежити особливості композиторської роботи з народнопісенним матеріалом, механізми його трансформації в межах професійної музичної мови. Використовується компаративний підхід для зіставлення традиційної китайської музичної системи з європейськими композиційними техніками, а також біографічний метод, що уможливлює глибше розуміння творчої позиції композитора в контексті його життєвого та історичного досвіду. Важливе місце посідає естетико-філософський аналіз, спрямований на осмислення ідей національної ідентичності, гармонії «Неба і людини», гуманістичного змісту камерно-вокальної музики. **Наукова новизна** полягає у цілісному розгляді камерно-вокальної музики китайських композиторів ХХ–ХХІ століть як провідного чинника формування національної стилістики професійного музичного мистецтва. Камерно-вокальні жанри аналізуються не лише як самостійна сфера творчості, а як фундамент, що вплинув на розвиток інших жанрів – інструментальної, симфонічної та музично-театральної музики. Новизною відзначається також інтерпретація періоду Культурної революції як складного, але художньо значущого етапу, що потребує переосмислення поза ідеологічними стереотипами. У роботі здійснюється систематизований аналіз камерно-во-

кальної творчості Чжен Цюйфена як репрезентативного прикладу синтезу народнопісенного мислення та сучасних композиційних технік.

**Виклад основного матеріалу.** У сучасному музикознавстві камерно-вокальна музика дедалі виразніше осмислюється як самостійна й концептуально значуща галузь дослідження. Особливої наукової ваги набуває розвиток китайської камерно-вокальної традиції в умовах XX–XXI століть – доби інтенсивних історичних зрушень, політичних трансформацій і масштабних соціокультурних процесів. З одного боку, формування професійної вокальної культури Китаю відбувалося під впливом драматичних подій новітньої історії, з іншого – спиралося на стійкий пласт традиційної культури та багатовікову музично-поетичну спадщину, у якій відбилися способи світосприйняття, соціальні уклади й особливості національного менталітету.

Камерно-вокальна творчість китайських композиторів XX століття демонструє стійку тенденцію до синтезу європейських художніх здобутків і автохтонних музичних традицій. Цей шлях інтеграції виявився складним і неоднозначним, однак саме він дав змогу виробити оригінальні художні моделі з високим рівнем виразності. Камерно-вокальні жанри – народна пісня, художня пісня, патріотична пісня – розвивалися не ізольовано, а в активній взаємодії з іншими сферами музичного мистецтва, зокрема з інструментальною творчістю. У низці випадків саме вокально-пісенне начало ставало тим стрижнем, який забезпечував збереження національної своєрідності китайської музики в умовах активних культурних запозичень.

З огляду на це значення камерно-вокальної музики в системі професійної композиторської творчості Китаю важко переоцінити. Аналіз процесів становлення й еволюції камерно-вокальних жанрів у творах китайських авторів XX–XXI століть постає перспективним і методологічно значущим напрямом дослідження. Водночас, попри масштаб накопиченого художнього матеріалу, камерно-вокальна музика минулого століття досі не набула цілісного осмислення в науковій літературі. Актуальність цієї проблематики зумовлена не лише зростаючим інтересом

світової спільноти до китайського мистецтва, а й необхідністю систематизації здобутків професійної музичної культури Китаю новітнього часу.

Музичний розвиток Китаю у XX столітті здійснювався в просторі інтенсивного діалогу Заходу й Сходу, європейської та китайської художніх систем. Пошуки балансу між традицією й новаторством супроводжувалися внутрішніми суперечностями та різкими естетичними поворотами. Опановуючи західноєвропейську музичну мову й композиторські технології, провідні китайські музиканти прагнули співвіднести набутий досвід із духовними та художніми цінностями власної культури. За всієї привабливості запозичень національна музична традиція незмінно виявляла прагнення до збереження своєї унікальності, що давало їй змогу утримувати ідентичність в умовах культурної глобалізації. У прагненні зберегти художню самобутність і сформувати стійкий «китайський стиль» композитори систематично зверталися до народної пісні. Практично вся історія китайської музики XX століття може бути розглянута як процес багаторівневої адаптації пісенного фольклору в межах професійної композиторської творчості.

Попри очевидну значущість фольклорного начала, проблема осмислення пісенної спадщини та методів її художнього перетворення донині залишається недостатньо розробленою. Про це свідчать численні висловлювання дослідників. Так, Лі Чжен Цзе у своїй роботі, яка присвячена дослідженню впливу адаптацій народних пісень, зазначає, що за наявності обширних фольклорних зібрань і окремих наукових публікацій проблема цілісного дослідження народних пісень ще не отримала належного вивчення [1]. Як правило, увага науковців зосереджується на питаннях походження й типології окремих жанрів, тоді як системний аналіз їх художнього функціонування залишається фрагментарним.

Ще складнішою постає проблема «композитор і фольклор» в аспекті конкретних технологічних прийомів роботи з пісенним матеріалом. Водночас уже на початку 1940-х років у китайській музичній думці з'являються програмні висловлювання, адре-

совані сучасним композиторам. У статті «Народні пісні та нова музика», опублікованій 1941 року, Сі Сінхай наголошував, що народження нового стилю можливе лише за умови творчого опанування невичерпного багатства народної музики у формах, які відповідають завданням нової прогресивної культури [3, с. 13].

На ранньому етапі провідним жанром стає обробка народної пісні, у якій фольклорне джерело виконує функцію інтонаційного ядра композиції. Використовуючи традиційний пісенний матеріал, композитори прагнули водночас зберегти стилістичні особливості першоджерела й наситити його актуальним змістом епохи завдяки застосуванню нових композиційних засобів. Такий підхід зумовив появу обширного пласта вокальних творів, заснованих на художній переробці народних пісень і заклав підґрунтя для подальшого розвитку китайської камерно-вокальної музики.

Регіональна строкатість китайського пісенного фольклору стала одним із найважливіших джерел оновлення професійної вокальної творчості композиторів XX століття. Різноманіття локальних інтонаційних типів, ладових систем і поетичних моделей активно залучалося до сфери камерно-вокального мистецтва, де традиційний матеріал зазнавав художньої трансформації та набував нових смислових і стилістичних якостей. Показовими в цьому сенсі є обробки Ван Чжи Сіня, засновані на народних піснях «Персиковий цвіт червоний, абрикосовий цвіт білий» і «Квітка орхідеї», а також «Мен Цзян-нуй», що сягає фольклорної традиції провінції Цзянсу, і «Чжаоцзюнь залишає межі Батьківщини», створена на матеріалі пісенної культури регіону Хетао. Характерною особливістю розвитку жанру стало багаторазове переосмислення одних і тих самих фольклорних джерел різними авторами. Так, широкої відомості набули версії Го Сун і Ван Юнь нанайської народної пісні «Матроська пісня Шихо», переосмисленої на основі мелодії провінції Шаньсі «Хочу поцілувати, хочу бути в серці» на слова Жуань Чжан Цзіна, а також твір Ху Сун Хуа «Хвалебна пісня», що сягає монгольської народної традиції. Подібна практика свідчить про високий ступінь художньої мобільності народного матеріалу та його здатність до багаторівневої інтерпретації в професійній музиці.

Згодом фольклорні джерела почали активно використовуватися і в масштабних сценічних формах. Так, Ван Цзу Цзе та Чжань Чжоу інтегрували матеріали пісенної культури провінції Хебей у сучасну народну оперу «Древнє місто, лісова пожежа і весняний вітерець», а оперета «Станція нефритового птаха» спирається на тибетські, байські, насійські та інші пісенні традиції південно-західних регіонів Китаю. У результаті такої художньої обробки народна пісня набула інтонаційної та образної доступності для сучасного слухача, а в умовах розвитку медіатехнологій отримала широке поширення в концертній і побутовій музичній практиці. Ці трансформовані форми, які нерідко означаються як «нові народні пісні», здобули стійку популярність і стали важливим елементом музичної культури новітнього часу.

Наслідуючи досвід західноєвропейських композиторів, китайські автори активно залучали народно-пісенний матеріал не лише у вокальній, а й в інструментальній сфері. Так, Цзянь Гуан І та Ван Чжи Вей створили сольну п'єсу для флейти «Нова пастуша пісня» на основі монгольських мелодій; Ван Хуей Жань написав твір для піпи «Танець народності І», спираючись на пісенний матеріал цієї етнічної групи; Чжао Цзи Лін у композиції для гобоя з оркестром «Три замальовки Південного Шеньсі» використав народні пісні провінції Шеньсі. До найвагоміших зразків синтезу традиції та професійного письма належать фортепіанна сюїта Сань Туна «Сім народних пісень Внутрішньої Монголії», а також сюїта Ван Цзянь Чжуна «П'ять народних пісень Юньнані», заснована на фольклорі різних районів провінції. Особливе місце посідає інструментальна сюїта Бао Юань Кая «Види і звуки Китаю», у якій використано двадцять чотири мелодії пісень шести провінцій країни, зокрема такі відомі зразки, як «Капустка», «Жасмин» і «Тече маленька річка».

Після утворення Китайської Народної Республіки у 1949 році та у зв'язку з активним зростанням кількості професійних вокалістів різко зросла потреба в репертуарі, заснованому на піснях різних національностей Китаю. Це стимулювало масштабну роботу зі збирання, систематизації та художньої адаптації фоль-

клорних зразків, що призвело до появи великої кількості вокальних творів, орієнтованих на сучасне виконавство.

Водночас камерно-вокальна музика періоду Культурної революції залишається однією з найменш досліджених галузей китайського музикознавства. Лише останніми роками почали з'являтися праці, у яких поряд із визнанням кризового характеру цього етапу наголошується на необхідності більш зваженого й детального аналізу його художніх результатів. Зазначається, що в китайській музичній науці досі відсутні дослідження, які давали б об'єктивну оцінку здобуткам національного музичного мистецтва 1960–1970-х років. Водночас дедалі частіше висловлюється думка про те, що, попри жорсткі ідеологічні обмеження, багато творів цього часу вирізняються яскраво вираженою самобутністю та художньою виразністю. Серед камерно-вокальних творів цього періоду чимало таких, у яких національне начало зберігає домінантне значення. Сьогодні вони сприймаються не лише як художні артефакти, а й як символи драматичного досвіду китайського народу, що робить їх особливо важливими для поглибленого наукового аналізу.

У прагненні вибудувати цілісну картину еволюції камерно-вокального мистецтва в контексті історії китайської музики ХХ століття необхідно приділити особливу увагу долі цих жанрів у період Культурної революції. Такий аналіз дає змогу виявити пролонговану дію естетичних і стилістичних тенденцій, сформованих у 1950–1960-х роках, а також простежити їхній вплив на творчість композиторів наступних десятиліть, зокрема представників консервативного напрямку.

Після завершення Культурної революції спостерігається помітне посилення інтересу до глибшого осмислення національних художніх традицій і філософської спадщини давнього Китаю. У камерно-вокальній творчості це прагнення реалізується через використання сучасних європейських композиторських технік, що дало змогу новому поколінню авторів досягти якісно іншого рівня синтезу актуальної музичної мови та яскраво вираженого національного колориту. Ху Шуйцзин, аналізуючи принципи роботи китайських композиторів із фоль-

клорним матеріалом, підкреслює, що вони систематично досліджують основи народної пісні, розвиваючи виразові можливості ладових структур, тональних систем і формоутворювальних моделей, у яких зосереджено художні особливості традиційної музики [2, с. 192].

Твори, створені в цей період, нерідко зорієнтовані на споглядальне переживання природи, розкриваючи її спокійну, монументальну велич і актуалізуючи одну з ключових філософських категорій китайської традиції – ідею нерозривної співприсутності Неба й людини. Через музичні образи композитори прагнуть зафіксувати миттєві стани внутрішньої тиші, замисленості, благоговійного споглядання, досягаючи особливого естетичного стану, співвідносного з поняттям «гармонії» як вищої форми співмірності людини і світу. В інтелектуальній музичній культурі кінця ХХ – початку ХХІ століття виразно виявляється повернення до фундаментальних музично-естетичних настанов традиційної китайської культури: принципу «єдності Неба і людини», відмови від суєтного й утилітарного погляду на буття, тяжіння до філософсько-поетичних образів «чистоти», «півтіні», «прохолоди», «віддаленості». Ці інтенції знаходять художнє втілення в низці творів 1990-х – початку 2000-х років, серед яких – «Ранній ранок у лісі» Сюй Пейдуна, «Райдужні хмари і свіжі квіти» Лу Цайї, «Небесний шлях» (2001) Інь Ціна, «Цінхай-тибетське нагір'я» (1994) Чжан Цяня, «Янцзи, що тече на схід» (1995) Ян Шеня та ін.

Активізація міжнародних культурних контактів і розширення творчих зв'язків з європейськими країнами сприяли глибшому опануванню західноєвропейського репертуару китайськими музикантами, що неминуче позначилося на формуванні вокального стилю національної композиторської школи. Сучасні китайські автори вільно інтегрують західні композиційні техніки у твори, зорієнтовані на національну образність та інтонаційне мислення. Показовими в цьому сенсі є твори Тянь Гуана і Фу Цзіня – «Азалія», «Пісня червоної зірки», «Підземна війна», «Гімн Пекіну», що міцно увійшли до скарбниці китайської музичної культури. Вагомий внесок у розвиток пісенного жанру

зробив Цюй Сисянь, чії твори («Слухаючи розповіді матері про справи минулих днів», «Пастораль», «Хор плацдарму Червоної армії», «Гондольєр у місті Шихо», «Пісня про молодість») демонструють багатство виражальних можливостей сучасної китайської вокальної мініатюри. Значний корпус камерно-вокальних творів належить Лей Чженьбану, який створив такі широко відомі композиції, як «Дун Цунь-жуй», «П'ять золотих квітів», «Третя сестра Лю», «Гість на крижаній горі», «Червоний, помаранчевий, жовтий, зелений, блакитний, синій, фіолетовий», «Квіти прекрасні і місяць повний», «Кет і її батько».

Різноманітні форми камерно-вокальної творчості – художня пісня, романс та суміжні жанри – наприкінці ХХ століття переживають період інтенсивного розвитку і фактично посідають провідні позиції в системі китайської музичної культури. У цьому контексті показовою є творчість композитора нового покоління Лю Цюна, автора понад двох десятків пісень, серед яких особливою популярністю користувалися «Чайка» і «Туман Жовтої гори». Найбільший суспільний резонанс, однак, здобув романс «Любов до рідного міста» на текст Ду Сюечжі (1994), який приніс композиторові загальнонаціональну відомість. У 1997 році він створює ще два твори на вірші того самого автора – «Ніч туги за домом» і «Повернення до рідного міста», продовжуючи розвиток ліричної лінії жанру. Сам спосіб художньої трактовки романсу в цих творах відображає принципово нові естетичні орієнтири. Усе багатство європейської музичної мови композитор уміло поєднує з елементами китайської народної музики, пентатонічну основу – із сучасними прийомами сонорного письма.

Пройшовши складний і суперечливий шлях розвитку, зазнавши впливу різноманітних художніх тенденцій музичного мистецтва ХХ століття, сучасні китайські композитори приходять до усвідомлення того, що найбільш значущі й художньо переконливі результати досягаються у тих випадках, коли новаторські пошуки зберігають живий зв'язок із національною культурною традицією. Саме ця орієнтація на органічне поєднання сучасної музичної мови з глибинними пластами національного художнього досвіду дає змогу найбільш яскраво репрезентувати

музичне мистецтво Китаю у світовому культурному просторі. У цьому сенсі окреслений вектор розвитку камерно-вокальної музики видається особливо перспективним і значущим для подальших наукових досліджень.

Звернення до камерно-вокальної спадщини китайського композитора Чжен Цюйфена як до репрезентативного прикладу, що ілюструє основні тенденції розвитку китайської вокальної музики XX–XXI століть, видається закономірним. Біографія композитора та історія створення його творів тісно пов'язані з культурно-історичним контекстом епохи; аналіз життєвого шляху конкретного автора дає змогу глибше зрозуміти його світогляд, художні пріоритети й характер взаємодії із соціальним та культурним середовищем.

Багато творів Чжен Цюйфена були відзначені загальнонаціональними та регіональними нагородами, а такі композиції, як «Я люблю тебе, Китаю», «Памір, яка прекрасна моя батьківщина», дитяча пісня «Пісенька смурфіків», увійшли до кола класичних зразків китайської вокальної музики. Композитор посів особливе місце в національній музичній культурі завдяки впізнаваному, індивідуально забарвленому мелодичному стилю. Уже в 1987 році його було включено до числа десяти найвидатніших музикантів Китаю, а 28 жовтня 2019 року він був удостоєний почесної нагороди за «Пожиттєві досягнення в галузі музики». Водночас, попри такий високий рівень суспільного визнання, його творча спадщина й досі залишається недостатньо вивченою й осмисленою в науковому дискурсі.

Чжен Цюйфен належить до покоління композиторів, особистісне й художнє становлення яких припало на 1940–1970-ті роки XX століття. У певному сенсі це покоління можна охарактеризувати як «знеособлене», оскільки надзвичайно жорсткі історичні, соціально-політичні та ідеологічні рамки епохи істотно обмежували можливості індивідуального самовираження. Колективістський принцип творчості, що домінував не лише в оперному, а й в інструментальному жанрі, серйозно ускладнював вияв авторської індивідуальності, що значною мірою зумовило специфіку композиторського мислення цього покоління.

Першим по-справжньому значущим художнім висловлюванням Чжен Цюйфена в постреволюційний період стала пісня «Кам'яний барабан і дзвін», у якій чітко окреслилися нові естетичні орієнтири й інтонаційні пошуки, що засвідчили вихід композитора за межі попередніх ідеологічно регламентованих моделей. Уже в цьому творі виявляється прагнення до оновлення музичної мови, до розширення виражальних засобів і більш вільного поводження з традицією.

Особливе місце в ранній постреволюційній творчості композитора посідає твір «Рибалка Чжухая», заснований на давній китайській легенді. У цьому творі Чжен Цюйфен демонструє сміливий синтез національних і західноєвропейських засобів виразності: звернення до лідійського ладу, використання напружених, подекуди дисонуючих гармонічних сполучень, яскрава темброва палітра мідних духових інструментів формують виразний звуковий образ, насичений драматизмом і епічною масштабністю. Принципово новаторським стало включення до симфонічної партитури національного інструмента гаоху, поєданого із західним симфонічним оркестром. Така комбінація стала однією з перших спроб органічного зіставлення традиційного китайського тембрового мислення з масштабною симфонічною фактурою й відкрила перспективи для подальших експериментів у сфері національно-стильового синтезу.

Надзвичайно широкий суспільний резонанс викликала пісня «Я люблю тебе, Китаю», створена на початку 1980-х років і така, що стала справжнім культурним феноменом. У 1981 році вона була удостоєна першої премії Центрального міністерства культури як «видатний твір», а у 2000 році отримала нагороду «Кубок Золотого оленя» як одна з десяти найулюбленіших глядачами пісень із кінофільмів. Успіх цього твору значною мірою пояснюється його особливою емоційною інтонацією, у якій патріотичне почуття виражене не декларативно, а через щиру, лірично забарвлену мелодичну лінію, близьку й зрозумілу широкому колу слухачів.

Останнім завершеним твором композитора стала пісня «Возз'єднання» (1999), пройнята яскраво вираженим національним колоритом. У ній узагальнюється багаторічний творчий досвід

Чжен Цюйфена, що поєднує простоту інтонаційного висловлювання з глибокою символічною насиченістю та філософським підтекстом.

Окрім названих композицій, широке визнання здобули й багато інших творів композитора. Так, «Марш жінок-солдатів Китаю» у 1986 році був удостоєний премії Народно-визвольної армії в галузі культури й мистецтва. Того ж року було засновано спеціальну нагороду «Вибір Чжен Цюйфена в галузі музики», що засвідчує його авторитет і вплив на музичне життя країни. Загалом різними преміями було відзначено понад сорок його пісень, серед яких – «Весна прийшла», «Памір, яка прекрасна моя батьківщина», «Прекрасна Кончедар'я», «Голова Мао піклується про нас, мешканців гір», «Я люблю сливовий сад», а також гімн Шостих національних ігор «Світло Китаю».

У 1987 році Чжен Цюйфен був включений до числа десяти найвидатніших композиторів Китаю. З 1995 року він очолював музичне товариство провінції Гуандун, а згодом обійняв посаду голови асоціації музикантів цієї провінції. У 2010 та 2019 роках його діяльність була відзначена спеціальними нагородами за внесок у розвиток культури й мистецтва Гуандуна.

Поряд з активною композиторською та організаційною діяльністю Чжен Цюйфен незмінно зберігав скромність і простоту в повсякденному житті – риси, значною мірою характерні для покоління, до якого він належить. Показово, що протягом багатьох років він не користувався автомобілем, віддаючи перевагу велосипеду, і лише у віці шістдесяти п'яти років опанував керування автівкою, аби мати змогу допомагати колегам-музикантам, супроводжуючи їх на конференції та творчі заходи.

Подібні біографічні деталі розкривають не лише особисту скромність композитора, а й його життєлюбність, відкритість світові, внутрішній оптимізм. Ці якості, безперечно, знаходять відображення і в його музичній мові, де щирість інтонації, людяність висловлювання та повага до традиції поєднуються з устремлінням до оновлення й художнього розвитку.

**Висновки.** Проведене дослідження засвідчує, що камерно-вокальна музика є однією з ключових сфер професійного

композиторського мистецтва Китаю XX–XXI століть, у якій з особливою виразністю виявляються процеси формування національної стилістики. Народна пісня, що впродовж століть акумулювала історичний, емоційний та світоглядний досвід китайського народу, стала основним джерелом інтонаційного, образного й жанрового оновлення професійної музики.

Аналіз показує, що звернення до фольклорного матеріалу не обмежувалося простим цитуванням або стилізацією, а передбачало складну технологію композиторської трансформації, у межах якої традиційні ладові структури, мелодичні моделі та образні архетипи поєднувалися з сучасними західноєвропейськими техніками письма. Саме такий підхід забезпечив збереження національної ідентичності китайської музики в умовах глобалізації.

Період Культурної революції, попри його драматизм і жорсткі ідеологічні обмеження, не може розглядатися як «провал» у розвитку камерно-вокального мистецтва. Навпаки, значна кількість творів цього часу засвідчує життєздатність національного начала, яке збереглося навіть у несприятливих умовах і справило тривалий вплив на подальший розвиток музики.

Після завершення Культурної революції спостерігається активне відродження інтересу до традиційної філософії та естетики, що виявляється у прагненні композиторів досягти гармонії між сучасним музичним мовленням і глибинно національним змістом. Камерно-вокальні жанри цього періоду відзначаються ліризмом, інтимністю висловлювання та філософською зосередженістю.

Творчість Чжен Цюйфена постає показовим прикладом еволюції китайського камерно-вокального мистецтва. Його музика демонструє здатність поєднати народнопісенну основу з сучасними гармонічними та оркестровими засобами, зберігаючи при цьому глибоку щирість і гуманістичну спрямованість. Біографічний і творчий шлях композитора відображає складні історичні процеси XX століття та підтверджує визначальну роль камерно-вокальної музики у збереженні культурної пам'яті народу.

**СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ**

1. 李正杰。民歌改编对中国声乐艺术发展的影响 / 李正杰。 - 大连: 辽宁师范大学, 2013年。 123页。(Лі Чжен Цзе. Вплив адаптацій народних пісень в розвитку китайського вокального мистецтва. Далянь: Ляонінський педагогічний університет, 2013. 123 с.)
2. 胡水静。基于民歌编曲的一首学术歌曲的教学研究. 重庆科技学院通报. 2012年. 15号。 第192页。(Ху Шуйцзін. Педагогічне дослідження академічної пісні з урахуванням аранжування народної пісні. Вісник Чунцинського науково-технічного університету. 2012. № 15. С. 192.)
3. 席星海。民歌与新音乐 / 习星海. 新音乐. 1941年。 - 8号。 - 第12-13页。(Сі Сінхай. Народні пісні та нова музика. Нова музика. 1941. № 8. С. 12-13.)

**REFERENCES**

1. 李正杰。(2013) 民歌改编对中国声乐艺术发展的影响 / 李正杰。 - 大连: 辽宁师范大学, 123页。[in Chinese]
2. 胡水静。(2012) 基于民歌编曲的一首学术歌曲的教学研究. 重庆科技学院通报. 15号。 第192页。[in Chinese]
3. 席星海。(1941) 民歌与新音乐 / 习星海. 新音乐。 8号。 - 第12-13页。[in Chinese]

УДК 78.03 + 782/782.1

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2025-44-11>**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

## СУЧАСНИЙ ОПЕРНИЙ ЖАНР В КОНТЕКСТІ КУЛЬТУРНОЇ МОДЕРНІЗАЦІЇ: ВІД КАНОНІЧНОЇ ФОРМИ ДО ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНИХ РІШЕНЬ

*Метою дослідження є визначення характеристик новаторської опери на межі ХХ–ХХІ століть та з'ясування її впливу на еволюцію оперного жанру шляхом аналізу режисерського авторства, комунікативних механізмів взаємодії з публікою й ролі медіа-та продюсерських стратегій у формуванні оперного продукту. Методологічну основу становить міждисциплінарний підхід, що поєднує культурологічний, театрознавчий та музикознавчо-аналітичний ракурси. Застосовано історико-типологічний метод для реконструкції етапів інтеграції режисури в оперний жанр і для опису переходу від традиційної моделі «авторства партитури» до моделі постановочного авторства. Наукова новизна полягає в теоретичному осмисленні новаторської опери як результату двох взаємопов'язаних процесів: режисерської реформи, що переводить інтерпретацію в статус авторства і продукує «унікальну редакцію» оперного тексту; інституційно-медійної трансформації жанру на рубежі тисячоліть, коли механізми ринку й комунікації стають чинниками, здатними спрямовувати еволюцію жанру з меншою «невизначеністю» через керування зворотним зв'язком.*

*Висновки. У першому десятилітті ХХІ століття опера засвідчує парадоксальне поєднання стабільності та радикальної мінливості: зберігаючи суспільний попит і розширюючи канали присутності (оперні сцени, трансляції, кінотеатральні покази, цифрове обговорення), жанр водночас входить у фазу найсуттєвіших трансформацій, що зачіпають самі підстави «оперності». Насамперед проблематизується критерій розрізнення «класичної» і «сучасної» опери: на тлі лавиноподібних змін рубежу тисячоліть стає очевидним, що опера визначається не лише формальними ознаками синтезу музики, поезії та драматургії, а й історично виробленою системою подачі контенту, інституційною логікою постановки, а також режимом сприйняття, який формує публіка – носій жанрової пам'яті та естетичних очікувань.*

Ключовим двигуном змін у ХХ столітті виявляється інтеграція режисерської професії до опери, що призводить до появи поняття «режисерська опера» й до нового типу постановочного авторства. Саме ця «режисерська реформа» змінює статус оперного твору в сценічному бутті: якщо традиційну оперу можна осмислити як «розповідь» — пропету й зіграну історію, то сучасні постановки дедалі частіше функціонують як презентація унікальної «редакції» оперного тексту, де виникає додатковий рівень смислу, породжений режисерською ідеєю та індивідуальною системою інтерпретаційних значень.

**Ключові слова:** опера ХХІ століття, жанр, режисерська опера, новаторська опера, продюсерська опера; постановочне авторство, модернізація канону, культурна комунікація, зворотний зв'язок публіки, медіа-середовище, індустрія розваг.

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

***The contemporary opera genre in the context of cultural modernization: from canonical form to experimental solutions***

**The aim of this study** is to identify the defining characteristics of innovative opera at the turn of the 20th–21st centuries and to determine its impact on the evolution of the operatic genre through an analysis of directorial authorship, communicative mechanisms of interaction with the audience, and the role of media and production strategies in shaping the operatic product. **The methodological framework** is based on an interdisciplinary approach that integrates cultural studies, theatre studies, and musicological-analytical perspectives. A historical-typological method is employed to reconstruct the stages of the integration of stage direction into the operatic genre and to describe the transition from the traditional model of “authorship of the score” to the model of staging authorship. **The scientific novelty** of the research lies in the theoretical conceptualization of innovative opera as the result of two interrelated processes: a directorial reform that elevates interpretation to the status of authorship and produces a “unique edition” of the operatic text; and the institutional and media transformation of the genre at the turn of the millennium, when market and communication mechanisms become factors capable of guiding the genre’s evolution with reduced “uncertainty” through the management of audience feedback.

**Conclusions.** In the first decade of the 21st century, opera demonstrates a paradoxical combination of stability and radical variability: while maintaining public demand and expanding its channels of presence (opera houses, broadcasts, cinema screenings, digital discussion), the genre simultaneously enters a phase of profound transformation that affects the very foundations of “operaticity.” Above all, the criterion distinguishing “classical” from “contemporary” opera becomes problematized. Against the background of the avalanche-like changes at the turn of the millennium, it becomes evident that opera is defined not only by formal features of the synthesis of music, poetry, and dramaturgy, but also by a historically formed system of content presentation, the institutional logic of production, and the mode of perception shaped by the audience as the bearer of genre memory and aesthetic expectations.

*A key driving force of change in the 20th century is the integration of the directorial profession into opera, leading to the emergence of the concept of "director's opera" and a new type of staging authorship. This "directorial reform" alters the status of the operatic work in its scenic existence: whereas traditional opera may be understood as a "narrative"—a story told and enacted—contemporary productions increasingly function as presentations of a unique "edition" of the operatic text, in which an additional semantic layer arises, generated by the director's concept and an individualized system of interpretative meanings.*

**Key words:** 21st-century opera, genre, director's opera, innovative opera, producer-driven opera; staging authorship, modernization of the canon, cultural communication, audience feedback, media environment, entertainment industry.

**Актуальність теми.** У першому десятилітті ХХІ століття оперний жанр входить у фазу найбільш інтенсивних трансформацій за весь період свого існування. Водночас опера продовжує залишатися одним із затребуваних видів мистецтва, що підтверджується сталим інтересом публіки, яка заповнює зали оперних театрів, а також аудиторією кінотеатрів і цифрових платформ, що здійснюють прямі трансляції вистав. Відсутність єдиного погляду на розмежування понять класичної та сучасної опери в професійному середовищі свідчить про складність і багатомірність процесів, які відбуваються. Якщо у більшості театрознавчих та оперознавчих дослідженнях раніше дослідницька увага була зосереджена на вивченні жанрової природи та існуючих музично-драматургічних традиціях в оперному жанрі з урахуванням історичних передумов і сучасних форм його побутування, то на цьому етапі найбільш важливим та актуальним постає завдання осмислення опери новаторського типу та виявлення ступеня її впливу на подальшу еволюцію жанру.

До середини ХХ століття до оперних постановок залучається значна кількість режисерів, а наприкінці століття цей процес оформлюється у стале поняття режисерської опери. Історична дистанція поки що не дає змоги надати вичерпну оцінку всім здійсненим змінам, однак уже сьогодні можна окреслити деякі принципові підсумки цього процесу. Кількість режисерів, які залишили справді вагомий слід у період першої хвилі інтеграції режисури в оперний жанр, виявилася порівняно невеликою,

а спадкоємність їхніх художніх принципів у сучасній практиці видається перерваною.

**Метою дослідження** є визначення характеристик новаторської опери на межі XX–XXI століть та з'ясування її впливу на еволюцію оперного жанру шляхом аналізу режисерського авторства, комунікативних механізмів взаємодії з публікою й ролі медіа-та продюсерських стратегій у формуванні оперного продукту. **Методологічну основу** становить міждисциплінарний підхід, що поєднує культурологічний, театрознавчий та музикознавчо-аналітичний ракурси. Застосовано історико-типологічний метод для реконструкції етапів інтеграції режисури в оперний жанр і для опису переходу від традиційної моделі «авторства партитури» до моделі постановочного авторства. **Наукова новизна** полягає в теоретичному осмисленні новаторської опери як результату двох взаємопов'язаних процесів: режисерської реформи, що переводить інтерпретацію в статус авторства і продукує «унікальну редакцію» оперного тексту; інституційно-медійної трансформації жанру на рубежі тисячоліть, коли механізми ринку й комунікації стають чинниками, здатними спрямовувати еволюцію жанру з меншою «невизначеністю» через керування зворотним зв'язком.

В межах запропонованого матеріалу системно окреслюється розмежування «новаторської» та «продюсерської» опери: перша мислиться як культурно-комунікативний діалог і як форма смислотворчого переосмислення канону, тоді як друга – як продукт, у якому режисура часто використовується інструментально для створення ілюзії зв'язності візуального потоку, підпорядкованого переважно розважально-комерційним цілям, що може наближати жанр до ерзацкультури та загрожувати його ціннісній функції.

**Виклад основного матеріалу.** Історія оперного театру XX століття дає змогу вибудувати більш розгорнуту лінію розвитку режисерського мислення, а також з розуміння ролі оперного режисера. Дана позиція ґрунтувалося на переконанні, що сценічна робота має бути спрямована на актуалізацію смислів, значущих для сучасності, та на пробудження мисленнєвої актив-

ності глядача. У цьому підході режисура осмислюється як форма інтелектуального й художнього посередництва між музичним текстом і епохою, у якій він виконується.

Особливе місце в історії оперної режисури другої половини ХХ століття посідає Франко Дзеффіrellі, чия діяльність, починаючи з 1953 року, була спрямована на створення масштабних, візуально насичених вистав, зорієнтованих на максимально широку аудиторію. Його естетична позиція ґрунтувалася на переконанні в необхідності доступності великого мистецтва, яке має бути емоційно зрозумілим не лише професійній публіці, а й глядачеві без спеціальної підготовки. Такий підхід утверджує ідею опери як універсальної художньої мови, здатної виходити за межі вузькоспеціалізованого культурного простору.

Ідеї А. Аппія щодо завдань оперної режисури надають можливість стверджувати, що режисер покликаний керувати сукупністю фіксованих сценічних обставин, створюючи усвідомлений синтез виражальних засобів і уникаючи ілюзорності та зовнішньої декоративності [1]. Така робота зі сценічним матеріалом вимагає високого рівня художньої свідомості та здатності сприймати сцену як динамічну систему, підпорядковану музичній логіці твору.

У цьому контексті показовою є діяльність видатного диригента Георга Шолті, який зробив вагомий внесок у становлення режисерської опери на Заході. Його художня стратегія ґрунтувалася на залученні професійних оперних режисерів і драматично обдарованих виконавців з метою модернізації класичних постановок, досягнення масштабності, емоційної експресії та драматургічної цілісності вистави за умов ретельного опрацювання деталей.

Менш задокументованим, але не менш значущим залишається внесок Франческі Замбелло, чії постановки високо оцінювалися сучасниками за здатність адаптувати оперу до сприйняття публіки. Її режисерський метод був спрямований на чітке й наочне розкриття драматургічного конфлікту.

Показовою в контексті пошуку балансу між режисерською інтерпретацією та повагою до музично-драматичної природи

твору є постановка Елайя Мошанські в Метрополітен-опера. Його робота стала одним із ранніх прикладів усвідомленого розмежування між виправданою адаптацією опери до умов сучасного театру та суб'єктивним режисерським прочитанням, яке згодом посяде домінантне місце в стратегії модернізації оперних вистав. У версії «Самсона і Даліли» візуальне вирішення образів філістимлян – червоні обличчя, антенноподібні конструкції на головах і специфічна, «мурашина» пластика – було спрямоване не на шокування публіки, а на створення художньо вмотивованого знаку відчуженості та інакшості. Ця система сценічних символів виконувала смислотворчу функцію, будучи вбудованою в драматургічну логіку вистави та співвіднесеною з музичним розвитком образів.

Автор протиставляє продумане сценічне рішення Мошанські тим режисерським ефектам, які позбавлені внутрішнього зв'язку з музичною драматургією й існують як самодостатні атракціони, не вкорінені у змісті опери. У цьому контексті критика спрямована не проти оновлення форми як такої, а проти втрати смислової відповідальності режисера перед музичним текстом.

Розмірковуючи ширше про долі оперного жанру, той самий автор зазначає, що справді значущі оперні твори продовжували створюватися і в другій половині XX століття. У його оцінці 1950-ті роки та більш ранні десятиліття XX століття постають як період високої художньої концентрації, коли формувалися опери, наділені не лише музичною новизною, а й потужним драматургічним потенціалом. Згадка творів Шенберга, Бріттена, Пуленка, Р. Штрауса, Гіндеміта та ін. підкреслює, що саме ця епоха стала часом розквіту режисерського театру в опері, де сценічне мислення розвивалося в тісному діалозі з композиторським новаторством, а не в опозиції до нього.

Відсутність системної фіксації режисерського досвіду цього періоду призвела до того, що значна частина художніх здобутків виявилася втраченою для подальшого аналізу. Висловлена думка про те, що режисерські роботи не документувалися, не осмислювалися й не включалися до професійного дискурсу, вказує на

розрив історичної пам'яті всередині оперного театру. Унаслідок цього індивідуальні особливості постановок і творчі методи митців залишилися поза полем уваги дослідників і педагогів.

Розрив спадкоємності режисерських традицій оперного театру, а також накопичений, але значною мірою неосмислений експериментальний досвід музичних режисерів закономірно призвели до зростання інтересу до оперного жанру з боку драматичних режисерів. Представники драматичного театру й кіно приходили в оперу, володіючи розвиненим теоретико-методологічним апаратом і багатою практикою роботи з візуальною драматургією, акторською психологією та монтажним мисленням. Однак специфіка музичного театру – його залежність від партитури, ритмо-інтонаційної логіки та часової організації музичного матеріалу – у більшості випадків не ставала предметом поглибленого осмислення.

Підсумки активного залучення драматичних режисерів до оперного процесу є неоднозначними. З одного боку, відбувається помітне посилення драматичного начала, повернення до видовищності, просторової динаміки та складної сценічної машинерії, що частково перегукується з традиціями венеційської опери XVII століття. З іншого боку, такі постановки нерідко супроводжуються відмовою від дотримання історично вивіреного авторського задуму композитора, вільним поводженням із партитурою та підпорядкуванням музичного матеріалу режисерській концепції.

Проблема адаптації традиційної опери до умов сучасного культурного простору стає предметом гострих дискусій усередині оперної спільноти й поляризує позиції музичних критиків та публіки. Водночас процеси модернізації оперного жанру вже не можна розглядати як епізодичні чи маргінальні: вони набули сталого й незворотного характеру. У цьому зв'язку висловлюється точка зору про наявність режисерської реформи в оперному мистецтві, яку розуміють як зміщення центру ваги від автономної музичної стихії до театрального канону.

Специфіка сучасної ситуації полягає в тому, що режисерська інтерпретація опери починає усвідомлюватися як особлива

форма авторства. Якщо традиційну оперу можна було сприймати як оповідь – проспівану й розіграну історію, що має відносно стає смислове ядро, – то сучасні постановки орієнтовані на створення унікальної редакції цього тексту. У результаті виникає додатковий смисловий рівень, який відображає індивідуальне розуміння твору режисером і формує його власну систему інтерпретаційних координат. У цьому контексті режисерська опера може розглядатися як особливий комунікативний акт, у якому повідомлення адресоване не лише вузькому колу підготовлених слухачів, а й масовому глядачеві. Історія, раніше зорієнтована на елітарну публіку, за останні сто років трансформується у форму діалогу, що передбачає активне співучастя глядача в інтерпретації того, що відбувається. Водночас саме повідомлення формується на перетині вербального й музичного рівнів.

Положення про комунікативну природу музичної інтонації дає змогу глибше осмислити цей процес. Тому музична інтонація розуміється як особливий тип інформаційного, насамперед емоційного, повідомлення, що формується засобами звукової організації. Попри відсутність фіксованого предметного значення, інтонація створює стійкий інтонаційний словник, характерний для конкретного композитора, групи авторів або певної історичної епохи, і слугує механізмом смислової передачі.

Режисерська опера може бути осмислена як форма спілкування, у межах якої передавання почуттів і закономірностей людського мовлення здійснюється засобами музичної мови. Музична драматургія в цьому разі постає способом мовленнєвого висловлювання, зверненого до глядача, а не лише відтворенням фіксованого тексту партитури. Однак саме суб'єктивність режисерського висловлювання та акцент на індивідуальному баченні постановника стають причиною різкого неприйняття таких вистав частиною професійної й традиціоналістськи налаштованої публіки. У критичному дискурсі термін «режисерська опера», що нерідко трансформується в іронічно-негативне означення «режопера», набуває виразного полемічного забарвлення й використовується як маркер втрати «справжньої» оперної ідентичності.

Принципово важливо, що в межах цього параграфа свідомо уникалося вживання терміна «новаторська опера». Це дає змогу простежити трансформації оперного жанру XX століття як результат складної й багаторівневої взаємодії музичної та драматичної режисури. На зламі тисячоліть ці зміни набувають лавиноподібного характеру. Поряд із трансформаціями організаційної структури оперного виробництва, значною мірою зумовленими економічними чинниками, радикально змінюється і сам оперний контент.

Запозичення індустрією розваг історично виправданої ідеї синтезу музики, поезії та драматургії призводить до формування широкого спектра нових форм оперного продукту, які в сукупності позначаються як «новаторська опера». Це, своєю чергою, породжує фундаментальну дискусію про межі жанру та про те, які критерії дають змогу віднести той чи інший сценічний твір до опери. Формальне визначення опери як синтетичного виду мистецтва й надалі зберігає чинність, однак воно фіксує лише факт поєднання різних художніх компонентів. Справжня оперна ідентичність визначається не тільки наявністю цих компонентів, а й стійкою системою форм, напрямів і способів подання художнього змісту. Оцінка якості цього змісту та ступеня його відповідності оперній природі залишається прерогативою професійної спільноти й глядацької аудиторії.

Реакція оперної публіки у більшості випадків формується в межах гранично простої оціночної дихотомії, що зводиться до прийняття або відторгнення побаченого. Попри уявну примітивність такого механізму, способи вираження цієї реакції вирізняються різноманіттям і культурною специфікою та можуть бути зведені до кількох сталих моделей.

Перший спосіб зворотного зв'язку пов'язаний із безпосередньою поведінкою глядачів у залі. Публіка в багатьох країнах традиційно сприймається як найбільш стримана, дисциплінована й лояльна: ступінь схвалення вистави тут виражається в інтенсивності та узгодженості оплесків, а також у самому факті присутності глядачів у залі до фіналу показу. Італійська оперна аудиторія, навпаки, відома високим рівнем залученості та відкритою

реактивністю. Тут зберігається практика активної співучасті у виставі – аж до демонстративного виявлення незгоди з художнім рішенням. Історично вкорінена звичка приходити до театру з партитурою для зіставлення сценічного втілення з музичним текстом формує особливу культуру глядацького контролю, за якої негативна реакція може бути висловлена негайно й у край експресивно – від гучного вербального протесту до агресивних жестів, що символічно підкреслюють неприйняття побаченого.

Другий механізм зворотного зв'язку реалізується в економічній площині й постає у формі так званого «голосування гаманцем». Сучасна оперна публіка, що вирізняється високим рівнем культурної компетентності та широкою доступністю якісного оперного продукту, демонструє вибірковість у доборі вистав. Перевага надається або традиційним постановкам на престижних сценах, які гарантують високий виконавський рівень, або новаторським проектам, асоційованим з іменами визнаних режисерів, зіркових солістів і авторитетних оркестрів. У цьому випадку фінансова підтримка стає формою схвалення, опосередкованою очікуваннями якості та репутаційним капіталом учасників проєкту.

Третій спосіб вираження ставлення публіки до оперної постановки пов'язаний із формуванням інформаційного тла в медіапросторі. До нього залучаються відгуки глядачів, професійних критиків і журналістів, передусім у соціальних мережах та онлайн-виданнях. Саме цей канал зворотного зв'язку виявляється найбільш уразливим до зовнішнього впливу й цілеспрямованої корекції з боку виробників оперного продукту. Тиск з боку PR-служб, які стали невід'ємним елементом комерційних культурних проєктів на зламі постмодерну й постпостмодерну, призводить до активного управління репутацією вистав і формування наперед заданих інтерпретаційних рамок їх сприйняття.

Якщо узагальнити умови, що сприяють успішності оперної постановки, можна виокремити три взаємопов'язані чинники: прихильну реакцію глядацької зали, стійкий інтерес публіки до відвідування вистави та позитивне інформаційне середовище в медіапросторі [6]. На перший погляд може здатися, що саме сукупність цих параметрів визначає еволюцію оперного жанру. Однак

за уважнішого розгляду стає очевидним, що їх взаємна зумовленість дає змогу цілеспрямовано впливати на розвиток жанру, мінімізуючи ступінь невизначеності художнього результату.

Водночас сама специфіка опери не допускає абсолютної верифікації оцінок. Йдеться завжди про порівняльні характеристики, що співвідносять конкретну постановку з більш чи менш вдалим зразком минулого або сучасності. Успішність вистави визначається не у вакуумі, а в системі історичних, естетичних і професійних координат.

Для забезпечення позитивної реакції глядацької зали принципово важливо від самого початку сформувати аудиторію, наділену відповідними очікуваннями. Публіка йде в оперу на конкретного режисера, стиль і інтерпретаційні принципи якого їй відомі й загалом збігаються з її художніми настановами. Задля досягнення цієї мети оперні продюсери дедалі частіше відмовляються від стратегії максимального охоплення та переорієнтовуються на роботу з цільовою аудиторією. Таку практику можна розглядати як прояв раціонального підходу, раніше нетипового для індустрії масових розваг. Однак саме у випадку опери індустрія має справу з публікою, сформованою багатовіковим процесом естетичного виховання та стійкою системою ціннісних орієнтирів. Цей культурний капітал виявляється малочутливим до короткострокових стратегій маніпуляції попитом, що дає підстави говорити про справжню елітарність оперного жанру та його відносну автономію від швидкоплинних соціокультурних трендів.

На перетині оперного мистецтва й індустрії розваг формується особливий тип опери, зорієнтований передусім на комерційний успіх і розважальну функцію. У межах цього дослідження подібні проєкти означаються як продюсерська опера. У них режисерська робота використовується насамперед для створення ілюзії візуальної зв'язності та динаміки сценічної дії, спрямованої на утримання уваги споживача. Така опера також може бути віднесена до розряду новаторських, однак вона позбавлена тієї ціннісної наповненості, яка протягом століть визначала місію мистецтва як засобу трансляції морально-етичних норм і культурних зразків.

Історично музичні жанри виконували функції просвітництва, формування світогляду й навіть своєрідної душевної терапії. Втрата цих функцій у крайніх формах новаторства призводить до зближення опери з ерзацкультурою, зорієнтованою на шоковий ефект і потенційно такою, що підриває духовну та моральну рівновагу суспільства. Для переходу до визначення соціокультурних координат новаторської опери в історії жанру необхідно узагальнити історичні знання про еволюцію опери з точки зору авторства сценічного твору, що пропонується публіці. Традиційно автором опери вважається композитор, який створив партитуру. Однак фактична відповідальність за цілісний художній образ сценічного твору покладається на того, хто бере на себе функцію режисера, що синтезує музичний, візуальний і драматургічний рівні. У цьому сенсі режисер отримує підстави претендувати на авторство конкретної сценічної версії опери, що принципово змінює уявлення про природу оперного твору в сучасному культурному контексті.

XX століття стало для оперного жанру добою радикальної переконфігурації художнього мислення та інституційних практик. Опера перестала бути лише стабільним репертуарним феноменом і перетворилася на динамічний простір експерименту, у межах якого переосмислювалися самі засади театральної дії, музичної драматургії та ролі глядача. Нові художні імпульси залучали всіх учасників оперного процесу – від режисера й диригента до виконавця, сценографа та продюсера. Розширювалися функції режисури, трансформувалася візуальна структура вистави, змінювалася конфігурація сценічного простору, активізувалися форми залучення публіки – аж до руйнування традиційної межі між сценою та залом.

Водночас значна частина цих перетворень мала не системний, а стихійний характер і була зорієнтована передусім на розширення аудиторії та залучення масового глядача. Такі процеси, як зазначає Христopher Морріс у дослідженні трансформацій оперного театру XX століття, засвідчують перехід від опери як канонічного жанру до опери як медіапрактики, чутливої до культурних, соціальних та економічних змін сучасності [4]. Автор

показує, що опера поступово починає освоювати механізми візуальної репрезентації та драматургії, притаманні кінематографу й масовим видовищам, що неминуче впливає на її художню мову.

Активний інформаційний обмін між оперними майданчиками та широкою аудиторією, формування стійкого медіа-середовища довкола прем'єр, трансляцій і фестивалів стали одним із ключових чинників оновлення жанру. Через пресу, телебачення, а згодом і цифрові платформи опера отримала можливість не лише транслювати власні художні норми, а й вступати в діалог із популярною культурою, передаючи їй принципи композиційної цілісності, музично-драматургічної логіки та сценічної виразності. Цей процес, який розглядає оперу як частину розширеного медіаландшафту, надає можливості ноголошувати на тому що саме медіа зробили можливим інтернаціональний обмін режисерськими та виконавськими практиками.

В умовах такого обміну почали формуватися нові типи оперних форм, що різняться як способом виробництва, так і естетичною спрямованістю. Постає «продюсерська» опера, зорієнтована на ринок, брендування та подієвість, і «новаторська» опера, що експериментує з простором, формою та типами сприйняття. Особливе місце в цьому процесі посіли різновиди *site-specific* театру, зокрема *environment*-форми та *promenade*-театр, а також інтерактивні *promenade*-практики. Ці форми передбачають принципово інший спосіб існування опери – не як сценічного твору у фіксованому просторі, а як процесуальної художньої події.

Подібні тенденції були відмічені у низці досліджень, в яких вказувалось на необхідність перегляду самого поняття оперної форми в умовах втрати нею виключно сценічного статусу. Так для Дж. Кермана опера ХХ століття – це насамперед драма сприйняття, у якій просторові, візуальні та комунікативні параметри стають рівноправними щодо музичного тексту[3].

Вагому роль в осмисленні цих процесів відіграли театральні хроніки, огляди та критичні статті в періодичній пресі. Навіть у тих випадках, коли такі тексти не мали строго академічного характеру, вони формували унікальну панораму поточних змін і фіксували еволюцію режисерського та виконавського мислення

в режимі реального часу. Значення критичного дискурсу для формування сучасної оперної свідомості стає очевидним при уважному аналізі опери як простору культурної інтерпретації та переосмислення канону, де критика стає посередником між постановкою та глядачем, формуючи рамки інтерпретації й очікування публіки [2].

Нарешті, у контексті переходу опери від елітарного жанру до складної комунікативної системи, опера розглядається як колективне висловлювання, у якому режисер, виконавець і глядач стають співтворцями художнього смислу, а сам жанр – відкритою системою, що реагує на соціокультурні запити епохи. Розширення форм оперного існування, активна взаємодія з медіа, поява нових театральних просторів і трансформація ролі глядача дають підстави говорити про ХХ століття як про переломний етап, у межах якого опера остаточно утвердилася не лише як музично-театральний жанр, а й як складний культурний механізм, здатний до саморефлексії, адаптації та діалогу із сучасністю.

**Висновки.** У першому десятилітті ХХІ століття опера засвідчує парадоксальне поєднання стабільності та радикальної мінливості: зберігаючи суспільний попит і розширюючи канали присутності (оперні сцени, трансляції, кінотеатральні покази, цифрове обговорення), жанр водночас входить у фазу найсуттєвіших трансформацій, що зачіпають самі підстави «оперності». Насамперед проблематизується критерій розрізнення «класичної» і «сучасної» опери: на тлі лавиноподібних змін рубежу тисячоліть стає очевидним, що опера визначається не лише формальними ознаками синтезу музики, поезії та драматургії, а й історично виробленою системою подачі контенту, інституційною логікою постановки, а також режимом сприйняття, який формує публіка – носій жанрової пам'яті та естетичних очікувань.

Ключовим двигуном змін у ХХ столітті виявляється інтеграція режисерської професії до опери, що призводить до появи поняття «режисерська опера» й до нового типу постановочного авторства. Саме ця «режисерська реформа» змінює статус оперного твору в сценічному бутті: якщо традиційну оперу можна осмислити як «розповідь» – проспівану й зіграну історію, то

сучасні постановки дедалі частіше функціонують як презентація унікальної «редакції» оперного тексту, де виникає додатковий рівень смислу, породжений режисерською ідеєю та індивідуальною системою інтерпретаційних значень. У такій перспективі режисерська опера постає не тільки технологією сценічного оновлення, а й комунікативним повідомленням у діалозі між постановником і публікою, де музичний і вербальний компоненти утворюють складний механізм смислотворення.

Разом із тим встановлено, що залучення драматичних режисерів до опери має подвійний ефект. Позитивною стороною стає підсилення драматичного компонента, повернення видовищності та складної сценічної «машинерії», а також розширення інструментарію театрального мислення. Негативною – ризик домінування «почуття драми» над «почуттям музики», що часто веде до вільної трактовки партитури, до відмови від історично сформованого авторського задуму композитора та до конфліктів з аудиторією й музичною критикою. Саме цей конфлікт і поляризує позиції в оцінках модернізаційних процесів, надаючи терміну «режисерська опера» у частини публіки стійкого негативного забарвлення. Отже, режисерське авторство, ставши чинником оновлення, одночасно породжує проблему меж інтерпретаційної свободи та меж відповідальності перед музичною тканиною твору.

На межі XX–XXI століть трансформації прискорюються, оскільки до режисерського чинника додаються інституційно-економічні та медійні механізми. Успішність постановки дедалі частіше співвідноситься з трьома взаємопов'язаними параметрами: реакцією залу, інтересом публіки до відвідування та формуванням сприятливого інформаційного фону в медіапросторі. Ці параметри на перший погляд мають «об'єктивний» характер, однак їхня верифікація завжди відносна, бо залежить від порівняння з іншими – більш або менш вдалим – зразками. У цьому контексті важливим висновком є те, що управління зворотним зв'язком здатне впливати на траєкторію жанрової еволюції, зменшуючи «ступінь невизначеності» розвитку через продюсерські стратегії, роботу з цільовою аудиторією та медіа-підтримку, включно з PR-тиском у соціальних мережах.

Водночас виявляється специфічна стійкість оперної аудиторії: попри вплив індустрії розваг, опера не піддається спонтанній корекції так легко, як інші форми масової практики. Саме тут проявляється «справжня елітарність» жанру – незалежність від короткотермінових мод і здатність зберігати довготривалі культурні принципи виховання смаку. На перетині опери з індустрією розваг формується тип постановки, позначений як «продюсерська опера», де комерційно-розважальна складова домінує, а режисура інколи зводиться до інструменту, що створює ілюзію зв'язності візуального продукту. Це також різновид «новаторства», але він відрізняється зменшенням (або втратою) традиційної культурної місії опери – трансляції морально-етичних норм, культурних зразків, розвитку й навіть «душевної терапії», що історично супроводжували музичне мистецтво. У крайньому вираженні така траскторія зближує оперу з ерзацкультурою, здатною не консолідувати, а руйнувати ціннісну єдність.

Отже, новаторська опера в сучасній перспективі потребує визначення не лише як сукупності формальних експериментів або постановочних технологій, а як культурно-комунікативного явища, в якому перетинаються режисерське авторство, медіа-логіка, продюсерські стратегії та стійка традиційна пам'ять жанру. Її «координати» в історії опери окреслюються тим, наскільки вона здатна підтримати діалог із масовим глядачем без редукції музично-сміслового ядра твору та без підміни культурної функції чистим видовищем. Саме в цьому балансі – між реформою й спадкоємністю, між комунікацією й каноном, між новим авторством і відповідальністю перед партитурою – виявляються визначальні умови подальшого розвитку оперного жанру в ХХІ столітті.

#### **СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ**

1. Appia A. Oeuvres complètes. T. 4. Lausanne: L'âge d'homme, 1992. 582 p.
2. Hutcheon L., Hutcheon M. Opera: Desire, Disease, Death. Lincoln: University of Nebraska Press, 1996. 294 p.
3. Kerman J. Opera as Drama. Berkeley: University of California Press, 1988. 232 p.
4. Morris C. Modernism and the Cult of Mountains: Music, Opera, and Cinema. London: Routledge, 2016. 203 p.

5. 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.

6. Throsby D. Determining the value of cultural goods: How much (or how little) does contingent valuation tell us? *Journal of Cultural Economics*. № 27. 2003. P. 275-285.

#### REFERENCES

1. Appia, A. (1992) *Oeuvres complètes*. T. 4. Lausanne: L'age d'homme. 582 p. [in French].

2. Hutcheon, L.; Hutcheon, M. (1996) *Opera: Desire, Disease, Death*. Lincoln: University of Nebraska Press. 294 p. [in English].

3. Kerman, J. (1988) *Opera as Drama*. Berkeley: University of California Press. 232 p. [in English].

4. Morris, C. (2016) *Modernism and the Cult of Mountains: Music, Opera, and Cinema*. London: Routledge. 203 p. [in English].

5. 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].

6. Throsby, D. (2003) Determining the value of cultural goods: How much (or how little) does contingent valuation tell us? *Journal of Cultural Economics*. № 27. P. 275-285. [in English].

УДК 78.03:78.087.7(477+510)“1900/1930”

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2025-44-12>**Цінь Яньцзе**

ORCID: 0009-0003-5743-1397

аспірантка кафедри історії української музики  
та музичної фольклористикиНаціональної музичної академії України імені П. І. Чайковського  
509250449@qq.com

## ПАРАЛЕЛІ РОЗВИТКУ ДИТЯЧОЇ МУЗИКИ В УКРАЇНІ ТА КИТАЇ (1900–1930-ТІ РОКИ)

**Мета дослідження:** виявлення спільних і відмінних тенденцій розвитку дитячої музики у культурних системах України та Китаю у 1900–1930-х роках, аналіз впливу модернізаційних процесів на формування жанру дитячої (шкільної) пісні та початкової фортепіанної освіти, а також окреслення ролі дитячої музики у становленні національної ідентичності та музично-освітніх моделей обох країн. **Методологія дослідження:** робота спирається на комплексний міждисциплінарний підхід, що поєднує аналітичний музикознавчий, музично-історичний, інтерпретаційний та порівняльно-аналітичний методи. **Наукова новизна** полягає у першому комплексному порівняльному дослідженні розвитку дитячої музики в Україні та Китаї у 1900–1930-х роках, що дало змогу виявити синхронні модернізаційні процеси, які визначили формування специфічних національних моделей дитячої музичної культури. У дослідженні встановлено спільні механізми переходу від фольклорних форм до авторської дитячої пісні, окреслено роль композиторів-реформаторів у становленні нових освітньо-музичних практик і модернізації навчальних підходів. Простежено розвиток перших систем фортепіанної педагогіки в Україні й Китаї, а також їхній вплив на професіоналізацію дитячого репертуару. Доведено, що дитяча музика в обох культурних контекстах стала вагомим інструментом культурної політики, націєтворення та модернізації освіти, сприяючи формуванню нових моделей художнього мислення та музично-естетичної свідомості.

**Висновки.** У першій третині ХХ століття в Україні та Китаї дитяча музика постає як динамічна культурна сфера, що поєднує національні традиції та модернізаційні впливи. Обидві країни переживають інтенсивний розвиток шкільного співу, створення професійних дитячих репертуарів та формування фортепіанної педагогіки. В українській традиції ці процеси пов'язані з національним рухом і просвітництвом, у китайській – із реформами Нової культури, запровадженням західних

музичних моделей та адаптацією японських освітніх практик. Порівняльний аналіз засвідчує, що дитяча музика стає одним із ключових інструментів формування культурної пам'яті, нової художньої свідомості та національної ідентичності. Отримані результати відкривають перспективу подальших досліджень у галузі історії музики, історії фортепіанної культури та міжкультурних музичних взаємин.

**Ключові слова:** дитяча музика, шкільна пісня, фортепіанна педагогіка, модернізація, музична освіта, Україна, Китай.

**Qin Yanjie**, Postgraduate Student at the Department of History of Ukrainian Music and Musical Folkloristics of the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music

### ***Parallels in the development of children's music in Ukraine and China (1900s–1930s)***

**The aim of the study** is to identify the shared and divergent tendencies in the development of children's music within the cultural systems of Ukraine and China in the 1900–1930s, to analyse the influence of modernization processes on the formation of the children's (school) song genre and early piano education, and to outline the role of children's music in shaping national identity and the music-educational models of both countries. **Methodology.** The study is based on a comprehensive interdisciplinary approach that combines analytical musicological, music-historical, interpretive, and comparative-analytical methods. **Scientific novelty.** The study offers the first comprehensive comparative analysis of the development of children's music in Ukraine and China in the 1900s–1930s, which has made it possible to identify synchronous modernization processes that shaped distinct national models of children's musical culture. The research reveals shared mechanisms of transition from folklore-based forms to the authorial children's song, outlines the role of composer-reformers in establishing new educational and musical practices and modernizing pedagogical approaches, and traces the emergence of the earliest systems of piano pedagogy in both countries as well as their impact on the professionalization of children's repertoire. It is demonstrated that children's music in both cultural contexts became an important tool of cultural policy, nation-building, and educational modernization, contributing to the formation of new models of artistic thinking and musical-aesthetic consciousness.

**Conclusions.** In the first third of the twentieth century, children's music in Ukraine and China emerges as a dynamic cultural sphere that combines national traditions with modernization influences. Both countries experience an intensive development of school singing, the creation of professional children's repertoires, and the formation of piano pedagogy. In the Ukrainian tradition, these processes are closely connected with the national movement and educational initiatives, whereas in China they are linked to the reforms of the New Culture Movement, the introduction of Western musical models, and the adaptation of Japanese educational practices. The comparative analysis demonstrates that children's music becomes one of the key instruments in shaping cultural memory, new artistic consciousness, and national identity. The findings open up promising perspectives for further research in the fields of music history, the history of piano culture, and intercultural musical relations.

**Key words:** children's music, school song, piano pedagogy, modernization, music education, Ukraine, China.

*«Музика для дітей – це тихий прихисток у бурю, місце для відпочинку, втеча від метушливого світу й шаленого темпу життя. Вона є для них своєрідним запобіжним клапаном – природним способом вивільнення енергії в ті моменти, коли інші шляхи здаються неможливими» [3, р. 13].*

**Актуальність дослідження.** Сьогодні дитяча тематика посідає помітне місце як в українській, так і в китайській музиці та є одним з найпопулярніших напрямів у творчості сучасних композиторів. Інтерес до музики, орієнтованої на дитинство, зумовлений низкою культурних, освітніх, естетичних та етичних чинників, що актуалізують необхідність осмислення цього феномену. По-перше, у сучасному глобалізованому світі дитинство розглядається не лише у педагогічному чи психологічному вимірі, а як цілісний художній та філософсько-естетичний простір. Це зумовлює потребу в різноманітному музичному матеріалі, що відображає досвід дитини – її емоції, гру, казковість, інтонаційну простоту. Саме тому композитори різних країн, зокрема України й Китаю, активно звертаються до тематики дитячості, яка сьогодні важлива не тільки для дітей, а й для дорослих, які шукають щирості та емоційної відкритості. По-друге, увага до дитинства інспірує зростаючий інтерес до нього як соціокультурного феномену, що відображає уявлення про національну ідентичність, історичну пам'ять, соціальні цінності та емоційні моделі виховання. В Україні й Китаї музика постає носієм культурного коду: у ній зберігаються традиції, архетипні сюжети та фольклорні ритмо-інтонації. У творах кінця ХХ – початку ХХІ століть водночас помітне прагнення до синтезу національного й універсального, що відповідає сучасним тенденціям міжкультурного діалогу. По-третє, в українському та китайському музичному мистецтві дедалі помітнішим стає звернення до естетики «дитинства» / «дитячості» як художнього прийому. У цьому контексті дитячість розуміється як стильова стратегія в творчості композиторів, що відкриває можливості для роботи з темами наївності, гри, щирості тощо. В Україні

мотиви дитинства та дитячості знаходять художнє втілення у творчості низки композиторів О. Костіна, Л. та Ж. Колодубів, І. Щербакова, Г. Гаврилець, Б. Фільц, Р. Смоляра, В. Сильвестрова, Ю. Ланюка, Ю. Шевченка, В. Вишинського тощо. Розвиток цієї естетики у Китаї простежується від шкільних пісень Лі Шутона (*Li Shutong*) та Сяо Юмей (*Xiao Youmei*) до сучасних творів Тан Дуна (*Tan Dun*), Чень Ї (*Chen Yi*), Гао Піна (*Gao Ping*), у творчості яких дитячість постає як засіб філософської рефлексії, національної ідентичності та культурної пам'яті. Крім того, актуальність теми дослідження зумовлена інтенсивним розвитком музичної педагогіки, яка потребує якісного й різноманітного дитячого репертуару в галузі виконавства. Важливим чинником є також брак комплексних міжкультурних досліджень, що порівнюють розвиток музичного мистецтва для дітей (і про дітей) в Україні та Китаї. Аналіз подібностей і відмінностей між цими традиціями дає змогу простежити шляхи еволюції дитячої музики – від національно-педагогічних витоків початку ХХ століття до сучасних мультимедійних форм.

**Виклад основного матеріалу.** Увага до теми дитинства та дитячості у професійній музиці України та Китаю з'явилась не так давно. І хоча збірки «шкільних співаників» в українській педагогічній практиці можна побачити у творчій діяльності Ю. Федьковича («Співаник для господарських діточок», 1869) та С. Воробкевича («Співаник», 1870) [1], все ж таки перші зразки професійної української музики для дітей виникли наприкінці ХІХ століття, зокрема у творчості М. Лисенка, який першим звернувся до формування дитячого репертуару. Серед основних творів Лисенка, написаних у 1880–1890-ті роки ХІХ століття варто назвати збірку «Молодощі» (1883) зі зразками дитячого фольклору і піснями для юнацтва та дорослих, перші професійні українські дитячі опери «Коза-дереза» (1888), «Пан Коцький» (1891), «Зима і Весна, або Снігова краля» (1892). Як слушно зазначає І. Цебрій, «Новаторство М. Лисенка як оперного композитора проявилось в послідовній орієнтованості оперної трилогії на дитяче виконання та прослуховування: “Коза-дереза” адресована дошкільнятам, “Пан Коцький” – молодшим

школярам, “Зима і Весна” – дітям підліткового віку» [2, с. 42]. 1908 року Лисенко видав «Збірку народних пісень в хоровому розкладі, пристосованих для учнів молодшого й підстаршого віку у школах народних». Композитор не просто писав для дітей, фактично він створив *модель української дитячої музичної освіти*, у якій було поєднано фольклор, національну мову і високий професійно-художній рівень творів для дітей. Цьому сприяли історико-культурні причини, зумовлені розвитком українського національного руху, просвітницьких товариств, реформ шкільної освіти та необхідністю створення власного національного музичного репертуару для дітей – вокального, хорового, театального.

Перші десятиліття XX століття стали періодом активної модернізації та реформ у культурних системах України та Китаю. Якщо в Україні професійна музика для дітей продовжує розвиватися, то у Китаї тільки починають формуватися підвалини її становлення. У музичній культурі обох країн провідну роль відіграють освітній, національно-культурний та ідентифікаційний виміри дитячої тематики. І хоча українська та китайська музичні традиції мають різну історичну тяглість, саме 1900–1930-ті роки яскраво демонструють синхронні процеси переходу від фольклорних форм до авторської дитячої пісні, становлення системи шкільного співу та розвиток початкової фортепіанної педагогіки з її новим репертуаром.

Так в Україні на тлі національного руху виникає потреба створювати власні підручники та дитячі репертуари з ідеєю «музичного виховання» у національному дусі. На хвилі українізації освіти й діяльності «Просвіти», виникає новий пласт дитячого й шкільного репертуару, написаного професійними композиторами. Я. Степовий створює збірки дитячих пісень «Проліски» (опубліковано після смерті композитора 1922 року), «Малим дітям», «Кобзар» на слова Т. Шевченка (1910-ті – початок 1920-х), а також збірник «П’ять шкільних хорів» (видання після смерті композитора 1922 року), які стали основою українського шкільного співу. Г. Давидовський створює низку хорових творів на українські теми, що виконувалися аматор-

ськими, зокрема навчальними, хорами, які відігравали важливу роль у формуванні національно орієнтованого репертуару для молоді. До перших професійних зразків української музики для дітей належать хори К. Стеценка, які увійшли до збірок «Шкільний співаник» (1910–1918) та видань Українського педагогічного товариства, серед яких такі твори як «Веснянка» (1915), «Ластівка» (1916), «Ой у полі криниченька» (1917). Також необхідно назвати твори М. Леонтовича «Гречка» (1909), «Женчик-бренчик» (1914), «Ой пряду, пряду» (1916) і ранні дитячі пісні С. Людкевича, зокрема «Колискова» (1908) та твори для «Співаника Рідної школи» (1906–1914). Наведені твори (і це, безумовно, неповний перелік) заклали фундамент українського професійного дитячого репертуару початку ХХ століття.

Дитячі фортепіанні збірки українських педагогів і композиторів 1900-1930-х років – від Р. Глієра та Я. Степового до В. Косенка – є важливим етапом становлення професійного репертуару для юних виконавців. Серед них «Дванадцять дитячих п'єс» (1907), фортепіанний цикл «Дрібнички» (1913) та обробки української музики у циклі «Збірник українських творів для фортепіано» (1914) Р. Глієра, а також «Перші кроки неспіливого музиканта» (1914) Я. Степового, «З мого дитинства» (1911) та «Маленький мандрівник» (1922) С. Борткевича, «Три дитячі п'єси» (1929) Л. Ревуцького. Б. Яновський укладає фортепіанну збірку «Бублики. П'єски для дітей» (1926) та інші дитячі п'єси 1925–1927 років. У 1920-ті роки побачила світ збірка для маленьких виконавців В. Барвінського «Наше сонечко грає на фортепіано», трохи пізніше вийдуть друком «Фортепіанні твори для молоді» (1934) Н. Нижанківського. Вершиною професійної композиторської творчості для дітей стане знаменита збірка «Дитячий альбом» (1936) В. Косенка, яка стане каноном української фортепіанної дитячої літератури.

Якщо в Україні професійна музика для дітей почала формуватися ще наприкінці ХІХ – початку ХХ століть, то у Китаї аналогічні процеси розгорнулися дещо пізніше і були безпосередньо пов'язані з реформами освітньої системи та модернізаційними рухами початку ХХ століття. Цьому передувало становлення

шкільної пісні (学堂乐歌), яке було пов'язане з реформами системи освіти наприкінці династії Цін (Qing). Як пише китайський дослідник Лу Сяоань (Lu Xiaohan): «появу нових шкіл, і їх витoki можна простежити ще з 1898 року, коли Кан Ювей (Kang Youwei – Ц.Я.)<sup>1</sup> надіслав імператору Гуансю (Guangxu – Ц.Я.) меморандум “Про прохання заснування шкіл”, у якому чітко пропонував: “будь ласка, вирушайте далеко до Німеччини та ближче до Японії, щоб встановити шкільну систему, просіть Міна (Ming) редагувати, і поширити провінціям, повітам і містечкам розвиток шкіл”. Була запропонована нова школа й запровадження “уроків музики”. Надалі реформістські вчені, такі як Лян Цічао (Liang Qichao)<sup>2</sup> та інші, активно виступали за вивчення західної науки та культури, скасування феодальної освітньої системи, відкриття нових шкіл, а також за поширення серед мас музики й пісень із новим змістом» [7, с. 86].

Лу Сяоань відзначає, що у період формування шкільних пісень активно застосовувалася адаптація західних методів навчання. На ранньому етапі значний вплив мала японська модель і тому китайські композитори, як от Шень Сінгун (Shen Xingong), Цзень Чжимін (Zeng Zhimin) та Лі Шутун (Li Shutong), ство-

<sup>1</sup> Кан Ювей (1858–1927) — китайський вчений-конфуціанець, реформатор, політичний діяч доби пізньої династії Цін і початку Республіки. Виступав за модернізацію Китаю, натхненно спираючись на досвід Японії після реставрації Мейдзі, зокрема у сфері освіти, державного управління та науки. У формуванні шкільних пісень і музичного виховання Кан Ювей є важливою постаттю, оскільки він виступав за впровадження обов'язкового навчання у школах, оновлення системи освіти, включно з музичними та співочими заняттями. Його заклики щодо звернення до західного освітнього й культурного досвіду створили передумови для появи шкільних пісень (学堂乐歌) як частини реформованої шкільної системи Китаю.

<sup>2</sup> Лян Цічао (梁启超, 1873–1929) — один із найвпливовіших китайських інтелектуалів кінця XIX — початку XX століття: політичний реформатор, історик, журналіст, філософ, теоретик культури. Учень Кан Ювея, провідний представник руху «Сто днів реформ» (1898), спрямованого на модернізацію Китаю. Лян Цічао разом із Кан Ювеем створив інтелектуальне підґрунтя для модернізації освіти, у межах якої з'явилися шкільні пісні *xuetang yuege* (学堂乐歌), перші впливи західної музичної теорії, ідея музики як інструмента національного виховання.

рювали шкільні мелодії на основі японських зразків, які, своєї черги, мали походження з європейських та американських пісенних традицій доби Мейдзі (Meiji)<sup>3</sup>. Але попри запозичений інтонаційний матеріал, шкільні пісні сформувалися як нова музична форма з яскравою китайською специфікою. Їхні художні засоби та тематичний зміст відображали суспільні реалії, культурні цінності та освітні завдання того часу, що надавало жанру шкільної пісні як мистецької ваги, так і практичного значення.

У центрі уваги були ідеї патріотичного виховання, оскільки через шкільні пісні дітей та юнацтво знайомили з такими поняттями як любов до батьківщини, відповідальність, готовність до самопожер-

<sup>3</sup> Китайські музикознавці Вей Чень та Сінь Чень (*Wei Chen* та *Xin Chen*) відзначають, що «починаючи з 1896 року, династія Цін щороку в дедалі більшій кількості відправляла молодь на навчання за кордон, що сформувало першу «хвилю» китайських студентів за межами країни, серед яких були й майбутні музиканти. Й аж до травня 1943 року, коли Міністерство освіти скликало загальне засідання музичної освітньої комісії, там і далі ухвалювали рішення про відправлення музичних студентів за кордон» [10, с. 139]. Більшість китайських музикантів навчалися у Японії. Так Сяо Юмей став одним із перших, хто закінчив навчання спочатку у Токійському імператорському університеті (1909), потім Токійській музичній академії, а у жовтні 1912 року вирушив до Ляйпцизької консерваторії і став першим китайським музикантом, який отримав докторський ступінь за кордоном. Вей Чень та Сінь Чень надають також інформацію щодо інших китайських музикантів, які отримали освіту за кордоном у період 1900–1930-х років. «Чін Чжу (青主) 1912 року виїхав до Німеччини вивчати право, паралельно з композицією та фортепіано. Чжоу Шуань (周淑安) у 1913 році вступив до Новоанглійської консерваторії музики при Гарвардському університеті та до Нью-Йоркської музичної академії, де вивчав фортепіано, вокал і музичну теорію. Лі Шухуа та Жень Гуань (任光) 1919 року вирушили до Франції, відповідно до Ліонської національної консерваторії й музичного факультету Ліонського університету. У 1928 році Тан Шучжень і Чжао Мейбо (譚抒真, 赵梅伯) поїхали на навчання до Японії та Бельгії. Хуан Цзи 1926 року вступив до музичного коледжу Оберлін, а в 1928 — до музичного факультету Єльського університету, де вивчав композицію. Цзян Веньє навчався в Японії: 1929 року вступив до музичної школи Уено в Токію, де вивчав вокал, а з 1933 року спеціалізувався на композиції під керівництвом Ямади Косаку; під час навчання неодноразово здобував премії на японських конкурсах і був прийнятий до Спілки нових японських композиторів [10, с. 139].

тви в ім'я національного блага. Також приверталася увага до прославлення образу воїна-захисника, що сприяло ствердженню героїчного ідеалу у дитячій свідомості. Однією з популярних пісень цього часу, варто назвати твір Шень Сінгуна «Гімнастика», яка закликала молодь «займатися військовими вправами й бути готовими боротися за батьківщину. Це також перша його праця у сфері шкільної пісні – широко відома, довговічна й популярна» [7, с. 87].

Шень Сінгун. «Гімнастика» (体操, Tǐcāo)



Переклад цієї пісні такий:

«Найважливішою рисою для чоловіка є мужність, незалежно від віку. Юні хлопці, помахайте один одному рукою – ходімо виконувати військові вправи. Полководець несе свій меч, а солдати стріляють із рушниць та гармат. Драконівський прапор майорить, мідний барабан гучно б'є. Щодня продовжуймо вправлятися, доки наші тіла не стануть сильними. У майбутньому ми здобудемо славу на полі бою завдяки нашій мужній відвазі».

Структура пісні «Гімнастика» ґрунтується на типовій китайській чотириступеневій риторичній моделі *цзі-чен-чжу-ань-хе* (起-承-轉-合), де *цзі* (такти 1–8) означає вступ або початок, *чен* (такти 9–16) – розвиток чи пояснення, *чжу-ань* (такти 17–20) – перехід або поворот, а *хе* (21–24) – підсумок чи завершення. Подібна структурна організація характерна не лише для пісні «Гімнастика», а й для багатьох інших шкільних пісень

цього періоду, де чітка чотирирозділова форма сприяла легкому засвоєнню мелодії й водночас резонувала з традиційною китайською риторикою ці–чен–чжуань–хе. Саме в цій традиції створювалося багато шкільних пісень початку XX століття, зокрема Шень Сінгуном, Цзен Чжимінем (曾志忞, *Zeng Zhiming*), Хуа Чженем (華振, *Hua Zhen*) та іншими музичними педагогами.

Окрему роль мали твори, які повинні були пробуджувати національну самосвідомість і тому композитори нерідко зверталися до тематики історичної спадщини, а також осмислювалися проблеми колоніального тиску і необхідності самоствердження. У межах більш широкого культурного контексту шкільні пісні ставали засобом популяризації нових ідей і цінностей, пов'язаних з модернізацією суспільства, проте вони не втрачали ліричної та філософської глибини. Багатьом з них притаманні роздуми про сенс життя, доброту, моральність. Саме ці пісні виконували важливу роль у формуванні естетичного та етичного досвіду та емоційної чутливості дітей та підлітків. Таким чином, шкільна реформа «Нової культури» 1910–1930-х років стала поштовхом для появи шкільних пісень, які спеціально створювали професійні композитори, а сама дитяча музика – засобом модернізації освіти та виховання нової особистості.

Історики китайської музики справедливо визначають батьком шкільної пісні відомого китайського освітянина та музичного педагога Шень Сінгуна, який у листопаді 1902 року заснував Товариство вивчення музики (音樂講習會, *Yinyue Jiangxi hui*). Не зважаючи на короткий час існування (всього два місяці), це товариство, що знаходилося у Токіо, певною мірою досягло своєї мети, а саме – вивчення теорії західної музики та композиції шкільних пісень. Вирішальним роком, коли шкільна пісня закріпилася в китайських школах, зазвичай вважають 1903 рік. У лютому того ж року Шень Сінгун почав викладати хуетангу у початковій школі Наньян (南洋小学) у Шанхаї<sup>4</sup>. На

<sup>4</sup> Школа Наньян у Шанхаї заснована у 1896 році за підтримки високопосадовця та реформатора Шень Біня (Sheng Xuanhuai 盛宣怀). Комплекс включав початкові, середні та вищі освітні відділення, які стали основою для майбутнього Цзятунського університету (上海交通大学). Початкова школа Наньян відіграла помітну роль у поширенні шкільних пісень – першого модерного жанру китайської дитячої та освітньої музики.

початку 1904 року, як пише сучасний китайський дослідник Гун Хун'юй (龔鴻煜, *Hong-yu Gong*), Шень Сінгун «разом з іншим педагогом, який здобув музичну освіту в Японії, Гао Яньюнем (高硯雲, *Gao Yanyun*), заснував у Шанхаї музичне товариство, покликане популяризувати роль шкільного співу в освіті та суспільних реформах. Натхнений теплим відгуком на свою діяльність, Шень організував додаткові заняття зі співу для членів елітного Шанхайського навчального товариства (滬學會, *Hu Xuehui*), до якого належав і Лі Шутун. Восени того ж року він створив “Товариство з навчання та практики шкільних пісень” (樂歌講習會, *Yuege Jiangxihui*) при жіночій академії Вубень у Шанхаї (務本女塾, *Wuben Nüshu*)» [4, с. 108]. Слід наголосити, що серед дорослих учасників «Товариства» Гун Хун'юй відзначає таких відомих майбутніх діячів музичної освіти, як от Ся Сунлай (夏頌萊, *Xia Songlai*), Ван Їньцай (王引才, *Wang Yincai*) та У Сін (吳馨, *Wu Xin*). Важливою подією у становленні музичної освіти стала поява першої китайської музичної «Збірки шкільних співів» (1904), яка у 1912 році була затверджена Міністерством освіти Китаю, а ще через рік у 1913 році світ побачила «Збірка співів Республіки Китай» Шень Сінгуна. Загалом, протягом 1904–1937 років видатний музичний педагог написав понад 180 шкільних пісень та опублікував чотирнадцять томів збірок.

Гун Хун'юй надає цікавий факт, що «наприкінці 1910 року, коли сімнадцятирічний Мао Цзедун вступив до нової школи західного типу в Хунані, він познайомився не лише з “новими знаннями” Заходу, а й із піснями, які його вчитель музики привіз із Японії. Однією з пісень, що назавжди закарбувалася в пам'яті Мао, був “гімн тріумфу з нагоди японської перемоги над росіянами у війні 1904–1905 років» [5, р. 36]. Інший дослідник, один із найвідоміших західних істориків Китаю та автор фундаментальних праць із історії китайської цивілізації Джонатан Д. Спенс (*Jonathan D. Spence*) також акцентує увагу, що: «Перемога Японії над західною державою, якою була Росія, зачарувала учнів, які бачили у цьому приклад можливого відродження власної країни на основі японського надзвичайно швидкого

руху до модернізації через індустріалізацію та конституційні реформи» [9, р. 9].

Як вже було зазначено, серед перших професійних композиторів, які писали авторські дитячі пісні на початку XX століття стали Лі Шутун (*Li Shutong*) та Сяо Юмей (*Xiao Youmei*). Їх діяльність знаменує початок формування національного репертуару для дітей, який базувався не лише на фольклорному матеріалі, а й на залученні до китайської музичної освіти європейських педагогічних традицій. Лі Шутун поєднав китайську поетичну традицію з елементами західної музики, створюючи ліричні та емоційно виразні пісні. Проте, він представляв коло композиторів, які були глибоко пов'язані із традиційними китайськими культурними формами. На відміну від Шень Сінгуна, який надавав перевагу простим і буденним мовним формам, Лі Шутун добирав тексти для пісень із таких класичних збірань, як «Шицзін» (詩經, Книга пісень) та «Чусі» (楚辭, Пісні Півдня). Також він поклав на музику вірші видатного китайського поета Лі Бо (李白, *Li Bo* 701–762), Лі Шан'їнь (李商隱, *Li Shangyin* 813–858) та Сін Цзі (辛棄疾, *Xin Qiji* 1140–1207), використовуючи мелодії з традиційного репертуару, зокрема кунцюй<sup>5</sup>. Використовуючи мелодії з кунцюй, Лі Шутун підкреслював тяжіння до традиційних поетичних форм, класичної музичної естетики, м'яких, ліричних та ритуальних інтонацій. Тобто Лі Шутун свідомо протиставляв «високу» традицію кунцюй західним маршам і простим освітнім мелодіям Шень Сінгуна. У порівнянні з Шень Сінгуном, Лі Шутун значно далі просунувся в опануванні західних теорій композиції. Його вважають першим, хто популяризував у Китаї західну нотну систему (лінійну нотацію), читання нот, фортепіанний акомпанемент і хоровий спів.

Натомість, Сяо Юмей прагнув реформувати музичну освіту, орієнтуючись на впровадження європейських стандартів навчання. У 1919 році, завдячуючи зусиллям Сяо Юмей та Цай

<sup>5</sup> Кунцюй — один із жанрів китайського театру та найдавніших різновидів китайської опери. Вирізняється найбільш вишуканими текстами з великою кількістю класичних алюзій та мелодіями із орнаментами. Зазвичай супровід відбувається на традиційних інструментах діцзи, сяо, піпа, саньсянь, ударні.

Юаньпея (蔡元培, *Cai Yuanpei*), у Пекіні починає діяти Музичний інститут Пекінського університету (Beida Yinyue Chuanxisuo), метою якого була популяризація західної музики та надання відповідної підготовки широкій публіці. У 1927 році Музичний інститут Пекінського університету було перенесено до Шанхаю і перейменовано на Національний музичний коледж.

Праця Лі Цзіньхуея (李锦辉, *Lǐ Jīnhuī*) 1933 року під назвою «Популярні навчальні матеріали: Підручник і методика музичного навчання в дитячому садку» (大众音乐教科书-幼稚园音乐课本教材及教法) спрямована на розвиток музичної освіти в ранньому дитинстві. Як зазначають Хуан Ї та Лу Фун-Цзіт (*Huang Yi, Loo Fung Chiat*) «аналіз джерел свідчить, що ще у 1923 році Лі спільно з Хуан Біюанем розробив офіційну програму музичної освіти для початкової школи (Li & Huang, 1923). У 1925 році Лі вже був членом комітету, відповідального за створення офіційних навчальних стандартів для дитячих садків і початкових шкіл. Імовірно, ідея створення відповідного підручника виникла в нього ще в 1923 році» [6, с. 263].

Таким чином, у період з 1915 по 1935 роки жанр дитячої (шкільної) пісні набув офіційного статусу у системі музичної освіти у Китаї. Для цього часу є характерною активна розробка навчальних музичних програм, де дитяча пісня впроваджується у початкових та середніх музичних школах. Використовувалися пісні як із традиційними китайськими (або японськими) мотивами, так і пісні на основі західної мелодики із китайськими текстами. Саме цей період можна вважати становленням дитячої пісні як самостійного жанру, що вплинув на розвиток всієї національної музичної культури Китаю.

Завдячуючи зусиллям китайських музикантів, у першій третині XX століття з'явилася низка перших професійних музичних закладів. На Півночі це були музичне відділення Пекінського вищого педагогічного училища, Пекінська академія мистецтв, Музичний інститут Пекінського університету. На Півдні – музичні підрозділи Шанхайського педагогічного коледжу, Шанхайська академія мистецтв, Шанхайський університет мистецтв. Створення у 1927 році Національного музичного інституту, яка

у 1929 році перетворилася на Національну музичну консерваторію, стало новою епохою в китайській музичній освіті та сприяло переходу творчості на професійний рівень [10].

Починаючи з 1920-х років у Китаї почав активно поширюватися інструмент фортепіано, місцеві композитори все більше включали його у свої твори. Відомо, що одним із перших західних клавішних інструментів, які потрапили до Китаю, був клавикорд (за іншими даними – клавесин). Близько 1600 року італійський єзуїт подарував його імператору Мін Шеньцзуну (明神宗, *Míng Shénzōng*). Цей жест став знаковою подією в історії східно-західного культурного діалогу пізньої доби Мін та ранньої Цін, коли між Європою й Китаєм активно обмінювалися знаннями та мистецькими уявленнями. Хоч інструмент і не здобув тоді широкого вжитку, саме з цього подарунка почалося поступове знайомство Китаю з європейською клавішною традицією.

Інструмент фортепіано у Китаї завжди асоціювався з образом Заходу і в XX столітті починає сприйматися не лише як новий засіб музичного вираження, а й як інструмент, здатний втілити складні психологічні, емоційні й естетичні образи, зокрема такі тонкі й глибокі, як світосприйняття дитини. У цьому контексті дитячі теми стали особливо значущими, адже композитори бачили у фортепіано потужний ресурс для передачі наївної безпосередності, емоційної відкритості та яскравої уяви дитячого світу. Першими авторами фортепіанних творів для дітей у Китаї на початку XX століття були Сяо Юмей, Лі Шутун, Чжао Юаньжень (趙元任, *Yuen Ren Chao*) та Хуан Цзі (黃自, *Huáng Zì*), які створили навчальні збірки або адаптували прості п'єси для виконання початківцями. Паралельно широко використовувалися адаптовані європейські педагогічні твори (зокрема Ф. Бургмюллера, К. Черні, Ф. Байєра, М. Клементі), які стали основою ранньої фортепіанної освіти.

Хоча Лі Шутун відомий насамперед шкільними піснями, він став одним із перших, хто розпочав укладати фортепіанні супроводи та елементарні вправи для шкільних уроків (з 1905 по 1915 рр.), особливо після повернення з Японії у 1911 році. Його шкільні пісні, зокрема «Любов» (愛, *Ài*) і «Юнак»

(男兒, *Nán'ér*), містили елементарні фортепіанні фактури, призначені для гри початківців. Примітно, що і до сьогодні йдуть суперечки щодо виникнення перших фортепіанних творів у Китаї. Відоме китайське видавництво «Століття класичних китайських творів для фортепіано соло 1977–1985», вважає несправедливим, що збірки китайських фортепіанних творів зазвичай починаються з «Флейти хлопчика-пастуха» (牧童短笛, 1931) Хе Лютіна (賀綠汀, *Hè Lǜtīng*). Проте, найпершими китайськими фортепіанними композиціями слід вважати «Вісім квіткових ритмічних форм» (花八板, *Huā Bā Bǎn*) та «Хвилі річки Сян» (湘江浪, *Xiāngjiāng Làng*) 1913 року, а також «Марш миру» (和平进行曲, *Héping Jìnxíngqǔ*) 1915 року, написані Чжао Юаньчжень. Саме вони ознаменували початок китайської оригінальної фортепіанної творчості XX століття. Відомими стали і такі твори композитора, як от «Спонтанна п'єса» (偶成, *Ǒuchéng*) 1917 року та «Марш маленьких друзів» (小朋友进行曲, *Xiǎoréngyǒu Jìnxíngqǔ*) 1919 року. Під час навчання за кордоном багато китайських композиторів також долучалися до написання фортепіанної музики. Це створений 1923 року твір Сяо Юмея «Новий танець райдужного пера» (新霓裳羽衣舞, *Xīn Nísháng Yǔyī Wǔ*), який відсилає нас до давнього «Танцю райдужного вбрання з пташиного пір'я» (霓裳羽衣舞), описаного відомим китайським поетом Бай Цзюйї (白居易, *Bái Jūyì*) династії Тан, автором поеми «Пісня про вічний смуток» (长恨歌), твору, де згадується цей танець. А також «Дві двоголосні інвенції» (二部创意曲二首, *Èrbù Chuàngyìqǔ Èrshǒu*) написані Хуан Цзи 1928 року, коли композитор перебував на навчанні в Єльському університеті. Більшість ранніх творів китайських композиторів сьогодні більш відомі тільки за своїми назвами та не отримали й досі широкого розповсюдження.

Крім того, Сяо Юмей стає одним із засновників китайської фортепіанної педагогіки. У 1925 році він готує до друку «Фортепіанний підручник» (鋼琴教科書) – один із перших системних посібників зі гри на фортепіано китайською мовою. А у 1927 році виходить «Фортепіанний підручник за новою шкільною програмою» (新学制鋼琴教科書), де, за свідченням дослід-

ників [8; 11; 12], є вступна пентатонічна вправа для початківців, яку вважають першою китайською фортепіанною вправою у національному стилі.

Вершиною професійної композиторської творчості у сфері дитячої музики справедливо вважається фортепіанний твір Хе Лютіна «Флейта хлопчика-пастуха», яка була написана у 1934 році й стала першим китайським фортепіанним твором із яскраво вираженим і зрілим національним стилем. Поєднання західної теорії з традиціями китайської музики створює унікальну пасторальну атмосферу, відкривши нову сторінку в історії китайської фортепіанної літератури. Цей твір отримав першу премію на конкурсі фортепіанної композиції, який організував О. Черепнін у Шанхаї в листопаді 1934 року. Обов'язковою умовою було те, що автор мав бути китайцем. Це був перший такий конкурс в історії китайської фортепіанної музики, де вперше обговорювалися поняття «фортепіанні твори з китайським колоритом». Спираючись на західну фортепіанну техніку, Хе Лютін повною мірою розкриває національний характер китайської народної музики. Твір поєднує традиційну форму АВА з характерним для китайської традиції орнаментальним варіюванням, що надає музиці виразного південнокитайського «аромату Цзяннаня», з м'якістю та витонченістю звучання, ліризмом, з використанням пентатонічної мелодії, тонкими *rubato*, тонким фразуванням. У гармонії, щоб уникнути суперечності між функціями тональності та модальною природою народної мелодики, композитор застосовує остинатний бас і паралельні терції, зберігаючи стильову цілісність. Поліфонія побудована на пентатоніці, голоси ведуть діалог, а окремі прийоми нагадують бахівські двоголосні інвенції, поєднуючи західну контрастну поліфонію з китайською поліфонією типу «чжишен-фуьдяо» (支声复调) – традиційною гетерофонною багатоголосністю. У «Флейті хлопчика-пастуха» західні поліфонічні принципи й китайська мелодична логіка, європейський контрапункт і національна музична мова досягають майже ідеальної взаємодії. Це свідчить про зрілість засвоєння західних технік і водночас про формування виразного «китайського стилю» у фортепіанній музиці першої половини ХХ століття.

**Висновки.** Дитяча музика в Україні та Китаї у першій третині XX століття постає важливим індикатором модернізаційних процесів і націєтворення. В обох країнах вона перестає бути суто педагогічним засобом і перетворюється на потужний інструмент формування нової національної ідентичності, громадянської свідомості та етичних орієнтирів. Попри асиметрію історичного розвитку, у 1900–1930-ті роки обидві традиції демонструють подібну логіку еволюції: рух від фольклорних форм до авторської дитячої пісні, модернізацію через музично-освітні практики, професіоналізацію жанру, інституціоналізацію шкільного співу, формування спеціального репертуару для дитячих хорів та початкової фортепіанної освіти. Важливу роль у цих процесах відіграють композитори-реформатори, які поєднували творчу діяльність із культурно-просвітницькими ініціативами.

Спільною для України та Китаю стає стратегія поєднання національної традиції та запозичених європейських або японських моделей. В українській музиці це виявляється у синтезі фольклору, рідної мови, просвітницьких ідей та академічної композиторської техніки. У Китаї шкільні пісні й ранні фортепіанні твори створюються на перетині традиційної поетичної та театральної спадщини, японських педагогічних зразків і західних музично-теоретичних систем. В обох культурних контекстах дитяча музика стає лабораторією вироблення «національного модернізму», де локальні інтонаційні моделі поєднуються з універсальною мовою західної музики.

Отже, розвиток дитячої музики в Україні та Китаї 1900–1930-х років є не лише історією жанрових і педагогічних трансформацій, а й процесом формування нових моделей культурної пам'яті, естетичної чутливості та уявлень про дитинство. Саме тому цей період становить великий інтерес для сучасних компаративних музикознавчих досліджень і пропонує широкі перспективи для подальшого вивчення.

#### **СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ**

1. Медведик Галина. Українські композитори – укладачі перших шкільних співаників кінця XIX – першої третини XX століть. *Вісник Львівського університету. Серія мистецтво*. 2016. Вип.17. С. 88–104.

2. Цебрій І. Дитячі опери М. Лисенка та можливості використання їхнього музичного матеріалу. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2021. Вип 41. Том 3. С. 41–46.
3. Campbell P. S., Scott-Kassner C. *Music in Childhood: From Preschool through the Elementary Grades*. 4th ed. Boston (MA): Schirmer Cengage Learning, 2014. 480 p.
4. Gong Hong-yu. Embracing WEstErn music via Japan: On the Beginnings of Modern Music Education in China. *Journal of Music in China*. 2018. Vol. 8, № 1. P. 99–134.
5. Gong Hong-yu. To Sing for the Nation: Japan, School Song and the Forging of a New National Citizenry in Late Qing China, 1895-1911. *New Zealand Journal of Asian Studies*. 2011. Vol. 13, № 2. P. 36–51.
6. Huang, Y., & Loo, F. C. Tracing the legacy: Li Jinhui's influence on Chinese early childhood music education and the evolution of kindergarten music teaching materials. *ArtsEduca*. 2024. Vol. 40. P. 261–271.
7. Lu, X. (2024). The Impact of «School Songs» on Modern Music Education in China. *Journal of Theory and Practice in Humanities and Social Sciences*, 1(4), 86–90. Retrieved from <https://woodyinternational.com/index.php/jtphss/article/view/68>
8. Rong, Jia. Xiao Youmei and the Modernization of Chinese Music Education. *Asian Music*. 2021. Vol. 52, No. 2, P. 4–36. DOI: <https://doi.org/10.1353/amu.2021.0001>
9. Spence, Jonathan D. *Mao Zedong: A Life*. New York / London: Penguin Publishing Group, 2006 208 p.
10. Wei Chen, Xin Chen. Aesthetic Features of China's Original Piano Music in the Early 20th Century. *Theoretical Studies in Literature Theoretical Studies in Literature and Art*. 2012. Vol. 32. № 1. P. 138–144.
11. Zhang, J. (张静). 《萧友梅音乐教育思想研究》. [Дослідження педагогічних поглядів Сяо Юмея на музичну освіту]. *Journal of Yellow River Sci-Tech College* (黄河科技学院学报), 2015.
12. Xie, M. (谢明). 《萧友梅与中国近代音乐教材建设》 [Сяо Юмей і формування сучасних китайських музичних підручників]. *People's Music* (人民音乐), 2008.

## REFERENCES

1. Medvedyk, H. (2016). Ukrainian composers as compilers of the first school songbooks of the late 19th – first third of the 20th century. *Visnyk of the Lviv University. Series Arts*, 17, 88–104.
2. Tsebrii, I. (2021). Mykola Lysenko's children's operas and the possibilities of using their musical material. *Actual Problems of the Humanities*, 41(3), 41–46.
3. Campbell, P. S., & Scott Kassner, C. (2014). *Music in Childhood: From Preschool through the Elementary Grades* (4th ed.). Boston, MA: Schirmer Cengage Learning.
4. Gong, H. (2011). To sing for the nation: Japan, school song and the forging of a new national citizenry in late Qing China, 1895–1911. *New Zealand Journal of Asian Studies*, 13(2), 36–51.

5. Gong, H. (2018). Embracing Western music via Japan: On the beginnings of modern music education in China. *Journal of Music in China*, 8(1), 99–134.
6. Huang, Y., & Loo, F. C. (2024). Tracing the legacy: Li Jinhui's influence on Chinese early childhood music education and the evolution of kindergarten music teaching materials. *ArtsEduca*, 40, 261–271.
7. Lu, X. (2024). The impact of “school songs” on modern music education in China. *Journal of Theory and Practice in Humanities and Social Sciences*, 1(4), 86–90. <https://woodyinternational.com/index.php/jtphss/article/view/68>
8. Rong, J. (2021). Xiao Youmei and the modernization of Chinese music education. *Asian Music*, 52(2), 4–36. <https://doi.org/10.1353/amu.2021.0001>
9. Spence, J. D. (2006). *Mao Zedong: A life*. Penguin Publishing Group.
10. Chen, W., & Chen, X. (2012). Aesthetic features of China's original piano music in the early 20th century. *Theoretical Studies in Literature and Art*, 32(1), 138–144.
11. Zhang, J. (2015). 萧友梅音乐教育思想研究 [Xiao Youmei's views on music education]. *Journal of Yellow River Sci-Tech College*, 2015.
12. Xie, M. (2008). 萧友梅与中国近代音乐教材建设 [Xiao Youmei and the development of modern Chinese music textbooks]. *People's Music*, 2008.

## ЗАГАЛЬНОТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ МУЗИКОЗНАВСТВА

УДК 78.01/.03+246:248.152

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2025-44-13>

*Світлана Вікторівна Осадча*

*ORCID: 0000-0002-0037-0787*

*доктор мистецтвознавства, професор,  
завідувачка кафедри історії музики та музичної етнографії  
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової  
[svetikvick@gmail.com](mailto:svetikvick@gmail.com)*

### ТИША ЯК ОДКРОВЕННЯ У ДУХОВНОМУ МИСТЕЦТВІ XXI СТОЛІТТЯ: ІНТЕРПРЕТАЦІЯ МОЛИТОВНОГО СЛОВА У СУЧАСНІЙ МУЗИЦІ

*Метою роботи є виявлення онтологічних засад сучасної духовної музики в умовах інфосфери та її осмислення як феномену, що зберігає сакральну й інтонаційно-семіотичну цілісність. Дослідження спрямоване на розкриття взаємодії між іконосферою, культурою, цивілізацією та інфосферою, а також на визначення ролі музичного канону й літургійного тексту у сучасному мистецтві. **Методологічна база** статті ґрунтується на міждисциплінарному синтезі філософсько-естетичних і музикознавчих підходів. Використано принципи герменевтики й феноменології (П. Рікер, Е. Гусерль), семіотичний аналіз (Ю. Лотман), концепцію музичної форми як процесу (Б. Асаф'єв, В. Бобровський) і теорію сакральної культури (П. Флоренський). Застосовано порівняльно-історичний та аналітико-інтерпретативний методи, що дають змогу розглядати духовну музику як простір діалогу між символом і інформацією, між традицією та сучасністю. **Наукова новизна** дослідження полягає в системному розгляді інфосфери як нової онтологічної категорії музичного мислення та у виявленні її антимічної взаємодії з іконосферою. Запропоновано інтерпретацію духовної музики XXI століття (А. Пярт, Дж. Тавенер, С. Губайдуліна, Г. Канчелі) як форми*

постсекулярного діалогу, у якій музичний канон виступає не як релікт, а як актуальний медіатор сакрального досвіду. Уведено поняття «поліфонічної іконосфери» — простору, де звук і слово знову спрямовані до Абсолюту, а тиша стає носієм істини.

**Висновки.** Сучасна епоха, яку можна визначити як перехід від культури до інфосфери, виявляє граничний ступінь відчуження людини від самого акту буття. Інформація, що стала універсальною формою знання, витісняє емпіричний і духовний досвід, перетворюючи звук, текст і образ на самодостатні коди. Проте саме в цій точці розриву постає парадоксальне відродження сакрального виміру: музика знову стає простором, де людина прагне подолати межі дискурсу й повернутися до інтонаованої присутності.

Сучасна духовна музика формує особливий естетичний стан, який можна визначити як поліфонічну іконосферу — простір, де множинність не руйнує єдності, а стає її новим типом. Тут кожен звук, кожен фрагмент пам'яті спрямований не на накопичення інформації, а на відновлення внутрішнього центру. У цьому сенсі інфосфера є не лише симптомом кризи, а й потенціалом для нового духовного народження — для повернення до слухання як до молитви, де людина знову стає посередником між тишею та Логосом.

**Ключові слова:** інфосфера, іконосфера, духовна музика, духовність, канонічне слово, постсекулярність, музичний канон, інтонація, сакральна тиша, онтологія звуку.

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

***Silence as revelation in the spiritual art of the 21st century: interpreting the prayerful word in contemporary music***

**The aim of this study** is to identify the ontological foundations of contemporary sacred music within the conditions of the infosphere and to interpret it as a phenomenon that preserves sacred and intonational—semiotic integrity. The research focuses on revealing the interaction between the iconosphere, culture, civilization, and the infosphere, as well as on defining the role of the musical canon and liturgical text in contemporary art. **The methodological basis** of the article is grounded in an interdisciplinary synthesis of philosophical-aesthetic and musicological approaches. The study employs the principles of hermeneutics and phenomenology (P. Ricoeur, E. Husserl), semiotic analysis (Y. Lotman), the concept of musical form as process (B. Asafiev, V. Bobrovsky), and the theory of sacred culture (P. Florensky). Comparative-historical and analytical-interpretative methods are applied, enabling sacred music to be considered as a space of dialogue between symbol and information, tradition and modernity.

**The scientific novelty** of the research lies in the systematic consideration of the infosphere as a new ontological category of musical thinking and in the identification of its antinomic interaction with the iconosphere. An interpretation of 21st-century sacred music (A. Pärt, J. Tavener, S. Gubaidulina,

*G. Kancheli) is proposed as a form of post-secular dialogue, in which the musical canon functions not as a relic, but as an akmyal mediator of sacred experience. The concept of the polyphonic iconosphere is introduced as a space in which sound and word are once again oriented toward the Absolute, and silence becomes a bearer of truth.*

**Conclusions.** *The contemporary era, which may be defined as a transition from culture to the infosphere, reveals an extreme degree of human alienation from the very act of being. Information, having become a universal form of knowledge, displaces empirical and spiritual experience, transforming sound, text, and image into self-sufficient codes. Yet it is precisely at this point of rupture that a paradoxical revival of the sacred dimension emerges: music once again becomes a space in which the human being seeks to transcend the limits of discourse and return to intoned presence.*

*Contemporary sacred music generates a distinctive aesthetic state that may be defined as a polyphonic iconosphere—a space in which multiplicity does not destroy unity, but becomes its new mode. Here, every sound and every fragment of memory is directed not toward the accumulation of information, but toward the restoration of an inner center. In this sense, the infosphere is not merely a symptom of crisis, but also a potential for new spiritual birth—for a return to listening as prayer, in which the human being once again becomes a mediator between silence and Logos.*

**Key words:** *infosphere, iconosphere, sacred music, spirituality, canonical word, post-secularity, musical canon, intonation, sacred silence, ontology of sound.*

**Актуальність теми.** Сучасна культурна свідомість переживає радикальну трансформацію, пов'язану з переходом від епохи культури до епохи інфосфери – простору, де інформація витісняє смисл, а звук утрачає свою сакральну вертикаль. На цьому тлі духовна музика постає як унікальна форма опору інформаційній ентропії, як місце збереження живої присутності та символічного мислення. Осмислення феномену інфосфери в контексті музичної онтології дає змогу по-новому розкрити роль канону, молитовної інтонації й літургійного слова в умовах технологічного постгуманізму. Дослідження актуалізує проблему повернення музиці її метафізичної функції – бути не повідомленням, а формою буття, у якій людина знову здатна почути сенс.

**Метою роботи** є виявлення онтологічних засад сучасної духовної музики в умовах інфосфери та її осмислення як феномену, що зберігає сакральну й інтонаційно-семіотичну цілісність. Дослідження спрямоване на розкриття взаємодії між іконосфе-

рою, культурою, цивілізацією та інфосферою, а також на визначення ролі музичного канону й літургійного тексту у сучасному мистецтві. **Методологічна база** статті ґрунтується на міждисциплінарному синтезі філософсько-естетичних і музикознавчих підходів. Використано принципи герменевтики й феноменології (П. Рікер, Е. Гусерль), семіотичний аналіз (Ю. Лотман), концепцію музичної форми як процесу (Б. Асаф'єв, В. Бобровський) і теорію сакральної культури (П. Флоренський). Застосовано порівняльно-історичний та аналітико-інтерпретативний методи, що дають змогу розглядати духовну музику як простір діалогу між символом і інформацією, між традицією та сучасністю. **Наукова новизна** дослідження полягає в системному розгляді інфосфери як нової онтологічної категорії музичного мислення та у виявленні її антиномічної взаємодії з іконосферою. Уперше запропоновано інтерпретацію духовної музики ХХІ століття (А. Пярт, Дж. Тавенер, С. Губайдуліна, Г. Канчелі) як форми постсекулярного діалогу, у якій музичний канон виступає не як релікт, а як актуальний медіатор сакрального досвіду. Уведено поняття «поліфонічної іконосфери» – простору, де звук і слово знову спрямовані до Абсолюту, а тиша стає носієм істини.

**Виклад основного матеріалу.** Людина існує у світі не як безмовний спостерігач, а як звучна істота, у якій голос стає провідником свідомості, а слово – формою буття. Кожен акт мовлення – це не просто комунікація, а спосіб самопізнання, момент, коли внутрішній досвід, перетворюючись на звук, стає явищем культури. У слові поєднуються дихання і смисл, тіло і думка, індивідуальне й універсальне, і тому мова є не зовнішнім інструментом вираження, а глибинною структурою людського існування. Через неї особистість вписує себе у простір світу, утверджуючи у ньому не лише фізичну, а й духовну присутність.

Від найдавніших часів звук, слово й інтонація сприймалися як форми священного вислову. Мистецтво співу, декламації, музично-поетичного речитативу виникало не з утилітарних потреб, а зі стану екстатичного осяяння, приписуваного божественній енергії. Голос в архаїчних культурах був не інструментом, а одкровенням; саме тому акт вимови сприймався як свя-

щеннодійство, що поєднує людське й метафізичне начала. За думкою В. Мартинова, у традиції богослужбового співу музика від початку несла у собі магічні й містичні функції – вона була не мистецтвом у сучасному розумінні, а формою обоження звуку, дієвою силою, здатною поєднувати земне й небесне [4].

У всіх формах людської творчості простежується безперервне прагнення до самопізнання – до досягнення сутнісного «Я» через контакт з Іншим, через інтонаційно-смысловий обмін зі світом. Слово в цьому контексті виступає посередником між внутрішнім і зовнішнім, між особистістю та культурою, між думкою і дією. Воно є простором зустрічі свідомостей, у якому формується й виявляється людська суб'єктивність.

Філософське осмислення Слова відкриває його подвійність: воно належить людині, але, будучи вимовленим, виходить за межі суб'єкта, переходячи у сферу мови, культури, колективної пам'яті. Слово стає не лише актом внутрішнього життя, а й об'єктивованою структурою, що живе у надіндивідуальному просторі. Ця подвійність – присутність Слова водночас в онтології людини та в іконічній тканині культури – пояснює його фундаментальну роль у духовній і художній реальності.

Саме тут виправданим стає звернення до поняття семіосфери, введеного Ю. Лотманом, як універсальної моделі опису культурного простору, у якому знаки набувають значення, а людина отримує можливість осмислювати тексти, беручи участь у постійному процесі їх народження [3]. Проте знак, як абстрактна одиниця культури, не може вичерпати всю глибину людського переживання. Існує інша форма смислотворення – не знакова, а інтонаційна, де смисл народжується не зі структури, а зі звучання.

Саме цю сферу І. Земцовський означає поняттям мелосфери – середовища, у якому головним способом пізнання є інтонація. На відміну від семіосфери, де смисл фіксується у знаку, мелосфера живе у часі й диханні; тут людина (*Homo musicus*) існує як медіатор між текстом і культурою, між особистим досвідом і його символічним утіленням [2]. Мислити інтонацією – означає чути думку як рух звуку, як форму, у якій смисл розкривається не до, а в процесі звучання.

Такий тип мислення не підпорядковується логіці аналізу, він заснований на акустичному переживанні смислу. Людина, що мислить інтонацією, входить у культуру не через розчленування тексту, а через його звучання, сприймаючи музику як особливу форму мислення. Ця здатність – грати на музиці як на думці – становить основу справжньої духовної освіти. Ще у платонівській традиції стверджувалося, що музичне виховання формує в людині розсудливість (*φρόνησις*), оскільки саме через музику душа досягає внутрішньої впорядкованості – того стану *συμφωνία τινὶ καὶ ἁρμονία*, про який Сократ говорить у «Державі» як про ідеал гармонійної природи людини.

Розвиваючи цей підхід, І. Земцовський пропонує відмовитися від опозиційного способу мислення, замінивши його синтетичною моделлю, у якій інтонація постає як згорнута форма культури, а музика – як концентрат духовного досвіду, «стиснена культурна всесвіт» [2, с. 4]. У такій парадигмі музичний акт має не лише естетичну, а й символічну вагу, актуалізуючи історичний, релігійний та екзистенційний смисл.

Інтонація стає первинним носієм культури, у якому сакральне й буденне, особисте й універсальне переплітаються в єдине звукове ціле. Вона не просто виражає смисл, а й творить його, перетворюючи звучання на форму духовного існування. Музичне мислення, зрозуміле у цьому ключі, виходить за межі мистецтва й стає способом пізнання буття. Через звук людина входить у живу тканину культури не як у систему знаків, а як у простір дихання й пам'яті, де музика постає не об'єктом сприйняття, а актом духовної присутності.

У контексті цих міркувань видається доречним підкреслити, що людське слово, поєднуючи в собі акт мовлення та осереддя смислу, є не просто засобом комунікації, а формою культури, у якій звучить пам'ять зруйнованого й водночас відроджуваного цілого. У кожному своєму прояві слово несе слід історичного, естетичного й духовного досвіду, стаючи своєрідним резонатором культурної пам'яті. Ототожнення музичного і словесного, артикуляційного та інтонаційного, звуку й значення знаходить підтвердження не лише у філософських і музикознавчих дослідженнях,

а й у працях медієвістів та лінгвістів-палеографів, які послідовно доводять, що витoki музичного мислення сягають мовної інтонації, в осмислено звучне слово як вихідну форму семіозису. У їхньому розумінні музика народжується не з абстрактної звукової матерії, а з інтонованого смислу – мовної форми, наділеної не лише комунікативною, а й сакральною функцією, пов'язаною з міфом, ритуалом, з онтологією першозвуку.

Таке розуміння набуває нового виміру в мистецтві ХХ століття, де художня свідомість спрямовується до дослідження межі між словом і звуком, між мовленням і музичною тканиною. Особливо виразно ця тенденція виявляється в авангардній поезії та музиці – у досвідах символістів, оберіутів і представників музичного неоавангарду, для яких слово перестає бути винятково носієм смислу й перетворюється на акустичний феномен. Такі твори, як «Лекція з нічого» і «Арія» Дж. Кейджа, «Stimmung» К. Штокгаузена, «Ursonate» К. Швіттерса, «Пригоди» та «Нові пригоди» Д. Лігеті, демонструють, наскільки крихкою стає межа між поетичним і музичним висловом, між семантикою і звучанням. Включене в інтонаційно-звуковий потік, слово втрачає сталість значення, розчиняючись у звуковій пластичності, тембровій грі, акустичній експресії. Тут смисл не зникає, а стає процесом, не фіксується у знакові, а звучить, пульсує, вібрує у потоці часу.

Музично-поетичний досвід межі ХІХ–ХХ століть виявляє одну з найглибших проблем художнього мислення – труднощі поєднання двох семантичних систем, вербальної і музичної, у межах єдиного твору. Поезія символістів, водночас відкидаючи музику й наслідуючи її недовомовленість, стикається з неможливістю повного музичного втілення. Вводячи у словесну тканину музичний принцип невизначеності, поети свідомо позбавляють слово однозначності, перетворюючи текст на звучну структуру, де смисл відкритий, рухомий і множинний. Поетичне слово, наближаючись до музики, стає не стільки знаком, скільки вібрацією, а сама поезія – простором звукового буття, у якому смисл народжується з інтонації, а не з логосу.

Це прагнення до осягнення першооснов буття – і водночас до відкриття людської сутності – значною мірою пояснює вибу-

хове зростання гуманітарного знання XX століття. Дослідницький імпульс, спрямований на декодування слова як культурного коду, породжує цілий спектр дисциплін – від лінгвістики й семіотики до антропології, психології, культурології, медієвістики та фольклористики, кожна з яких у своїй основі прагне інтерпретації людського досвіду через форми мови, через слово як носій і інструмент самопізнання. Усі ці галузі знання поєднують одне – спроба осмислити людину через ту знакову систему, яку вона створює й якій сама належить.

Однак розширення гуманітарного горизонту, що супроводжується появою численних теоретичних парадигм і концептуальних підходів, породжує нове протиріччя – кризу цілісності. Сучасне мислення розщеплюється між безліччю приватних істин, кожна з яких має внутрішню логіку, але не піддається співвіднесенню з універсальною системою координат. Виникає феномен епістемологічної поліфонії, коли істина перестає бути абсолютом і стає функцією контексту. Ця криза охоплює не лише гуманітарне знання, а й саму людську ідентичність: суб'єкт культури, втрачаючи опору на єдиний смисловий центр, набуває множинності голосів, у яких віддзеркалюються і тривога, і свобода, і нескінченний рух духу. Саме в цій поліфонії, де перетинаються музика, слово і думка, народжується нова форма свідомості, а музика, як і слово, знову стає метафорою самого буття.

Відчуття онтологічної дезінтеграції, яке у сучасній свідомості сприймається як криза культури, було передчуте й концептуально осмислене вже на початку XX століття. Мислителі цієї доби – П. Флоренський, О. Шпенглер, Г. Гессе, Т. Манн, Х. Ортега-і-Гасет та інші – фіксували настання епохи духовної ентропії, у якій європейська цивілізація втрачає внутрішню цілісність і єдність смислового простору. Життя перестає сприйматися як продовження культури, а культура – як органічне продовження життя: вони розходяться, утрачаючи ту взаємну сопричетність, що колись поєднувала людину з буттям. Особливо трагічно ці процеси висловлені у роздумах В. Вейника, який писав: «Людина, за винятком небагатьох, уже не може піднятися на вершини культури, не заплативши за це ціною власного вну-

трішнього розпаду. Життя розійшлося у різні боки, і йти за ними одночасно неможливо: треба обирати» [1]. У цій фразі сконцентровано передчуття прийдешнього століття – століття роздвоєної свідомості, що втратила цілісність внутрішнього «я».

У пошуках коренів цього стану П. Флоренський убачає джерело духовної дестабілізації у світогляді епохи Відродження, що започаткувала ілюзійністичний погляд на світ. Ілюзійнізм, за його думкою, виявляється у двох формах – ірреалізмі та перспективізмі, кожна з яких руйнує не лише образ світу, а й образ людини. Візуальна перспектива перетворює буття на проєкцію, а духовне – на відображення, розриваючи зв'язок людини з метафізичною вертикаллю духу. Ілюзія глибини стає підміною істинної глибини, а погляд, спрямований у перспективу, втрачає сакральний вимір [7].

Усе це в сукупності свідчить про тривалий пошук людиною втраченого Слова – такого, у якому музика, культура і думка знову набувають цілісності, а інтонація повертає собі статус онтологічної форми смислу. Повернення до інтонованого слова, до слова-звуку, у якому народжується культура, сьогодні стає одним із найглибших напрямів духовних пошуків – як у філософії, так і в музичному мистецтві ХХІ століття.

Саме в світлі цих тенденцій набуває нової гостроти думка П. Флоренського, який стверджував, що однією з ключових форм прояву ілюзійністичної свідомості Нового часу стало дроблення дійсності на безліч автономних сфер – фізичну, метафізичну, художню, естетичну тощо. Кожна з них претендує на самодостатність і завершеність, що призводить до руйнування онтологічної єдності Слова. Воно втрачає живу цілісність, розпадаючись на розрізнені елементи – мову, мовлення, повідомлення, інформацію, знаки різних рівнів і смислових порядків. Унаслідок цього особистість зберігає лише абстрактну ідею внутрішньої єдності, але втрачає справжню цілісність свого духовного та інтелектуального буття [7].

Близький за духом діагноз духовному стану культури пропонує Х. Ортега-і-Гасет, окреслюючи сучасність як епоху ціннісної дезорієнтації, у якій людина втрачає здатність до цілепо-

кладання. Він зазначає: «Система цінностей, якою ще якихось тридцять років тому була організована людська діяльність, утратила свою очевидність, привабливість, імперативність. Західна людина захворіла яскраво вираженою дезорієнтацією, уже не знаючи, за якими зорями прямувати» [5]. У цих словах відчувається не просто культурний песимізм, а онтологічна тривога: людина, що втратила смислову вертикаль, опиняється у світі, де мова, музика й мислення більше не збігаються, де зникає зв'язна інтонація культури.

Сучасна культура, по суті, живе в стані пошуків нового звучного слова – слова, в якому можливе відновлення розірваних зв'язків між тілом і духом, між думкою та мелосом, між людиною і світом. І, можливо, саме через повернення до інтонації – як до першооснови людського висловлювання – сучасність зможе знову віднайти ту внутрішню рівновагу, що робить культуру не набором фрагментів, а живим диханням смислу.

Людина початку XXI століття існує в стані культурної ентропії, у просторі, де порядок замінено множинністю, а традицію – хаотичним розмаїттям стилів, форм і значень. Митець – чи то композитор, поет, виконавець або уважний слухач – опиняється в ситуації вибору не з певної традиції, а з безмежного поля фрагментів – уламків минулого й проєкцій можливого майбутнього. Він вибудовує власну ідентичність із уламків культурної пам'яті, як це робить В. Сильвестров у своїх «Тихих піснях» і «Музиці кітч», або, навпаки, шукає нові шляхи радикальної звукової мови, подібно до представників другої хвилі авангарду. Інші, як Дж. Кейдж у знаменитому творі 4'33", здійснюють естетичний жест відмови – усунення самої можливості вибору як форму утвердження порожнечі, у якій тиша стає звучною метафорою буття.

Цей жест заперечення, доведений до філософського принципу, виражає не руйнування, а очищення – спрямованість до межі, де можливий новий погляд на Істину. Проте заперечення, позбавлене творчого начала, залишається німим: щоб стати справжнім актом духу, воно має розвинути в імпульс подолання, у «плідне мовчання». Саме цей перехід утілює Арво Пярт, який пройшов через тривалий період внутрішнього безмов'я і

редукції до першооснов звуку. Його «живий лаконізм» – це не простота, а очищена духовна мова, що постає з інтонаційної тиші, у якій чується сама Істина.

Так іконосфера символізує стан цілісного сприйняття, у якому образ і смисл збігаються, а людина перебуває в сакральній повноті символічного досвіду. Культура вже є відбитим досвідом – у ній починається розходження знаку і значення, особистості та тексту. Цивілізація закріплює інструментальне ставлення до світу, перетворюючи знак на функцію. Завершальна стадія, інфосфера, означає радикальний розрив із досвідом – підміну живого буття потоком даних, де зникає вертикаль духу і втрачається сама здатність розрізняти смисл.

Ця логіка, що походить від моделі О. Шпенглера, у Мартинова набуває екзистенційної гостроти: кожна наступна ланка цього ланцюга не лише віддаляє людину від повноти буття, а й робить її нездатною протистояти духовній інерції. В епоху прискореної інформації уявна свобода перетворюється на ілюзію, за якою приховується глибока внутрішня несвобода – нездатність розрізняти, обирати, діяти.

Причину цього духовного виснаження можна вбачати у втраті віри – у зникненні живого досвіду спілкування з Божественним, який колись ґрунтувався на чернечому послусі, аскетичній практиці й перебуванні у Слові. Спираючись на традицію православного благочестя, особливо у тлумаченні святителя Симеона Нового Богослова, композитор підкреслює: сучасна свідомість відірвалася від Євангельської істини, перестала сприймати її як екзистенційну реальність. Звідси – втрата внутрішньої свободи і здатності до духовного руху. «Якщо перебуватимете в слові Моєму, – сказано в Євангелії від Іоанна, – то пізнаєте істину, і істина визволить вас... Отже, якщо Син визволить вас, то справді вільні будете» [Ін. 8:31–36].

Таким чином, поняття інфосфери постає не технічною метафорою, а фундаментальним образом епохи – знаком переходу до фази, де знання й комунікація витісняють споглядання та інтонацію. Інфосфера – це не просто середовище даних, а духовний стан, у якому людина втрачає здатність інтонувати, а отже – бути співп-

присутньою буттю. У цьому світлі сучасна культура постає не лише як криза форми, а й як криза слуху – як утрата здатності чути смисл.

Якщо в іконосфері знак являв собою трансцендентальну метонімію, що вказує на невидиме, але присутнє Божественне, і у своєму іконічному вимірі уподібнювався Абсолюту, то в інфосфері знак замикається на собі, втрачає екзистенційну валентність і здатність бути провідником буття. Він перестає бути символом присутності, перетворюючись на самодостатню структурну одиницю – на носія інформації, позбавленого внутрішньої метафізичної вертикалі. У музичному вимірі цей зсув виявляється у феноменах технологічно сконструйованої композиції, алгоритмічної генерації звуку, участі штучного інтелекту у створенні музичного матеріалу і, передусім, у переході від слухання як співучасті до слухання як споживання.

Сучасна духовна музика, що народжується в надрах пост-секулярної епохи, опиняється у парадоксальному становищі: з одного боку, вона існує всередині інфосфери, де діють принципи кодування, множинності та втрати сакрального центру; з іншого – прагне подолати цю фрагментарність, відновити вертикаль живого звучання, повернути відчуття присутності, у якому звук знову стає одкровенням, а не повідомленням. Це внутрішнє напруження між інформаційним і символічним, між розпадом і прагненням до цілісності, утворює головний драматургічний нерв сучасної духовної музики.

Творчість Арво Пярта, Джона Тавенера, Гії Канчелі, Софії Губайдуліної та багатьох інших, втілює опір інформаційно-сферній дисперсії. Їхня музика не відкидає історію та жанрову традицію, а звертається до них не як до архіву, а як до живого коду віри – до мови, у якій можливе екзистенційне спілкування з онтологічним смислом. Духовний твір, на відміну від медійної композиції, відмовляється бути лише інформаційним сигналом: він прагне стати актом безмовного одкровення, подією буття, у якій звучання повертається до тиші, а слово – до свого логосу.

Опір інформаційному хаосу виражається у тенденціях до мінімалізму, аскетизму та монотонності, у зверненні до архетипових форм – тропаря, псалма, літургії, антифону, у створенні

простору зосередженого споглядання, протиставленого розсіянній увазі. Це не заперечення сучасності, а пошук у ній іншої швидкості, іншого дихання. Музичне мислення, що спирається на духовну традицію, не розширює смисли – воно поглиблює їх; не повідомляє, а переживає; не грає зі знаком, а перебуває у значенні. У цьому ключі можна розглядати *Passio* та *Spiegel im Spiegel* А. Пярта, *The Veil of the Temple* Дж. Тавенера, *Sieben Worte* С. Губайдуліної – твори, у яких слово розчинене в мовчанні, а звучання наближається до молитви.

Сучасна духовна музика тим самим формує антиномічну відповідь інфосфері: вона не протиставляє себе їй як архаїка, а перетворює її можливості на простір очищення і внутрішнього стояння. Вона створює нову, поліфонічну іконосферу, де знак знову набуває спрямованості до Абсолюту – не через відтворення втраченої повноти, а через досвід пост-тиші, через розрізнення між даним і істинним. Інфосфера стає не лише викликом, а й місцем духовного подвигу, де тиша набуває звучання, а звук – молитвенного присутності.

Іконосфера співвідноситься з культурою так само, як культура – з цивілізацією: перша втілює первісну цілісність, нерозділену повноту символічного досвіду, друга вводить момент осмислення й інтерпретації, а третя фіксує функціональний поділ і, зрештою, розпад цілісності. Якщо цивілізація, за Шпенглером, розвиває «охолоджені форми» – оболонки, що втратили живий зміст, то культура займається переосмисленням цих форм, витягуючи з них сліди колишньої сакральності. Іконосфера ж – це внутрішньоутробне буття культури, її дорефлексивна стадія, у якій знак і значення ще не розділені, а форма і буття збігаються.

Перехід від іконосфери до культури є переходом від життя у символі – до інтерпретації символу; від безпосередньої присутності – до саморефлексії; від звучної повноти – до її раціонального осмислення. Але саме цей перехід робить можливим повернення: нове духовне мистецтво ХХІ століття – чи то музика, поезія, чи філософія – шукає не втрачений рай, а шлях назад до слухання, у якому тиша знову стає голосом істини, а людина – істотою, здатною інтонувати смисл.

На тлі глобального онтологічного охолодження інфосфера постає не просто як завершальна фаза історико-культурного циклу, а як гранична форма відчуженого знання – точка, у якій рефлексія досягає критичної маси й обертається самознищенням. У цій логіці іконосфера, культура, цивілізація та інфосфера утворюють історико-онтологічну траєкторію поступового «охолодження»: від сакральної повноти буття – до множинності, фрагментарності та втрати цілісності досвіду. Цей процес можна розглядати у двох взаємодоповнювальних вимірах – як утрату органічної єдності та як набуття множинності. У першому випадку ми спостерігаємо деградацію безпосередньої присутності, розрив із первісним переживанням смислу; у другому – ускладнення форм, розширення горизонтів пізнання, зростання обсягу знання. Проте обидва напрями сходяться в одному: множинність і складність досягаються ціною втрати простоти, а інформаційне насичення веде до глибокого антропологічного відчуження людини від самого буття.

Запропонована Мартиновим модель чотирьох стадій – іконосфера, культура, цивілізація, інфосфера – може бути переоสมислена через онтологічні категорії залученості, співучасті, емпатичного розуміння та знання. Кожна з них утілює власний спосіб співвіднесення свідомості з Богом і реальністю: від молитви та священної присутності – до аналітичної дистанції та розпилення інформації. На цьому тлі звернення до канону й канонічного слова стає формою духовного опору розпадові, способом відновлення зв'язку з традицією та пам'яттю присутності. Як вказувалось у роботах автора даної статті, у контексті православної співочої традиції музикознавчий аналіз набуває не лише дослідницького, а й охоронного сенсу – він покликаний зберігати внутрішню цілісність літургійного досвіду, що складався століттями в єдності жанру, стилю й тексту [6].

Музичний канон таким чином постає не лише як структурна норма, а як носій сакральної темпоральності – форма, здатна утримувати досвід соборної єдності в умовах інформаційної фрагментації. Він існує як трієдине ціле – жанрова структура, стиль виконання і священний текст. Кожен із цих компонентів

включає часовий, просторовий і семантичний виміри. Канонічний текст є не тільки носієм певного літургійного навантаження, а й багаторівневою системою, що поєднує просторово-часові та звукові координати. Він структурує хід служби, задає ритм ритуальних дій, формуючи вісь, довкола якої вибудовуються музичні та словесні події.

У звуковому просторі цей самий текст перетворюється на композицію звучного тіла, де ритм, тембр і мелодія виконують не естетичну, а сакральну-комунікативну функцію. Кожна інтонація в цьому контексті постає як жест, звернений до неба, як звукова дія, співзвучна архітектоніці храму й акустиці священного простору. Тим самим канон організовує час і простір звучання, створюючи особливу акустичну геометрію богослужіння, у якій інтонація стає молитвою.

У літургійній практиці це узгодження слова, жесту й звуку набуває органічної цілісності: всі компоненти дії зливаються в єдиний ритуальний акт, у якому втілюється внутрішня структура соборного буття. За зовнішнім розгортанням обряду приховане глибинне семантичне ядро, в якому богословська глибина, літургійна нормативність і антропологічна рефлексія утворюють упорядковану систему текстуальної архітектоніки. Саме в ній постає істинний центр музичного втілення духовної традиції.

У цій перспективі звернення до духовної музики у XXI столітті слід розуміти не як естетичний жест, а як антропологічний та онтологічний акт опору інформаційній ентропії – спробу відновити втрачену присутність у співі, в ритмі соборності, у самому диханні звучного часу. Кожен акт літургійної творчості стає не самовираженням, а формою проповіді, у якій істина передається через втілену красу, через живе поєднання звуку, слова, ритуалу й жесту. Таке розуміння мистецтва пояснює, чому Церква розглядає музику не як зовнішню прикрасу літургії, а як її внутрішню складову – як енергійне ядро богослужіння, у якому форма стає носієм присутності, а звучання – іконою тиші.

**Висновки.** Сучасна епоха, яку можна висначити як перехід від культури до інфосфери, виявляє граничний ступінь відчуження людини від самого акту буття. Інформація, що стала

універсальною формою знання, витісняє емпіричний і духовний досвід, перетворюючи звук, текст і образ на самодостатні коди. Проте саме в цій точці розриву постає парадоксальне відродження сакрального виміру: музика знову стає простором, де людина прагне подолати межі дискурсу й повернутися до інтованованої присутності.

Духовна музика XXI століття – від *Spiegel im Spiegel* А. Пярта до *The Veil of the Temple* Дж. Тавенера – утілює метафізику тиші, у якій звук очищується від естетичного надлишку й звертається до внутрішньої сутності. Ці твори не протиставляють себе інфосфері, а трансформують її енергію, створюючи всередині інформаційного шуму «острови смислової прозорості». Тут тиша стає не відсутністю звуку, а його найвищою формою, у якій народжується істинне слухання.

Розглянута модель чотирьох стадій – іконосфера – культура – цивілізація – інфосфера – описує не лише історичну динаміку, а й антропологічну трансформацію: від співучасті до дистанції, від молитви до знання, від присутності до спостереження. Ця траєкторія відображає драму свідомості, що втратила вертикаль, але все ще здатна до зворотного руху – через духовне мистецтво, у якому символ перетворюється на акт буття.

Канон у цьому контексті виконує функцію онтологічної пам'яті: він утримує зв'язок поколінь і відновлює просторово-часову вісь літургійної дії. Його тривимірна структура – жанр, стиль і священний текст – створює внутрішню архітектоніку, у якій поєднуються звук, слово і жест. Таким чином, звернення до канону є не реставрацією архаїчного, а формою опору розпаду, актом пам'яті та присутності.

Сучасна духовна музика формує особливий естетичний стан, який можна визначити як поліфонічну іконосферу – простір, де множинність не руйнує єдності, а стає її новим типом. Тут кожен звук, кожен фрагмент пам'яті спрямований не на накопичення інформації, а на відновлення внутрішнього центру. У цьому сенсі інфосфера є не лише симптомом кризи, а й потенціалом для нового духовного народження – для повернення до слухання як до молитви, де людина знову стає посередником між тишею та Логосом.

### **СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ**

1. Вейник В. Вера и наука. Православный Санкт-Петербург. 1996, № 6 (48).
2. Земцовский И. Текст, Культура. Человек: опыт синтетической парадигмы. *Музыкальная Академия*, 1992. №4. С.3-6.
3. Лотман Ю. М. Семиосфера. Санкт-Петербург: Искусство-СПБ, 2000. 704 с.
4. Мартынов В. И. История богослужебного пения. М.: Ред.-изд. отд. федерал. архивов, 1994. 272 с.
5. Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. М.: Искусство, 1991. 588 с.
6. Осадча С. В. Теоретичні аспекти вивчення православної співацької традиції: історія і сучасність. Одеса: Астропринт, 2012. 160 с.
7. Флоренский П. А. У водоразделов мысли. Т. 2. М.: Правда, 1990. 448 с.

### **REFERENCES**

1. Veinik, V. (1996) Faith and Science. Orthodox St. Petersburg, no. 6 (48). [in Russian]
2. Zemtsovsky, I. (1992) Text, Culture. Man: An Experience of a Synthetic Paradigm. Music Academy, no. 4, pp. 3-6. [in Russian]
3. Lotman, Yu. (2000) Semiosphere. St. Petersburg: Iskustvo-SPB, 2000, 704 p. [in Russian]
4. Martynov, V. (1994) History of Liturgical Singing. M.: Publishing House of the Federal Archives. [in Russian]
5. Ortega y Gasset, H. (1991) Aesthetics. Philosophy of Culture. M.: Iskustvo. [in Russian]
6. Osadcha, S. (2012) Theoretical aspects of the development of the Orthodox singing tradition: history and present-day reality. Odessa: Astroprint. [in Russian]
7. Florensky, P. (1990) At the watersheds of thought. T. 2. M.: Pravda. [in Russian]

УДК 78.03+792.82:781.68(477)Польова В.

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2025-44-14>**Євген Вікторович Єременко**

ORCID: 0000-0002-0399-769X

доцент кафедри виконавських дисциплін № 2

Київської муніципальної академії музики імені Р. М. Глієра  
[schopin@ukr.net](mailto:schopin@ukr.net)

## БАЛЕТ ВІКТОРІЇ ПОЛЬОВОЇ «ДЗЕРКАЛО. СНИ, АБО МАЛЕНЬКЕ ЖИТТЯ» ЯК СЕМІОТИЧНА МОДЕЛЬ МЕТАМОДЕРНОЇ ЧУТЛИВОСТІ

**Мета роботи** — окреслити семіотичний потенціал образу Дзеркала в балеті Вікторії Польової «Дзеркало. Сни, або Маленьке життя» та показати, як через програмні назви, темброво-гармонічні рішення й колористичний слух композиторки формується метамодерна поетика трансгресії. **Методологія дослідження** спирається на системно-аналітичний та компаративний методи, ґрунтується на поєднанні засад культурологічного, семантичного та музикознавчого аналізу, які дають змогу більш глибоко розглянути балет В. Польової «Дзеркало. Сни, або Маленьке життя». **Наукова новизна** полягає у спробі цілісного музикознавчого аналізу музики до балету Вікторії Польової «Дзеркало. Сни, або Маленьке життя» та уточненні семіотичного статусу образу Дзеркала як композиційно-драматургічного принципу організації **музичної структури твору**. **Висновки**. Балет Вікторії Польової «Дзеркало...» є особливою художньою реальністю, що поєднує музичну (аудіальну) та хореографічну (візуальну) складові. Феномен Дзеркала розглянуто як **«семіотичний феномен»** (за У. Еко); форму комунікативного діалогу; трансцендентний образ, символ і метафору. З'ясовано, що поєднання музики та хореографії надає можливість композиторці концептуалізувати музику, перекодувати смисли з однієї мови на іншу. Виокремлено концептуальні ідеї твору: авторська самоідентифікація, ірраціональність мислення, поєднання реального та мітологічного часів, нелінійність часу, ствердження вітальності, можливість зануритись у глибини своєї позасвідомості, поєднати у музиці звуковий фізичний простір та метафізичну реальність, буття та інобуття в їх цілісності. Визначено вплив чинників позамузичного походження та їх взаємодію з музичною компонентою, які в чуттєво / чутливій формі віддзеркалюють метамодерне повернення до афекту, ідей «нового романтизму» і «нової щирості» та відображають різні екзистенційні виміри буття. З'ясовано, що весь музичний матеріал балету побудований на повторах

коротких тем-патернів, які є смисловим ядром твору. Доводиться драматургічна значущість тембрів певних інструментів (флейти, труби, фортепіано), звучанню яких надається символічне значення, і в кожному окремому випадку ці інструменти є ключовими у звукотворенні смисло-образів.

**Ключові слова:** дзеркало, Вікторія Польова, метамодерна чутливість, семіотика, музичне мислення.

*Yeremenko Evgen Viktorovich, PhD, Associate Professor at the Department of Performing Disciplines No. 2 of the R. Glier Kyiv Municipal Academy of Music*  
**Victoria Poleva's Ballet "Mirror. Dreams, or Little Life" as a Semiotic Model of Metamodern Sensibility**

**The aim** of the article is to outline the semiotic potential of the image of the Mirror in Victoria Poleva's ballet "Mirror. Dreams, or Little Life" and to demonstrate how, through programmatic titles, timbral-harmonic solutions, and the composer's synesthetic hearing, the metamodern poetics of transgression is formed. **The research methodology** is based on system-analytical and comparative methods, and is based on the combination of cultural, semantic, and musicological approaches, which make it possible to explore V. Poleva's ballet "Mirror. Dreams, or Little Life" in greater depth. **Scientific novelty** based on the attempt to provide a comprehensive musicological analysis of Victoria Poleva's ballet "Mirror. Dreams, or Little Life" and to specify the semiotic status of the image of the Mirror as a compositional and dramaturgical principle in organizing the musical structure of the work. **Conclusions.** Victoria Poleva's ballet "Mirror..." represents a unique artistic reality that unites musical (auditory) and choreographic (visual) dimensions. The phenomenon of the Mirror is interpreted as a "semiotic phenomenon" (according to U. Eco); a form of communicative dialogue; and a transcendent image, symbol, and metaphor. It has been found that the synthesis of music and choreography enables the composer to conceptualize music and recode meanings from one artistic language into another. The study highlights the conceptual ideas of the work: authorial self-identification, irrational thinking, the fusion of real and mythological time, temporal nonlinearity, the affirmation of vitality, the exploration of the subconscious, and the merging of physical sound space with metaphysical reality, being and other-being in their wholeness. The research also identifies the influence of extramusical factors and their interaction with the musical component, which in a sensuous and sensitive form reflect the metamodern return to affect, the ideas of the "new romanticism" and "new sincerity," and express diverse existential dimensions of being. It has been established that the entire musical fabric of the ballet is built upon the repetition of short thematic patterns, which serve as the semantic core of the work. The study demonstrates the dramaturgical significance of the timbres of certain instruments (flute, trumpet, piano), whose sound acquires symbolic meaning, with each of these instruments serving as a key medium for shaping the work's semantic imagery.

**Key words:** mirror, Victoria Poleva, metamodern sensitivity, semiotics, musical thinking.

**Актуальність теми дослідження.** Феномен дзеркала належить до найпоширеніших образів світової культури – він здавна вабив своєю таїною філософів, художників, поетів, літераторів і композиторів. Сьогодні цьому образу присвячено значний корпус філософсько-культурологічних, літературознавчих, психологічних і мистецтвознавчих досліджень. Серед них варто назвати працю У. Еко «Дзеркало» [9], концепцію «дзеркальної стадії» Ж. Лакана [10], низку студій тартуської школи, присвячених семіотичним аспектам дзеркала й дзеркальності, а також музикознавчу працю Ю. Ніколаєвської «Дзеркало як символ у музиці: від метафори до метафізики образу» [3], що досліджує цей феномен у музичному мистецтві. Попри те, що музика до балету В. Польової «Дзеркало. Сни, або Маленьке життя» вже ставала предметом окремих наукових розвідок – зокрема у дисертації В. Зінченко [2], присвяченій жанрово-стильовій еволюції сучасного українського балету, та статті О. Василенко й О. Василюк [1], де йдеться про прояви метамодернізму у творах українських композиторів, – вона й досі не має розгорнутого музикознавчого аналізу в аспектах структури музичного часу, тематизму, темброво-фактурної організації та семіотики музичного простору. Це є показовим, адже саме у цьому творі сфокусовано важливі тенденції новітньої української музики – метамодерну «нову простоту», синестезійне мислення, поєднання сакральних і східно-філософських кодів. У такому ракурсі феномен дзеркала постає не лише як програмний образ, а й як композиційний і семіотичний принцип, що організує інтертекстуальні зв'язки, моделює музичний часопростір, впливає на драматургію циклу й типи музичної темпоральності. Аналіз музики до балету дає змогу не лише окреслити метамодерну чутливість у творчості В. Польової, а й розширити інструментарій сучасної української музичної семіотики, розглядаючи партитуру як автономний, структурно і смислово цілісний музичний текст, який здатний до існування поза конкретною сценічною постановкою.

Мета роботи – окреслити семіотичний потенціал образу Дзеркала в балеті Вікторії Польової «Дзеркало. Сни, або Маленьке життя» та показати, як через програмні назви, темброво-гармо-

нічні рішення й колористичний слух композиторки формується метамодерна поетика трансгресії.

**Наукова новизна** статті полягає у спробі цілісного музикознавчого аналізу музики до балету Вікторії Польової «Дзеркало. Сни, або Маленьке життя» та уточненні семіотичного статусу образу Дзеркала як композиційно-драматургічного принципу організації музичної структури твору.

**Виклад основного матеріалу.** Починаючи з архаїчних часів і до епохи Відродження, феномен Дзеркала в європейській культурі наділявся душею, сакральним і мітологічним змістом. Згодом відбулася десакралізація його семантики і Дзеркало стало відображенням матеріальної дійсності та засобом пізнання себе й світу. У XX–XXI століттях воно втратило символічну присутність, перетворившись на звичний побутовий предмет. Втім, Дзеркало залишається не лише річчю, а й культурним інструментом формування людини, способом «утримання в часі». У музиці ця метафора набуває особливого значення, адже вона є часовим мистецтвом, у якому межі дзеркальності розкриваються у багатовимірності простору й часу. Українська дослідниця Ю. Ніколаєвська розглядає феномен Дзеркала у філософсько-культурологічному та музикознавчому контекстах як *психологічний механізм творчості й метод художнього мислення* [3, с. 15]. Вона визначає його як архетип культури, образ, символ і метафору, що моделює «зовнішній і внутрішній простір музичного твору». Дзеркало у музиці, за Ніколаєвською, формує змістові структури, охоплює музичний простір як час самопізнання та наділене властивостями «оборотності часу, багатовимірності простору й паралельності часових вимірів» [3, с. 15].

У. Еко розглядає дзеркало як семіотичний феномен, ставлячи питання: «Чи є зображення, що відбивається від дзеркальної поверхні, знаком?» [9, с. 203]. Спираючись на теорію Ж. Лакана, він пов'язує дзеркальність зі становленням Его та самосвідомості, оскільки сприйняття, мислення й семіозис утворюють єдиний вузол, у якому важко визначити початок. Лаканова «дзеркальна стадія» пояснює процес упізнання себе у відображенні як акт первинної ідентифікації – це момент цілісного сприй-

няття власного «Я», що передує реальному оволодінню тілом [9, с. 203].

У цьому контексті вибір В. Польовою жанру балету не випадковий, адже дзеркало є невід’ємним елементом танцювальної практики. Як зауважує С. Ліппі, дзеркало в хореографії діє «як четверта стіна між виконавцями та публікою», створюючи гру віддзеркалень і тілесних резонансів [11]. Таким чином, «Дзеркало...» Польової, виходячи з наведених тлумачень відомих мислителів щодо феномена дзеркала, занурює нас у вирій контекстуальних зв’язків між смисло-образами, які творяться, з одного боку, рухами, пластикою тіла, жестами, мімікою у балеті, з іншого – суто музичними засобами (ритм, звук, тембр, гармонія, інтонація тощо), які у своїй єдності стверджують ідею інтертекстуальності. Звернення композиторки до жанру балету з його часово-просторовою специфікою дає змогу концептуалізувати музику у взаємодії з хореографією, перекодовувати смисли з однієї мови на іншу. У кінцевому результаті це стверджує перехід у метареальність, трансцендентне буття, роздвоєння світу як ідеї дзеркала та задзеркалля буття, поетику трансгресії, що оспівує свободу музики та її вільний Дух.

Прем’єра балету відбулася 30 серпня 2021 року за підтримки Українського культурного фонду під час фестивалю *Bouquet Kyiv Stage*. Постановку здійснили артисти Національної опери України Михайло Дробот, Микита Сухоруков та Юлія Москаленко. Композиторка використала музичний матеріал власних попередніх творів – «Проповідь риbam», «Етер», «Танка», «Ходіння по водах» та ін. У передмові до партитури Польова визначає балет як «ірраціональну оповідь, ланцюг притч про кохання і смерть, шлях звільнення від страхів, провини й болю, музичний образ самої матерії щастя».

Як і в інших творах В. Польової, музика пройнята екзистенційною духовністю, метамодерною чутливістю, істинністю, рисами автентичності «нової щирості», ба більше, того, що Е. Левінас називає «ризикованим розкриттям себе у щирості». Це автобіографічна сповідь, своєрідне «відображення у дзеркалі» самої композиторки, у якому поєднуються пам’ять, досвід

і метафізика звуку. Як зазначає авторка, це «щоденник, сповідь, спостереження за тим, як прожитий час життя перетворюється у музичний текст, щоб знову олюднитися через пластику тіла та світла». Отже, дзеркало у творчості Польової постає не лише символом, а й живим механізмом самопізнання, що поєднує фізичний звуковий простір із метафізичною реальністю та трансцендентним досвідом.

Українська музикознавиця В. Зінченко слушно визначає балет В. Польової «Дзеркало...» як «екуменічний балетний опус» [2, с. 181], у якому програмні назви частин формують «перехрестя китайської та іудейсько-християнської філософії» [2, с. 182]. Дослідниця виокремлює три групи номерів: 1) східно-філософські: «Дао», «Легке дихання», «Сяяння сонця крізь дощ», «Етюд паріння»; 2) іудейсько-християнські: «Терен», «Етюд ерихонських труб», «Паломництво», «Невагомість», «Ходіння по водах»; 3) синтетичні (екуменічні): «Острів щастя», «Ода», «Етер», «Танка», «Просто стукіт», «Проповідь риbam» [2, с. 184]. У пізнішій редакції (за електронною бібліотекою *Ukrainian Scores*, 2023) В. Польова уточнює назви, додаючи елементи стихій: води, повітря, вогню, а також п'яту субстанцію – «етер», що символізує духовну сферу. Особливо показовою є зміна назви № 13 «Танка» на «λίθος петрогліф», що у перекладі з давньогрецької «λίθος» – «камінь», а його синонімом є «πέτρα». Нова назва номеру має щонайменше три аллюзивних відсилання. Перше пов'язане з сакральним християнським розумінням каменя, адже його образ персоніфікується в образі Христа; друге відсилає до «філософського каменя» як субстанції з надзвичайними магічними силами та можливостями; третє – давньогрецьке вчення про чотири стихії (вода, земля, вогонь, повітря). Оскільки в назвах вочевидь є тільки стихії води, вогню, повітря, на нашу думку, таким чином композиторка доповнює вчення четвертим елементом землі під назвою «λίθος». Доцільно зазначити, що назва № 12 «Етер (чакон повітря)» вказує на п'яту, найтоншу стихію, верхній шар повітря – «αἰθήρ», який у давньогрецькій та середньовічній традиції називали «п'ятим елементом», який був вічним. О. Василенко та О. Василюк слушно

зауважують про чуттєво / чутливі стани кожного номеру, як того чи іншого афекту – «насолоди, болю, пошуку щастя, сенсу буття, любові, які відгукаються в душі реципієнта» [1, с. 37] та віддзеркалюють метамодерне повернення до ідей «нового романтизму» та «нової щирості», різноманітні екзистенційні стани, що локально проявлені в кожному окремо номері.

Звернімо увагу на назву першого номеру балету «Дао», яка відсилає до давньосхідної філософії Лао-Цзи. Дао – це шлях, першооснова буття і гармонія протилежностей «їнь» та «янь», єдність, що досягається без боротьби, у злитті з потоком життя. Цей образ задає філософську програму усього балету, що підтверджують слова композиторки: «Я відпустила себе на свободу, дозволила музичній стихії просто бути, струмувати крізь мене...». У китайській культурі дзеркало вважалося мікрокосмом Всесвіту, а у театральній традиції – посередником між актором і Дао, шляхом до гармонії з буттям. Оскільки музика у давньому Китаї посідала найвище місце серед мистецтв, саме вона мала силу перетворювати людське на духовне, утілювати Гармонію, Красу й Любов. У цьому контексті Польова зазначає: «Як дзеркало вод, чисте – відобразить тебе, мутне – спотворить». У партитурі «Дао» описується як «повна темрява», у якій «проростають» звуки флейти та струнних, створюючи відчуття зародження світу. Не випадково саме флейта, що в даоській традиції вважалася камертоном Всесвіту, відкриває балет. Її звук метафорично уособлює дихання космосу, гармонію руху і тиші.

Майже кожен номер балету має свій колір, що свідчить про синестезійне мислення В. Польової. У ремарках до партитури вона описує другий номер («Легке дихання (повітря)»), як стан ніжності, прозорості, світло-зелених тонів і юної жіночності. Партія фортепіано будується на простому мінорному тризвучі, висхідний рух якого повторюється по основних тонах. Метроритмічна повторність тризвуку стає патерном музичного матеріалу, смисловим ядром, а його невпинна повторність поступово «накопичується» завдяки підтримці простого і ясного гармонійного супроводу як у партії фортепіано, так і в партії камерного оркестру. Саме таку техніку багаторазового «повторення-варію-

вання основного тематизму, багато в чому схожу з репетитивністю» [5, с. 243] О. Овсяннікова-Трель називає серед основних ознак «нової простоти» в музиці сучасних композиторів. Цей принцип багаторазового повторення буде використовуватися і в інших номерах балету В. Польової.

№ 3 «Сяяння сонця крізь дощ (вогнь, вода)» продовжує основну композиційну ідею попереднього номеру. Це таїна світлої меланхолії, яка за задумом композиторки зафарбована у різні кольори: від сірого, сіро-зеленого – до поступового проступання золотих пігментів і фінального золотого сйява, що реалізується в аналогічному звуковому потоці, розширенні музичного часопростору завдяки статичним інтонаційним повторенням. Мелодія флейти та вкраплення звуків віброфону підкреслюють ірреалістичність падання крапель дощу та їх сяяння крізь сонце. До танцюристки на сцені приєднується танцюрист, і разом вони візуалізують ідею інь і ян як єдності двох протилежних начал – вогню та води. Прості, легкі, повітряні рухи унаочнюють образ ніжного золотого сйява.

№ 4 «Етюд легкості (повітря)» – сповнений стрімкого, енергійного та безперервного руху. Композиторка обирає сріблястий колір та використовує тематичне ядро-патерн другого номеру, що будується на мінорному тризвуку, проте у його активному, сильному прояві. Як зазначає В. Польова у партитурі, «сила себе вже проявляє, але поки що більше радість від її виявлення». Більшою мірою відчувається домінування чоловічого, маскулінного начала, проте, як вже було процитовано авторку «Дзеркала...», воно не подавляє своєю силою, а скоріше наповнює енергією безкінечного руху.

Номер № 5 «Терен (диво)» відкриває блок іудейсько-християнських епізодів балету. Назва «Терен» вказує на її біблійну семантику, пов'язану з євангелічним сюжетом останнього дня земного життя Христа та його мученицькою смертю. Проте зелений колір, який композиторка бачить у цьому номері, означає не смерть, а життя, надію й Боже благословення. Соло скрипки (*голос людини*) і віолончелі (*відгук небес*) формують діалог земного й небесного світів на основі музично-риторичної

фігури хреста. На кульмінації до звучання струнних додається група дерев'яних духових інструментів, декілька ударів у великий барабан та важкі, довгі і навіть порожні, оголені октави фортепіано, що звучать в унісон з трубою і також утворюють тему хреста, звучать, як вирок. Особливого напруження наприкінці надає виокремлення пронизливого звучання труби. Це останній сплеск болю і страждань Христа, його звернення до свого Батька: «Боже Мій! Боже Мій! Для чого Ти Мене залишив?», що уособлює зв'язок Горнього і дольного, «є свідченням присутності у душі людській конфлікту, яким глибоко поранено серце. Саме крик (на кульмінації) стає проєкцією цього конфлікту, оголює конфлікт між ними в душі кожної людини» [7, с. 275]. Поліфонічність декількох смислових шарів ускладнюється експресивністю, психологізмом звучання. Проте, як зазначає композиторка у партитурі, «тут терен цвіте, стіни руйнуються від співу труб, посох розквітає в руках батька, люди злітають в повітря, по водах ходять і блаженний острів Просперо». Це і є Диво, у тому числі й те, що творить Дзеркало і наші Сни!

№ 6 «Етюд ерихонських труб (звук)» своєю назвою апелює до біблійного сюжету ерихонських труб, важливого і для юдейської, і для християнської традиції, оскільки він поданий у Старому Заповіті (П'ятикнижжі Мойсея). Номер починається розгорнутим епізодом у партії фортепіано з маркованими акордами та одночасним накладанням мажорного й мінорного ладового звучання: у правій руці в основі акорду – мінорний тризвук, у лівій – мажорний, з подальшими чергуваннями цих співвідношень. Енергійність дії, її інтенсивність твориться, завдячуючи яскраво вираженій токатності всього музичного матеріалу цієї частини, що додає вольового чоловічого начала «ян». Композиторка уявляє цю музику в червоних, помаранчевих і чорних тонах, а появу мідних духових асоціює з полум'ям, яке розгоряється. Пульсуючі прості акорди в партіях всіх інструментів – це пульс життя всього Всесвіту, який видається таким простим у всій його складності.

№ 7 «Паломництво (Проща)». Уже з самого початку виникає зацікавленість, оскільки музика починається ніби з повільної,

скорботної ходи під звуки *Legno*, *Tom medium* і *Tom now*. Звучання гри на ударних інструментах композиторка асоціює з чорнотою, яка поступово просвітлюється і з'являється темно-синій колір під час вступу струнних інструментів, тематизм яких будується на ламентозних низхідних інтонаціях музично-риторичної фігури *Suspiratio*. Надзвичайно світлий епізод із висхідними та спадаючими гамами в партії фортепіано підкреслює рух музики до світла. Наприкінці, як зазначає В. Польова, звучить потужний гімн. Це «перший фінал».

№ 8 «Невагомість (відображення)». Номер повністю побудований на основі ритму ударних інструментів *Legno* і *T-tom*. Незмінний метроритм 4/4 та повільний темп *Moderato* (♩ = с. 108) підкреслюють стан нашого марнотратного світу у дзеркальному відображенні застигlosti, де існує тільки спокій, тиша, звільнення від будь-якого болю і жаху, вільне паріння у невагомості. І як будь-яка невагомість, що може бути у природі тільки в Космосі, у В. Польової асоціюється з повною темрявою.

№ 9 «Ходіння по водах (вода)». Попри те, що композиторка неодноразово наголошувала на відсутності сюжетних зв'язків між номерами, цей епізод, на нашу думку, постає логічним продовженням попереднього. Номер починається на rrrr з одного звуку в партії скрипок, який прорізає темряву, немов промінь світла, так само, як народжується й пробивається нове життя. На цьому тлі у фортепіано з'являються тріольні розкладені прості акорди, а у віолончелей – остинатний супровід на одному звуці. Поступово звучання посилюється, і ми майже фізично відчуваємо світло, яке стає дедалі все яскравішим. В. Польова пов'язує музику цього номеру з чистотою і строгістю, з «навчанням мистецтву ходіння по воді». Безумовною є алюзія на євангельське диво ходіння Ісуса Христа по воді, що зумовлює сприйняття цього музичного образу як символу духовної чистоти й внутрішньої зосередженості. Кожна тріольна фігура з акцентом на першій ноті нагадує спершу боязкі, а згодом дедалі впевненіші кроки, тоді як хвилеподібний рух тріолей уподібнюється коливанню води, яке посилюється разом із нарощуванням динаміки. У цьому номері простежуються риси жанру баркароли, де трі-

ольний плин традиційно асоціюється з погойдуванням на хвилях. Драматургія побудована за хвилеподібним принципом, де кожна нова «хвиля» у своєму динамічному розвитку потужніша за попередню. У колористичному баченні композиторки початок номеру пов'язаний із сіро-блакитними тонами, які поступово трансформуються у золоті промені, що наприкінці повністю розсіюють темряву.

№ 10 «Острів щастя (вогонь)». Уже сама назва наштовхує на паралелі з фортепіанним твором Клода Дебюссі «Острів радості», який, як вважається, був написаний композитором під враженням картини Антуана Ватто «Паломництво на острів Кіферу», – умовного «острова щастя», любові та насолоди життям. «Острів щастя» В. Польової відкриває дуєт фортепіано та флейти. Приховане двоголосся із синкопованим підголоском у партії фортепіано створює враження падаючих крапель води, тоді як гамоподібні злети й спадання флейти нагадують раптовий порив вітру. Перехід від довгих тривалостей до тридцять других породжує ефект не лише прискорення руху, а й, за словами композиторки, «руху від боязкості» («ніжне сяйво») до «пристрасті» («блакитні та світло-зелені кольори»), афект любовного трепету, хвилювання. Драматургічний розвиток номера тісно пов'язаний із динамічним наростанням. Тема, що віддалено нагадує вагнерівський лейтмотив любові (у високому регістрі флейти та фортепіано), вибудовується на постійних ритмічних повтореннях, легких гармонічних зрушеннях і коливаннях динаміки від *ppp* до кульмінаційного *fff*. Раптовий обрив наприкінці, який Польова трактує як «острів, що йде під воду або перевертається», надає образу двозначності: це і вершина щастя, і момент його раптового зникнення.

№ 11 «Ода (поєднання)». Уже сама назва номера викликає асоціації з фіналом Дев'ятої симфонії Л. Бетховена з «Одою “До радості”» на слова Ф. Шиллера, тож додане слово «поєднання» є не випадковим. Уся музика пройнята відчуттям чоловічої сили, могутності та краси. Відповідно, В. Польова «забарвлює» цей номер у чорні й червоні тони. Ритмічний стукіт ударних (*Percussion, by fingers*), що ніби долинає здалеку, нагадує бара-

банний дріб революційної доби Франції 1789 року. Алюзії на головну тему з «Оди “До радості”» представлені у партіях фортепіано, труби та флейти. Флейтові вигуки, накладаючись на остинатні акорди фортепіано, асоціюються з ранковими криками півня, як заклик до пробудження. Особливо сильний ефект створює введення барабанів, удари яких подібні до вибухів і звучать на тлі проведення теми «єднання» в оркестровому *tutti*. Єдиним незмінним чинником майже до кінця номера залишається остинатний ритм фортепіанної партії. У фіналі напруга сягає кульмінації й раптово обривається на «недомовленому» звуці труби та майже апокаліптичному гуркоті барабанів. За авторським поясненням, усе «припиняється смертю». Це «*другий фінал <...> кінець усього* (курсив наш – Є.Є.)».

Цей номер є смисловим центром музики до балету: він метафізично розділяє твір на дві частини – «Дзеркало» і «Задзеркалля», перехід у яке, на думку композиторки, відбувається через смерть: «Дзеркало, що розбивається, потоки срібла, що стікають. Вхід у задзеркалля». Постає запитання: чи є кінець справжнім кінцем, чи радше переходом в інобуття, що виявляється глибшим за емпіричне життя? Адже в смерті приховано мотив відродження й воскресіння! У цьому контексті доречним видається платонівське поняття «метаксис» – стан «поміж», у якому людина перебуває між прийняттям дійсності та її запереченням. Такий вибір має екзистенційний характер, пов’язаний із «вчинком» у розумінні М. Бахтіна, у основі якого завжди покладені етичні цінності. Водночас свобода вибору незмінно залишається за людиною.

№ 12 «Етер (чакон повітря)». Із цього номера в балет вводиться виразна візуальна складова: на екрані з’являється магічна куля, що світиться зсередини й нагадує далеку таємничу планету. Вона постає символом нового життя, яке виникає з Ніщо. У партитурі В. Польова лаконічно окреслює зміст: «Нова істота. Інша природа. Одухотворена жіночність, краса. Не фізичний рух». Символічним є вибір білого кольору, що уявно пов’язується з чистотою, дівочістю й народженням нового життя. Розгорнутий фортепіанний вступ, побудований на формулі ширості, простоти

та, за висловом композиторки, певної «безпристрасності», надає всьому номеру метафізичної глибини, формуючи специфічний «емоційний модус авторського музичного висловлювання» [5, с. 246]. Номер починається ніжним звучанням акордів у фортепіано, що нагадують дельфійські дзвіночки. Жанр чакони визначив уведення в номер вокалу, оскільки ще в іспанській традиції XVI–XVII століть цей танець супроводжувався обов'язковим співом. Поява жіночого голосу позначає вихід у «інший», потойбічний вимір буття. Як зауважує В. Зінченко: «у номері “Етер” В. Польова поєднує тему хреста, яка репрезентована через хоральний виклад, з нетиповим “а-європейським” голосом із вербальною складовою ельфійської мови (вірш із “Книги книг” Олексія Олександрова)» [2, с. 184]. За словами самої композиторки, це «музика для роздумів».

№ 13 «λίθος петроγλίφ». Як уже зазначалося, цей номер втілює ідею однієї з чотирьох головних стихій – елемент землі, тому й кольори В. Польова обирає сірий та жовтий. Темп музики надзвичайно повільний, а вирішальну роль відіграє тембр, оскільки створює «параметр глибини як третього виміру музичного простору» [8, с. 4]. Тема фортепіанної партії будується на музично-риторичній фігурі хреста. Це кам'яний хрест, скрижалі, кам'яна молитва, тож виконання остинатних акордів у фортепіано вимагає максимально рівномірного, сильного, точного й майже беземоційного удару по клавішах, «немов у камені висікаються письмена». Так композиторка намагається підкреслити сакральний вимір музичного простору. Партія віолончелі символізує людину, зростання її духовної сили та одухотвореної мужності. Невеликі краплі алюзій на дельфійські дзвіночки з попереднього номера у фортепіанній партії ніби переміщують слухача у паралельний вимір Задзеркалля, поглиблюючи відчуття метафізичної реальності.

№ 14 «Тільки стукіт (порожнеча)». Цей номер виконується у повній темряві і побудований на стукоті по ударних інструментах, який то наближається, то віддаляється. У композиторки він асоціюється з внутрішнім перетворенням. І це не випадково, оскільки з давнини ударні інструменти мали ритуальні риси, а

психоакустичні властивості їх тембрів часто інтерпретувалися як надлюдське і застосовувалися під час медитації.

№ 15 «Проповідь риbam (поєднання)» – фінальний номер балету «Дзеркало...», у якому слово «поєднання» набуває особливої символічної ваги. Алюзія на проповідь Святого Антонія Падуанського риbam має глибокий духовний зміст, оскільки у християнській традиції образ риби пов'язується з постаттю Христа та Його Вченням, адже у Євангеліях від Матфея та Марка Христос кличе учнів і обіцяє зробити їх «ловцями людей». Мораль цієї проповіді – пошук Царства Божого на землі, духовної радості та єдності з Творцем. У коментарях до цього номера Вікторія Польова зазначає: «танцювати преображення світу». На екрані з'являється дзеркальне відображення головних героїв, за танцем яких вони вже спостерігають із Задзеркалля. Виникає своєрідний зворотний зв'язок, що парадоксальним чином виглядає реалістичним у межах цілком ірреальної ситуації. Музична композиція будується на лейтмотивному остинатному ритмі і вже усталених коротких темах-патернах. Лунають окремі фрагменти тем з попередніх номерів, зокрема, висхідної теми-гами, що переносять нашу пам'ять у музичні події, які нещодавно відбулися, закріплюючи відчуття піднесеної радості, одухотвореності, щирості, внутрішньої відкритості.

**Висновки.** Балет Вікторії Польової «Дзеркало...» є особливою художньою реальністю, що поєднує музичну (аудіальну) та хореографічну (візуальну) складові. Феномен Дзеркала розглянуто як «семіотичний феномен» (за У. Еко); форму комунікативного діалогу; трансцендентний образ, символ і метафору, яким притаманне поєднання реального та мітологічного часів, існування паралельних світів дзеркала й задзеркалля. З'ясовано, що поєднання музики та хореографії надає можливість В. Польовій концептуалізувати музику, перекодувати смисли з однієї мови на іншу. Крім того, виокремлено інші концептуальні ідеї твору – авторська самоідентифікація, комунікативний діалог на всіх рівнях, ірраціональність мислення, поєднання реального та мітологічного часів, нелінійність часу, ствердження вітальності, можливість зануритись у глибини своєї позасвідомості, поєднати в музиці звуковий фізичний

простір та метафізичну реальність, буття та інобуття, «сни» та реальне життя в їх цілісності. Визначено вплив чинників позамузичного походження та їх взаємодію з музичною компонентою, а саме: програмні назви та короткий вербальний зміст кожного номеру; впровадження в партитуру твору кольорової палітри, що свідчить про синестезійність художнього мислення авторки; застосування філософсько-релігійних та музично-поетичних символів у назвах стихій (вогонь, вода, повітря, земля, етер); використання назв природних, надприродних, психологічних, комунікативних явищ (диво, звук, відображення, порожнеча, поєднання), які в чуттєво / чутливій формі віддзеркалюють метамодерне повернення до афекту, ідей «нового романтизму» і «нової щирості» та в кожному номері відображають різні екзистенційні виміри буття. З'ясовано, що весь музичний матеріал балету побудований на повторях коротких тем-патернів, які є смисловим ядром твору. Доводиться драматургічна значущість тембрів певних інструментів (флейти, труби, фортепіано), звучанню яких надається символічне значення, і в кожному окремому випадку ці інструменти є ключовими у звукостворенні смисло-образів.

### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Василенко О., Василюк О. Музичні контури метамодернізму у творах Вікторії Польової, Михайла Шуха, Олексія Войтенка та Олексія Шмурака. *Київське музикознавство*. Вип. 1. Київ, 2023. С. 32–44.
2. Зінченко В. М. Український балет доби Незалежності: тенденції розвитку, жанрово-інтонаційна специфіка : дис. ... д-ра філософії : 025 «Музичне мистецтво» / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2024. 241 с.
3. Ніколаєвська Ю.В. Символ Дзеркала в музиці: від метафори до метафізики образу : автореф. дис. .... канд. мистецтв. : 17.00.03. / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2004. 18 с.
4. Овсяннікова-Трель О. А. Вербальні тексти композиторів як передумова музикознавчого дослідження стильового феномену «нової простоти». *Культура України*. Харків : ХДАК, 2021. Вип. 71. С. 94–99.
5. Овсяннікова-Трель О. А. «Нова простота» як системний жанрово-стильовий феномен в сучасному музичному мистецтві : монографія. Одеса : Видавничий дім «Гельветика», 2021. 448 с.
6. Польова В. Балет «Дзеркало. Сни або маленьке життя» [Відео] // Дом Майстер Клас. YouTube. 30.08.2021. URL: <https://sur.lgd/hnmmgl> (дата звернення: 07.11.2021).

7. Самойленко О. І. Психологія мистецтва: сучасні музикознавчі проєкції : монографія. Одеса : Видавничий дім «Гельветика», 2020. 236 с.
8. Щириця Д. Творчість Едгара Вареза: взаємодія традиційного та креативного : дис...канд. мист : 17.00.03 — Музичне мистецтво / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2019. 228 с.
9. Eco U. *Mirrors. Semiotics and the Philosophy of Language*. Bloomington, 1986. P. 202–226.
10. Lacan J. The Mirror Stage as Formative of the Function of the I as Revealed in Psychoanalytic Experience. London : Routledge Classics, 2001. 8 p.
11. Lippi S. *Trasgressioni. Bataille, Lacan (Phi/psy)*. Napoli-Salerno : Orthotes Editrice, 2019. 236 p.

### REFERENCES

1. Vasylenko, O., & Vasyliuk, O. (2023). Musical contours of metamodernism in the works of Victoria Poleva, Mykhailo Shukh, Oleksii Voytenko, and Oleksii Shmurak. *Kyiv Musicology*, (1), 32–44. [in Ukrainian].
2. Zinchenko, V. M. (2024). Ukrainian ballet of the Independence era: Development trends, genre and intonational specificity (Doctoral dissertation, P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine). [in Ukrainian].
3. Nikolaievska, Yu. V. (2004). The symbol of the mirror in music: From metaphor to metaphysics of the image (Author's abstract of Candidate of Art Studies dissertation, P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine). [in Ukrainian].
4. Ovsianikova-Trel, O. A. (2021). Composers' verbal texts as a prerequisite for the musicological study of the stylistic phenomenon of "new simplicity." *Culture of Ukraine*, 71, 94–99. [in Ukrainian].
5. Ovsianikova-Trel, O. A. (2021). "New simplicity" as a systemic genre and style phenomenon in modern musical art [Monograph]. Helvetyka Publishing House. [in Ukrainian].
6. Poleva, V. (2021, August 30). Ballet "Mirror. Dreams, or Little Life" [Video]. YouTube. <https://surl.gd/hnmmgl>.
7. Samoilenko, O. I. (2020). Psychology of art: Contemporary musicological projections [Monograph]. Helvetyka Publishing House. [in Ukrainian].
8. Shchyrytsia, D. (2019). The creativity of Edgard Varèse: Interaction of the traditional and the creative (Candidate of Art Studies dissertation, P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine). [in Ukrainian].
9. Eco, U. (1986). *Mirrors*. In *Semiotics and the philosophy of language* (pp. 202–226). Indiana University Press. [in English].
10. Lacan, J. (2001). The mirror stage as formative of the function of the "I" as revealed in psychoanalytic experience. Routledge Classics. [in English].
11. Lippi, S. (2019). *Trasgressioni: Bataille, Lacan (Phi/psy)*. Orthotes Editrice. [in English].

УДК 78.02+78.03+787.6/.7+787.61

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2025-44-15>**Ян Цзе**

ORCID: 0009-0001-8358-9185

аспірант кафедри історії музики та музичної етнографії  
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової  
365086248@qq.com

**Алла Дмитрівна Черноіваненко**

ORCID: 0000-0001-8413-6172

доктор мистецтвознавства,  
професор кафедри народних інструментів  
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової  
alla\_ch-ko@ukr.net

## ТВОРИ Й.С. БАХА У СУЧАСНОМУ ГІТАРНОМУ РЕПЕРТУАРІ (НА ПРИКЛАДІ ПЕРЕКЛАДЕНЬ ВІОЛОНЧЕЛЬНИХ СЮІТ)

**Мета роботи.** У статті досліджуються особливості бахівської стилістики у виконанні на класичній гітарі перекладень віолончельних сюїт. **Методологія дослідження** передбачає використання музикознавчого та виконавського підходів; важливими є музично-аналітичний, текстологічний та компаративний методи. **Наукова новизна** роботи постає у визначенні найбільш принципові зміни, що пов'язані з регістровими, фактурними, тональними, фразувальними, штриховими, метроритмічними особливостями перекладень бахівських віолончельних сюїт для класичної гітари. **Висновки.** У статті зосереджено увагу на відносно менш вивченій частині творчості Й.С. Баха, а саме на жанрі інструментальної сюїти для віолончелі, який отримав величезного художнього значення у виконавській творчості. Багатоголосна гітара здатна суттєво збагачувати бахівські партитури повнозвучністю акордів та діапазонним розширенням, природною поліфонічністю голосів, що надає звучанню нового емоційного резонансу та повноти. Поліфонічність гітарного інструменталізму ніби уособлює бахівське композиторське мислення в універсалізмі його позбавлення технічних обмежень одного (небагатоголосного) інструменту, стаючи міцною базою для вираження складної музичної думки. Гітарний же концертний та навчальний репертуар, а також виконавська майстерність гітаристів збагачуються перекладними взірцями музики безпрецедентної духовності, концептуальної глибини та впровадження найглибших

і найскладніших принципів музичного мислення. Неминучі при перекладенні з віолончельної фактури на багатоголосну гітару доповнення та зміни авторського тексту стосуються таких ускладнень як: додавання нових голосів; «гітарні» акорди (посилення гармонічного чинника); перетворення прихованої поліфонії шляхом розширювання одноголосся на різні голоси; використання нижніх струн гітари у якості бурдонів або «крокуючих» голосів; транспозиція у зручну тональність. Виникають і виконавські проблеми — фразування, акцентуації виконання довгих тривалостей, збереження стилевих якостей в інтонуванні фактури.

**Ключові слова:** гітара, гітарне виконавство, перекладення для гітари, гітарний репертуар, музичні стиль і жанр, виконавські та композиторські засоби виразовості, музична фактура.

**Yang Jie**, Postgraduate Student at the Department of Music History and Musical Ethnography of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music;

**Chernoivanenko Alla Dmitrievna**, Doctor of Arts, Professor at the Department of Folk Instruments of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

**Works of J.S. Bach in the modern guitar repertoire (on the example of translations of cello suites)**

**The purpose of the article.** The article explores the features of Bach's stylistics in the performance of arrangements of cello suites on the classical guitar. **The research methodology** involves the use of musicological and performance approaches; music-analytical, textological and comparative methods are important. **The scientific novelty** of the work lies in identifying the most fundamental changes associated with the register, texture, tonal, phrasing, bar, and metrorhythmic features of translations of Bach's cello suites for classical guitar. **Conclusions.** The article focuses on a relatively less studied part of J.S. Bach's work, namely on the genre of instrumental suite for cello, which has received enormous artistic significance in performing art. The polyphonic guitar is able to significantly enrich Bach's scores with the fullness of chords and range expansion, natural polyphony of voices, which gives the sound a new emotional resonance and completeness. The polyphonic nature of guitar instrumentalism seems to embody Bach's composer's thinking in the universalism of its deprivation of the technical limitations of a single (non-polyphonic) instrument, becoming a solid base for the expression of complex musical thought. The guitar concert and educational repertoire, as well as the performing skills of guitarists, are enriched with translated examples of music of unprecedented spirituality, conceptual depth and the implementation of the deepest and most complex principles of musical thinking. Inevitable additions and changes to the author's text when translating from a cello texture to a polyphonic guitar relate to such complications as: adding new voices; "guitar" chords (strengthening the harmonic factor); transforming hidden polyphony by layering a monophonic voice into different voices; using the lower strings of the guitar as drones or "stepping" voices; transposition into a convenient key. Performance problems also arise - phrasing, accentuation of the performance of long durations, preservation of stylistic qualities in the intonation of the texture.

**Key words:** guitar, guitar performance, guitar arrangements, guitar repertoire, musical style and genre, performing and composing means of expression, musical texture.

**Актуальність теми роботи.** У виконавській творчості ХХ–ХХІ століть практично неможливо знайти музиканта, в концертній, навчальній або педагогічній практиці якого не містилися б твори Й.С. Баха. Велична й різноманітна творчість цього митця (відкрита світові заново у 1829 році зусиллями Ф. Мендельсона виконанням «Пристрастей за Матвієм» після майже столітнього забуття, що проклало шлях для подальших інтерпретацій та популяризації творчості Баха) охоплює численні жанри та інструментальні й вокально-інструментальні склади. Твори Й.С. Баха постійно звучать в монографічних, «бахівських» концертах, а також у програмах, що включають музику різних авторів. Але у будь-якому разі, незалежно від кількісних, жанрових, інструментально-складових показників та від аудиторії реакція професіоналів та слухачів на творіння Баха завжди відрізняється відчуттям дотичності до музичної досконалості та величчю, майстерності музичного висловлення геніального композитора, величезною мистецькою насолодою. Тому не дивно, що філософсько-гуманістична глибина змісту, правдивість почуттів, високість та системність музичного мислення, музично-технологічна майстерність їх втілення у творіннях Баха не тільки відповідають духу сьогодення, а й збережуть свою актуальність та вплив на майбутні часи.

Не дивно й те, що бахівські творіння отримують численні перекладні редакції в різних інструментальних складах та для сольних інструментів, що обумовлюється як вказаною величчю та універсалізмом бахівської спадщини, так і тембральною нейтральністю епохи бароко, що буквально «провокує» до виконань відомих творів в іншоінструментальних втіленнях (яких не цурався і сам Й.С. Бах).

«Фактурна», багатоголосна, щипкова гітара чудово підходить для таких перекладень і транскрипцій за своєю іманентно-інструментальною природою, адже «сучасна гітара досягла статусу «інструмента-оркестру» (за термінологією Л. Брауера), на якому стають можливими для виконання твори різних епох, жанрів та індивідуальних стилів», зокрема, «великих інструментальних циклів» [1, с. 74]. А гітарний репертуар, виколісавши «власну, “гітарну класику” в обличчі італійсько-іспанських та південно-американських авторів вже ХХ століття» [2, с. 73], впевнено зарахував до своєї «класики» також і твори Й.С. Баха

(проаналізувавши концертні програми провідних досвідчених та молодих гітаристів світу, І. Косинець виявив, «що практично кожен з них має у виконавському арсеналі твори великого поліфоніста – від більш простих до найскладніших [там само, с. 74]).

Тому **мета даної статті** – дослідити особливості бахівської стилістики у виконанні на класичній гітарі перекладень віолончельних сюїт.

**Виклад основного матеріалу.** Одним з величезних досягнень бароко й творчості Й.С. Баха, зокрема, став «вибух» у розвитку інструментальної музики. У цей період поряд з популярними раніше струнними та духовими інструментами, такими як лютня, скрипка, віолончель, контрабас, гобой, фагот, флейта, з'являються орган і клавесин. З'явилися і віртуози, які виступали привселюдно. Серед них виділяється Й.С. Бах. І хоча його творіння для вказаних нових клавішних інструментів значно переважають інші інструментальні втілення композитора, останні не поступаються першим досконалістю, красою та художньою переконливістю.

Творчість Баха стала об'єктом вивчення з найрізноманітніших сторін – широка література, що утворила спеціальну галузь музикознавства – бахознавство, розглядає поряд з історичними, естетичними, теоретичними проблемами і суто, практичні питання, що стосуються виконання бахівської музики. Окреме спеціальне місце тут посідають Шість сюїт для віолончелі соло Й.С. Баха. Композитор тут розширив усталену структуру інструментальної сюїти за допомогою інтермеццо та інших п'єс нетанцювального характеру. Між частинами сюїти Бах, з одного боку, поглибив контраст, з іншого – пов'язав їх різними «арками» (тональними, інтонаційними, ритмічними) та наскрізними елементами, що сприяло цілісності циклу.

Тут необхідно відзначити, що смичкові інструменти, з їх іманентною голосовою експресією, величезним артикуляційно-штриховим, інструментально-моторним та мелодійним потенціалом миттєво завоювали композиторсько-виконавські симпатії від самого початку їх удосконалення. Тож і Бах відводив їм значне місце у своїх оркестрових, оркестрово-хорових та сольних (партити, сонати і концерти) творах, влучно використовуючи виразно-поетичні можливості цих гнучких та віртуозних інструментів. Так, скрипкові твори композитора

відтворюють універсальні стилеві інструментальні позиції – втілення ідеально-інструментальних засад. Скрипка того часу вже могла виступати у ролі своєрідного ідеального поліфонічного інструменту, адже має потужний тон (подібно до органу), справжній фразувальний потенціал, співвідносний з вокальним, з експресією людського мовленнєво-голосового висловлення. Але подібні характеристики можна віднести певним чином і до щипкової гітари – що надає останній «право» перекладень зі смичкової літератури, а багатоголосність гітарної фактури здатна суттєво збагачувати бахівські партитури «повнотою звучання в додаванні акордів та діапазонних значень, новим емоційним резонансом та несподіваними динамічними градаціями у «смичкових» пасажах, природною поліфонічністю голосів тощо» [2, с. 126]. Поліфонічність гітарного інструменталізму ніби уособлює бахівське композиторське мислення в універсалізмі його позбавлення технічних обмежень одного (небагатоголосного) інструменту, стаючи міцною базою для вираження складної музичної думки. Гітарний же концертний та навчальний репертуар отримує у свою «копилку» перекладні взірці музики «колосального духовного начала, концептуальної глибини та впровадження найглибших і найскладніших принципів музичного мислення» [там само].

Більшість досліджень музикознавців зосереджені на органній та фортепіанній творчості Баха, але після більш ніж двох століть його сюїти для віолончелі займають центральне місце в концертному репертуарі та знаходять своїх виконавців, зокрема, й гітаристів. На особливість бахівських віолончельних сюїт соло вказують не тільки їх еталонна якість у творчості Баха, а й рідкість написання. Ймовірно, віолончельних зразків цього жанру не існувало до появи вищезгаданого циклу Баха. Віденські класицисти та романтики також не створювали жодних циклічних творів для віолончелі соло. У XX столітті інтерес композиторів до віолончельного тембру відроджується, відбувається поповнення сольної літератури для цього інструмента. Після Й.С. Баха, відома ще віолончельна соло-сюїта Г. Кассадо 1926 року написання, а пізніше – сольні сюїти М. Еггера, Б. Бріттена та деяких інших. Порівняно з сюїтами Й.С. Баха, жанр сюїти у XX столітті глибоко переосмислюється, жанрова танцювальна основа являє лише стилізацію старовинного жанру (наприклад, Гавот

і Сарабанда у сюїті 351 № 2 М. Еггера). Втім, сюїта ре мінор П. Тортеля отримала традиційну побудову циклу, а її образний зміст не являє собою нового явища в розвитку жанру. Більшість творів, написаних для віолончелі у добу бароко та класицизму, є надзвичайно складними або невиконуваними на інструментах відповідної епохи.

У той час, коли Бах писав свої сюїти, віолончель не мала широкого використання в Німеччині. У Німеччині цього періоду віола да гамба все ще була єдиним басовим інструментом, але історичні джерела та продажі лютні показують, що в решті Європи віолончель вже замінила традиційну віолу да гамба. Нам невідоме ім'я першого виконавця Шістьох сюїт Баха, але зрозуміло, що це мав бути виконавець високого класу. Адже і тональний обсяг сюїт, що значно перевищує прийнятий у той період, і позиційні переходи, і особливості конструкції смичка віолончелі у виконанні тривалих висхідних пасажів в сюїтах Баха використовуються вперше та вказують на складні прикладні проблеми виконавця. Все це призводить до висновку, що сюїти для віолончелі соло Й.С. Баха були практично невиконуваними віолончелістами епохи бароко. Шість сюїт для віолончелі соло були написані в період 1717–1720 років у Кетені, коли Бах створив більшість своїх інструментальних творів. Оригінал Шести сюїт для віолончелі, на жаль, не зберігся. Збереглося лише 3 копії сюїт, створені: біля 1720 року Анною Магдаленою (сьогодні знаходиться в Державній бібліотеці в Берліні); біля 1725–1730 років учнем Баха П. Кельнером; невідомого автора. Відомий також рукопис авторського перекладення Віолончельної сюїти до мінор для лютні/лютневого клавіру, зробленого самим Бахом (BWV 995) [3]. Вибір такого джерела для перекладення є важливим.

Цикл Шести віолончельних сюїт – унікальний. За художньою значущістю та досконалістю в історії віолончельного мистецтва ні до, ні після Баха не було створено нічого подібного до цього циклу. При виконанні цієї музики найбільш яскраво проявляється культура музиканта. Штрихи, фразування, артикуляція, агогіка, динаміка повинні бути точно вивірені для того, щоб були відтворені стилістичні особливості (що потрібно враховувати при перекладенні для гітари). Оригінальний текст, як відомо, практично не містить спеціальних виконавських вказі-

вок (темпових, агогічних, динамічних). Звідси, з одного боку, перед інтерпретатором відкривається велика свобода трактування, з іншого – її обумовленість, у тому числі, і про правомірність перекладення для гітари. Включення в навчальний процес перекладень віолончельних сюїт допомагає зрозуміти і освоїти дуже важливий пласт музичної культури, адже в цьому циклі проявляються композиторські прийоми барочної музики, передається атмосфера епохи, концептуально-мисленнева глибина виконавця-інтерпретатора.

Перекладення творів Й.С. Баха для гітари мають місце вже в останній чверті XIX століття, коли Ф. Таррега переклав для гітари Фугу з I скрипкової Сонати, Бурре з I скрипкової Партити, Хор *Crucifixus* з Меси *h-moll* та Бурре з віолончельної Сюїти № 3. 1935 року А. Сеговія переклав і виконав Чакону з II скрипкової Партити, а також окремі частини з сюїт та партит Баха. Дж.У. Дюарт зробив перекладення віолончельних сюїт № 2 і № 3, які виконав і записав Джон Вільямс. Японський композитор і диригент Кодзіро Кобуне першим створив перекладення для гітари усього циклу Шести віолончельних сюїт Й.С. Баха. Також перекладення бахівських творів для гітари зроблені Джуліаном Брімом, Кадзухіто Ямасітою, Майклом Лорімером, Стенлі Йейтсом та ін. [4].

Крім вказаних вище рукописних першоджерел віолончельних сюїт у перекладенні для гітари мають місце додатки в авторський текст і внесені у нього зміни перекладачами. Такими доповненнями можна вважати всі елементи музичної мови, відсутні в оригінальній партитурі Баха, але внесені редактором-перекладачем (що для багатоголосної гітари є природним). Змінами постають нотні або ритмічні виправлення авторського тексту Баха, а також транспорт у зручну для гітари тональність. Останнє багато хто з гітаристів вважає ключовим для перекладення віолончельних сюїт (сам Бах у вказаній вище лютневій транскрипції Віолончельної сюїти до мінор транспонує текст у соль мінор, хоча тоді, за часів нерівномірної темперації, вільна транспозиція не була прийнятою, адже кожна тональність мала власне семантичне навантаження).

Так, Кодзіро Кобуне додає у текст точні вказівки темпу (за метрономом) і темпових відхилень, динаміки, фразування, штрихів, ремарки щодо характеру (відсутні у Баха); використовує транспорт вверх (крім 6 Сюїти); додає власні «гітарні» басові

лінії (особливо у 5 сьюті) та акордовий супровід і, навіть, змінює текст (як інші шістнадцяті ноти у т. 9 Прелюдії з I сьюті), допускає ритмічні відхилення від оригіналу (як у жизі I сьюті – додає залігування останньої і першої вісімки сусідніх фігур), змінює широке розташування акордів на щільне (як у тт. 59–63 Прелюдії з 2 сьюті). Дж.У. Дюарт, крім транспозицій, використовує октавне перенесення фрагментів тексту у мелодійних ходах з прохідними звуками, затриманнями, широкими стрибками (як у Менуеті з I сьюті або у Куранті з 4 сьюті); досить вільно поводить з акордовою фактурою, перетворюючи 3–4-звучні акорди на 5–6-тизвучні або змінюючи щільне/широке/змішане розташування акордів (як у Прелюдиях 1 та 3 сьюті); ритмічні (як Друге Буре з 4 сьюті – заліговані ноти утворюють незаплановані Бахом синкопи) і метричні (обидва Буре з 3 сьюті, Алеманда з 1 сьюті – зміна бревісу на 4/4) зміни; додаткові мелізми (морденти в Куранті та Аленманді з 1 сьюті, в Прелюдії з 4 сьюті) тощо.

Особливо важливою виконавською проблемою виступає проблема фразування (Бах, як відомо, не проставляв докладно виконавські ліги, обмежуючись іноді фразувальними або виставляючи ліги в нетипових випадках, де вони суперечили загальноприйнятим правилам). Цікаво, що у гітарних версіях не зберігаються фразувальні ліги на низхідних гаммах, що зрозуміло з інструментально-виконавської точки зору: для віолончеліста така ліга – вказівка на гру легато одним смичком, на гітарі це неможливо, тому у деяких версіях гітаристи пов'язують сусідні ноти попарно у цих пасажах (у редакціях Дж.У. Дуарта та Ж. Рейна), але зазначимо, що загалом сприйняття таких фрагментів музики змінюється.

Також існує при перекладенні з віолончелі на «гаснучу» гітару проблема довгих тривалостей, втім, за бахівських часів віолончель трактується як інструмент здебільшого рухомий, з мінімальною кількістю довгих нот, що стало «звучним» для гітарного втілення. Однак гітаристи використовують власні способи подовження звучання, зокрема, у повільних сарабандах сьют: використання трелей (М. Діас), мордентів та форшлагів (Т. Хоппшток); підзвучування верхнього голосу завдяки звучанню акорду у нижніх голосах (аж до шестизвучних ущільнень у Дж. Дуарте); додавання нових голосів (використовують практично усі перекладачі).

**Висновки.** Творіння Баха, де би вони не звучали, завжди виступають як основа, що додає музиці глибини та емоційної насиченості, незалежно від того, чи є вони центральним елементом програми, чи частиною ширшого концерту. Його музика несе в собі високий рівень майстерності, яка здатна змінити сприйняття будь-якої програми. Гітара вбачається як майже ідеальний «міст» між бахівським баченням «ідеального інструменту» та сучасним концертним виконанням.

У статті зосереджено увагу на відносно менш вивченій частині творчості Й.С. Баха, а саме на жанрі інструментальної сюїти для віолончелі, який отримав величезного художнього значення у виконавській творчості. Унікальність циклу «Шість сюїт для віолончелі соло» визначається новаторством та винятковими художніми якостями, жанровою еталонністю, а також рідкістю написання. Бахівські віолончельні сюїти мають велику виконавську зону, що дозволяє трактувати музично-виразні засоби різноманітно та індивідуально, а також перекладати їх для інших інструментів. Багатоголосна гітара у цьому відношенні здатна суттєво збагачувати бахівські партитури повнозвучністю акордів та діапазонним розширенням, природною поліфонічністю голосів, що надає звучанню нового емоційного резонансу та повноти. Поліфонічність гітарного інструменталізму ніби уособлює бахівське композиторське мислення в універсалізмі його позбавлення технічних обмежень одного (небагатоголосного) інструменту, стаючи міцною базою для вираження складної музичної думки. Гітарний же концертний та навчальний репертуар, а також виконавська майстерність гітаристів збагачуються перекладними взірцями музики безпрецедентної духовності, концептуальної глибини та впровадження найглибших і найскладніших принципів музичного мислення.

Неминучі при перекладенні з віолончельної фактури на багатоголосну гітару доповнення та зміни авторського тексту стосуються таких ускладнень як: додавання нових голосів; «гітарні» акорди (посилення гармонічного чинника); перетворення прихованої поліфонії шляхом розшарування одноголосся на різні голоси; використання нижніх струн гітари у якості бурдонів або «крокуючих» голосів; транспозиція у зручну тональність. Виникають і виконавські проблеми – фразування, акцентуації виконання довгих тривалостей, збереження стильових якостей в інтонуванні фактури.

### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Бернат Ф.Ф. Загальноєвропейський еталон гітарного виконавства та специфіка його національних втілень: дис. ... канд. мист.: 025 / Львів. нац. муз. акад. імені М.В. Лисенка. Львів, 2019. 176 с.
2. Косинець І.І. Репертуарні та стилістичні тенденції гітарної гри у сучасній виконавській творчості: наук. обґрунт. творч. мист. проєкту: 025 / ОНМА імені А.ВІ. Нежданової. Одеса, 2022. 127 с.
3. Taruskin R. Six Times Six: A Bach Suite Selection. *Strings*. 1995. Vol. 9. No. 4. P. 117–121.
4. Taruskin R. Six Times Six: A Bach Suite Selection. *The Danger of Music and Other Anti-Utopian Essays Berkeley*. Los Angeles; London: California University Press, 2008. P. 66–70.

### REFERENCES

1. Bernat, F.F. (2019). The pan-European standard of guitar performance and the specifics of its national incarnations. Candidate's thesis. Lviv: Lviv. National Academy of Music named after M.V. Lysenko.. [in in Ukraine].
2. Kosynets, I.I. (2022). Repertoire and stylistic trends of guitar playing in modern performing arts. Candidate's thesis. Odesa: ONMA named after A.VI. Nezhdanova. [in Ukraine]
3. Taruskin, R.(1995). Six Times Six: A Bach Suite Selection. *Strings*. Vol. 9. No. 4. P. 117–121. [in USA]
4. Taruskin, R. (2008). Six Times Six: A Bach Suite Selection. *The Danger of Music and Other Anti-Utopian Essays Berkeley*. Los Angeles; London: California University Press. P. 66–70. [in USA]

УДК 78.03+781.61

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2025-44-16>**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](mailto:alena.kuchma@gmail.com)

## ДІАЛОГ ФОЛЬКЛОРУ Й ПРОФЕСІЙНОЇ ТРАДИЦІЇ У 70–80-Х РОКАХ: СТИЛІСТИКА НЕОФОЛЬКЛОРИЗМУ ТА НЕОРОМАНТИЗМУ

**Метою роботи** є систематичний аналіз і концептуальне осмислення феномена «нової фольклорної хвилі» та споріднених напрямів (неофольклоризм, неоромантизм, «нова простота») у музиці 1970–80-х років як вияву культурної пам'яті, стилістичного синтезу та художньої самоідентифікації. **Методологія дослідження** спирається на комплексний міждисциплінарний підхід, що поєднує елементи феноменології, герменевтики, семіотики й культурної історії. Використано методи стилістичного аналізу (інтонаційно-ритмічної, жанрової, тембрової структури творів), історико-типологічного порівняння (зіставлення тенденцій різних епох і регіонів), а також інтерпретативної герменевтики (розшифрування смислу музичного тексту як форми культурної пам'яті). Особливу увагу приділено авторським парадигмам і суб'єктному началу у творчості композиторів. **Наукова новизна дослідження** полягає в тому, що феномен «нової фольклорної хвилі» вперше розглядається не як локальний прояв усередині постфольклорних тенденцій, а як самостійний етап художньо-естетичної еволюції, пов'язаний із глибинною трансформацією самого музичного мислення ХХ століття. У роботі запропоновано концептуальне осмислення неофольклоризму, неоромантизму та «нової простоти» як взаємопов'язаних форм естетики пам'яті — феноменів, що відбивають перехід від авангардної парадигми заперечення до парадигми внутрішнього синтезу й духовного згадування. Таким чином, робота уточнює й поглиблює існуючі уявлення про стилістичну картину ХХ століття, формуючи новий ракурс аналізу поставангардних процесів — не як згортання новаторства, а як його внутрішнє перетворення, у якому технологічна складність поступається місцем смисловій і духовній глибині художнього жесту.

**Висновки.** Проведене дослідження показало, що феномен «нової фольклорної хвилі» та пов'язаний із ним рух неоромантизму у музиці 1970–1980-х років становлять не просто дві окремі стилістичні тенденції, а ключові етапи розвитку музичної свідомості, тісно пов'язаної з колективною й індивідуальною пам'яттю, із переосмисленням музичної мови та форми.

**Ключові слова:** нова фольклорна хвиля, неофольклоризм, неоромантизм, нова простота, полістилістика, музична пам'ять, стилістичний синтез, музика 70–80-х років, авторський початок, фольклор і академічне мистецтво.

**Kuchma Olena Petrivna, PhD, Associate Professor at the Department of Music History and Musical Ethnography, Deputy Director for Academic Work of the Odesa State Music Lyceum named after Professor P. S. Stolyarsky**

***Dialogue between folklore and professional tradition in the 1970s–1980s: stylistics of neofolklorism and neoromanticism***

**The aim of this study** is a systematic analysis and conceptual understanding of the phenomenon of “new folklore” and controversial trends (neo-folklorism, neo-romanticism, “new simplicity”) in the music of the 1970s–80s as a cultural manifestation memory, stylistic synthesis and artistic self-identification. **The research methodology** is based on a complex interdisciplinary approach that combines elements of phenomenology, hermeneutics, semiotics and cultural history. The method of stylistic analysis (intonation-rhythmic, genre, timbre structure of works), historical-typological comparison (identification of trends in different eras and regions), as well as interpretive hermeneutics (deciphering the meaning of a musical text as a form of cultural memory). Particular respect is given to the author's paradigms and the subjective principle in the creativity of composers. **The scientific novelty** of the investigation lies in the fact that the phenomenon of “new folklore” is no longer seen as a local manifestation of the middle of post-folklore trends, but as an independent stage of artistic and aesthetic evolution, connections with the profound transformation of the most musical thought of the twentieth century. The work proposes a conceptual understanding of neo-folklorism, neo-romanticism and “new simplicity” as interconnected forms of aesthetics of memory - phenomena that encourage the transition from the avant-garde paradigm to the paradigm of internal synthesis and spirituality guessing. In this way, the work clarifies and deciphers the most obvious manifestations about the stylistic picture of the twentieth century, forming a new perspective for the analysis of post-avant-garde processes – not as a breath of innovation, but as an internal transformation, which is technological the complexity comes at the expense of the meaning and spiritual depth of the artistic gesture.

**Conclusions.** The research has shown that the phenomenon of the “new folklore” and its connections with neo-romanticism in the music of the 1970–1980s is becoming not just two stylistic trends, but key stages in the development of musical awareness, closely linked with collective and individual memory, from the re-interpretation of musical language and form.

**Key words:** new folklore, neofolklorism, neo-romanticism, new simplicity, polystylistics, musical memory, stylistic synthesis, music of the 70s and 80s, author's cob, folklore and academic mysticism.

**Актуальність роботи.** Дослідження є актуальним, оскільки в сучасній музикознавчій парадигмі залишається недостатньо опрацьованим питання еволюції стилістики музики 1970–80-х років як реакції на глобальні культурні й технологічні зміни. Усередині цього пласта відбувається зсув від авангардного експерименту до естетики пам'яті, від технізації до емоційності – і саме напрями неофольклоризму та неоромантизму відображають цей перехід.

Крім того, сучасна дискусія про роль фольклору у високій культурі, про національну ідентичність і глобалізацію, про пам'ять і суб'єкта, а також про міжкультурні взаємодії вимагає звернення до музичних практик, які передбачили сьогоднішні важливі методологічні й естетичні установки. Тому глибокий аналіз «нової фольклорної хвилі» та її стилістичних «сусідів» – не лише історико-музикознавче завдання, а й внесок у розуміння сучасної музичної культури та її траєкторії.

**Метою роботи** є систематичний аналіз і концептуальне осмислення феномена «нової фольклорної хвилі» та споріднених напрямів (неофольклоризм, неоромантизм, «нова простота») у музиці 1970–80-х років як вияву культурної пам'яті, стилістичного синтезу та художньої самоідентифікації. **Методологія дослідження** спирається на комплексний міждисциплінарний підхід, що поєднує елементи феноменології, герменевтики, семіотики й культурної історії. Використано методи стилістичного аналізу (інтонаційно-ритмічної, жанрової, тембрової структури творів), історико-типологічного порівняння (зіставлення тенденцій різних епох і регіонів), а також інтерпретативної герменевтики (розшифрування смислу музичного тексту як форми культурної пам'яті). Особливу увагу приділено авторським парадигмам і суб'єктному началу у творчості композиторів. **Наукова новизна дослідження** полягає в тому, що феномен «нової фольклорної хвилі» вперше розглядається не як локальний прояв усередині постфольклорних тенденцій, а як самостійний етап художньо-естетичної еволюції, пов'язаний із глибинною трансформацією самого музичного мислення ХХ століття. У роботі запропоновано концептуальне осмислення неофольклоризму, неоромантизму та «нової про-

стоти» як взаємопов'язаних форм естетики пам'яті – феноменів, що відбивають перехід від авангардної парадигми заперечення до парадигми внутрішнього синтезу й духовного згадування. Таким чином, робота уточнює й поглиблює існуючі уявлення про стилістичну картину XX століття, формуючи новий ракурс аналізу поставангардних процесів – не як згортання новаторства, а як його внутрішнє перетворення, у якому технологічна складність поступається місцем смисловій і духовній глибині художнього жесту.

**Виклад основного матеріалу.** Розширення культурного горизонту в добу глибинних цивілізаційних зрушень супроводжувалося не лише появою нових художніх форм, а й радикальною трансформацією способів музичного мислення. У цей період взаємодія академічної та народно-фольклорної традицій стала одним із визначальних механізмів художнього оновлення, забезпечивши взаємопроникнення різних шарів культурного досвіду. Саме в цій точці дотику постає феномен неофольклоризму – естетичного напрямку, у якому інтонаційні, ритмічні та структурні закономірності фольклору стають джерелом відродження самої музичної форми.

Особливість неофольклоризму полягає у його принциповому протиставленні романтичному типу свідомості. Антиромантична установка виявляється в прагненні подолати індивідуалістичну обмеженість і зверненні до колективних підвалин культури – до того простору архаїчного досвіду, де особистісне й надособистісне, сакральне й земне зливаються в єдиному звуковому архетипі. Через це звернення мистецтво XX століття намагалося відновити втрачену єдність людини й світу, зруйновану епохою модерну.

Слід підкреслити, що оновлення академічної традиції засобами фольклору не є винятковим явищем новітнього часу. Вся історія європейського мистецтва демонструє поступову динаміку діалогу професійного й народного начал. Уже в середньовічній культурі можна спостерігати, як канонічне католицьке богослужіння включало інтонаційні елементи народного співу, перетворюючи сакральне дійство на живу музичну тканину, насичену локальними тембрами й мелодичними зворотами. В добу Рене-

сансу подібна взаємодія виявлялася в багатоголосних мотетах, мадригалах і месах, де фольклорний шар ставав природною частиною музичної мови. У Новий час і в добу романтизму цей синтез набував інших форм: народна тема дедалі частіше сприймалася як символ національної самобутності, а звернення до неї – як акт культурного самовизначення.

Діалог фольклору й професійних традицій у ХХ столітті, однак, набуває якісно іншого виміру. Його характер визначається полярністю самої епохи: драматичними змінами свідомості, спричиненими світовими війнами й соціальними катаклізмами, з одного боку, та грандіозним науково-технічним прогресом – з іншого. Ця подвійність породила феномен «поєднання несумісного», характерний для мистецтва початку століття: зіткнення примітивістського й технократичного, архаїчного й авангардного, сакрального й механічного. У цьому контексті неофольклоризм постає не просто естетичним напрямом, а особливим способом художнього мислення, здатним умістити внутрішні суперечності часу.

Перш ніж перейти до детального аналізу феномена неофольклоризму, необхідно уточнити термінологічну основу, пов'язану з поняттям фольклоризм, що є його витоком і передумовою. Під фольклоризмом у науковій традиції розуміють тип композиторської практики, заснований на переробці народного матеріалу й адаптації його до норм класико-романтичного музичного мислення. Така адаптація передбачає підпорядкування мелодики законам функціональної гармонії, метричній організації та тематичному розвитку у дусі європейської форми. Подібний фольклоризм був характерний для багатьох національних шкіл ХІХ століття, коли народна тема ставала основою варіаційних циклів, симфонічних епізодів або вокальних мініатюр, відображаючи дух національної самосвідомості.

О. Бенч, досліджуючи особливості втілення фольклоризму в хоровому виконавстві, виокремлює три його форми, що демонструють різні рівні трансформації народного джерела й ступінь наближення до фольклорної моделі: квазіавтентичну форму, стилізацію та композиторський фольклор. Останній, за її словами,

«прагне відійти від наївної форми фольклоризму (різноманітних обробок і гармонізацій народних пісень) і перейти до осягнення внутрішніх законів фольклору як цілісної системи» [1, с. 37]. Саме ця установка на пізнання «внутрішньої логіки» фольклору визначає перехід до неофольклорного типу мислення, у якому народне начало розглядається вже не як матеріал, а як структурно-смісловий принцип.

Неофольклоризм зберігає форми реінтонації та переосмислення народних інтонацій, але доповнює їх новими методами. У праці «Неофольклоризм: до проблеми діалогу художніх систем» [2] О. Дерев'янченко виокремлює типові риси цього напрямку: виокремлення пластів, раніше вилучених із професійної музики; використання пісні як основи тематичного формотворення; активізацію метроритму й текстурно-тимбрового шару; ускладнення гармонічних співвідношень і вертикально-горизонтальних взаємодій.

Розвиток музичної культури середини ХХ століття характеризується прагненням до розширення жанрово-стильових меж і до переосмислення традиційних форм художнього висловлення. У цьому контексті «нова фольклорна хвиля» постає не як випадкове явище, а як закономірний етап становлення національної музичної свідомості, у межах якого фольклор знову набуває значення першооснови, що живить сучасну композиторську думку. Досить тривалий для свого часу період – близько п'ятнадцяти років – і широкий коло авторів-неофольклористів дозволяють розглядати цей напрям не лише як стильову тенденцію, а як самостійне й концептуально зріле явище музичної культури другої половини ХХ століття.

Цікаво, що «нова фольклорна хвиля» заявила про себе саме в той час, коли вітчизняні композитори отримали доступ до різноманітних технічних відкриттів зарубіжної музики – як авангардного початку ХХ століття, так і сучасних їм напрямів повоєнного модернізму. Не виключено, що це звернення до фольклору мало характер своєрідної протипаги надмірній інтелектуалізації та техніцизму новітніх композиторських практик, які вийшли за межі емоційної безпосередності [3]. Щире схиляння перед народною

інтонацією ставало актом повернення до живої першооснови музичної мови. Пошуки справжньої, «живої» інтонації здійснювалися в найрізноманітніших сферах – у побутовій музиці, у звукових реаліях повсякдення, у мовній стихії, у ритуальному співі.

В умовах інтенсивної «модернізації» музичної мови фольклорний принцип давав композиторам змогу зберігати комунікативність і діалог зі слухачем. Для неофольклоризму 1960–1970-х років були особливо характерними дві тенденції: по-перше, «закриття» фольклору сучасними композиторськими прийомами, і по-друге – розширення сфери фольклорних жанрів і стилів. Саме це «поєднання непоєднуваного» – злиття технічних досягнень авангарду з архаїчними моделями – визначає естетичну сутність нової хвилі.

Розширення горизонтів неофольклоризму відбувалося завдяки самому зростанню фольклорної палітри: перед композиторами відкривалися пласти, раніше не освоєні їхніми попередниками. З одного боку, в поле уваги потрапляли найархаїчніші жанри, що сягали глибин етнічної свідомості; з іншого – фольклор, залишаючись живим процесом, породжував нові жанрові різновиди. Показовим є інтерес до частівки – відносно молодого жанру, який виник у другій половині XIX століття, – у якому спонтанність, іронічність і мовна свобода виявилися близькими духові музичної сучасності.

Важливо зазначити, що багато фольклорних жанрів існують у кількох версіях, і саме це жанрове різноманіття давало композиторам широкі можливості для інтерпретаційного вибору. Неофольклоризм, від початку заснований на поєднанні двох поетичних стихій – народної та професійної, у 1970-ті роки набув власних специфічних рис. «Нова фольклорна хвиля» стала вираженням глибшого взаємопроникнення цих начал, що проявилось у трьох ключових тенденціях.

По-перше, у композиторський арсенал увійшли нові фольклорні жанри, відкриті як у «вертикальному» контексті – через звернення до архаїчних пластів і найдавніших форм народного музикування, – так і в «горизонтальному» – шляхом освоєння нових етнографічних територій.

По-друге, відбувалося «закриття» фольклорного принципу сучасними композиторськими техніками – сонористикою, серійністю, мікрополіфонією, розширеними тембровими структурами. Таким чином створювався синтез, у якому технологічне та архайчне почало ставали рівноцінними. Одночасно поглиблювалося осмислення внутрішнього зв'язку між художніми відкриттями композитора й глибинними законами народного мислення.

По-третє, важливу роль відігравав діалог фольклору з духовною музичною традицією, що зберегла в народному середовищі релігійно-обрядові ознаки. Цей діалог не зник, а перейшов у сферу професійного мистецтва, продовживши своє існування в творчості композиторів, які прагнули поєднати етнічний і сакральний пласти культури.

Не менш вагомим аспектом є специфіка «роботи» композитора з фольклорним матеріалом. Однією з характерних рис «нової фольклорної хвилі» стало домінування авторського початку. Фольклор постає тут не як цитата чи «чисте» джерело, а як асимільована тканина, перетворена через призму індивідуальної композиторської свідомості. Часто в тексті твору залишається лише натяк на першоджерело – інтонаційна лінія, ритмічний жест, модальний відтінок, – однак дух народного звучання при цьому зберігається.

Широко застосовується також прийом використання фольклору лише у вигляді усного тексту: народні слова стають основою авторської музики, написаної як можливий варіант до цього тексту – подібний підхід можна спостерігати, зокрема, в низці творів Лесі Дичко.

Водночас неолітературизм другої половини ХХ століття не обмежується рамками кінця 1950-х – початку 1970-х років. Його принципи продовжують розвиватися в наступні десятиліття, набуваючи нових форм у контексті дедалі виразнішого стилістичного плюралізму. У 1970-ті роки це виявилось у зближенні неолітературизму з іншими напрямками – неокласицизмом, неоромантизмом, «новою простотою», – що відбивало загальне прагнення до утвердження особистісного, авторського початку в музиці.

Неоромантизм, який виник у цей час як реакція на вичерпаність авангардних методів, став знаковим проявом цієї тенденції. Він був зорієнтований на відновлення етичної та емоційної повноти художнього висловлення, на повернення цінності індивідуального переживання й гуманістичного начала. Відроджуючи романтичні ідеї у новому контексті, композитори 1970-х років не просто цитували минуле, а вступали з ним у діалог. Цитата перестала бути іронічною чи гротескною; вона набула ностальгійного, медитативного звучання, відображаючи нову форму культурної пам'яті.

Таким чином, «нова фольклорна хвиля» стала важливою ланкою в еволюції музичної свідомості XX століття. Її значення виходить далеко за межі національної традиції – вона виразила спільне для доби прагнення знайти опору в коренях культури, відновити цілісність художнього світу, поєднавши архаїчне й сучасне, емоційне й інтелектуальне, індивідуальне й колективне начала.

Продовжуючи лінію, що окреслилася в «новій фольклорній хвилі», музична культура 1970–1980-х років виробила нові напрями художнього синтезу, серед яких особливе місце посідає неоромантизм – естетичне течиво, що поєднало ностальгійну рефлексію щодо минулого й потребу в оновленій емоційній мові сучасності. Ця традиція дістала подальший розвиток у творчості багатьох композиторів означеного періоду. Показово, що до романтичної образності та ідеї суб'єктивного переживання повернулися і ті автори, які раніше демонстрували виразні авангардні чи технократичні устремління. Для них звернення до «нового романтизму» ставало не кроком назад, а засобом відновлення духовної рівноваги й глибини людського змісту в музиці.

Твори, у яких композитор виступає на захист «нового романтизму», свідчать, що лірико-психологічна спрямованість знову стає принципово важливою для музичного мистецтва. Аналіз опусів, створених на рубежі десятиліть, дозволяє твердити, що саме цей етап стимулював розвиток композиторського мислення в бік більшої простоти, щирості та відкритості висловлення. Творчість цього часу виявляє характерну концентричність розвитку музичного мистецтва, коли кожна нова хвиля не стільки

руйнує попередню, скільки повертає її в новому, трансформованому вигляді.

Попри те, що про неоромантизм у музиці заговорили вже в середині 1970-х – майже водночас із його фактичним оформленням у композиторській практиці, – окреслити його стилістичні ознаки виявилось непросто. Дослідники зазначають однією з найтиповіших рис цього напрямку інтровертну природу художнього мислення, що виявляється в зосередженості композитора на внутрішньому світі, на індивідуально пережитому досвіді. Втім, ця настанова не є винятково неоромантичною: вона пронизує все музичне мислення 1970-х, коли культура загалом переживає зсув до споглядальності, психологічної рефлексії, духовної інтроспекції. Тим не менш, саме неоромантизм став провідним стилістичним напрямом періоду, увібравши потяг до емоційної повноти та естетичного гуманізму.

Показовим проявом неоромантизму є і тяжіння до програмності – введення епіграфів, субтитрів, вербальних вставок, озвучених і неозвучених слів, що вибудовують міст між музичною структурою та позамузичним смислом. Така тенденція розкриває прагнення музики до саморефлексії, до встановлення зв'язку між звучанням і словом, між індивідуальним переживанням і універсальною ідеєю.

Сукупність цих ознак дозволяє розглядати неоромантизм як рефлексивний, а не інтерпретаційний стиль. Це відрізняє його від неокласицизму та неофольклоризму, які за своєю природою зорієнтовані на переробку й переосмислення чужих художніх систем. На відміну від них, неоромантизм не прагне реконструювати принципи минулої доби, а виражає ностальгійний потяг до неї, перетворюючи пам'ять на форму художнього буття. Для нього характерні посилення особистісного начала, монологічність висловлення та романтизований інтонаційний стрій, насичений внутрішнім драматизмом і ліричною експресією.

Говорячи про неостилі другої половини XX століття, не можна оминати феномен «нової простоти» – явище, що не є власне стилем, але співмірне з ними за глибиною естетичного впливу. «Нова простота» постала як реакція на надмірну технізацію музичної

мови та на прагнення авангарду перетворити звук на експериментальну субстанцію. Одним із проявів цієї тенденції стало виникнення принципу новотонального письма, у якому повернення до тональності набуває символічного значення.

Феномен «нової простоти» найяскравіше виявився у творчості композиторів 1970–1980-х, які поєднували цей принцип з елементами авангардного письма. У їхніх творах мажорні й мінорні тризвуки, каденційні звороти, дзвоноподібні тембри, звучання клавесина та алюзії на жанри минулих епох (пассакалія, сарабанда, танго) постають своєрідними «риторичними фігурами» музики XX століття – аналогами барокових топосів.

Таке мислення архетипами, звернення до універсальних інтонаційних формул і символів, до «колективного несвідомого» (за К.-Г. Юнгом), свідчить про прагнення музики кінця XX століття відновити зв'язок із першоосновами культурної пам'яті. Саме це споріднює ситуацію 1970–1980-х з мистецтвом бароко, де звук виконував не лише естетичну, а й риторичну функцію – був знаком, спрямованим до смислу.

Отож, неоромантизм, «нова простота» та інші неостилі другої половини XX століття становлять єдине поле рефлексивного мистецтва, зорієнтованого на синтез, на внутрішній діалог із минулим і на філософське осмислення власної мови. Період 1970-х у цьому контексті можна вважати одним із найплідніших, адже саме тоді музична свідомість виробляє здатність до самоаналізу – до досягнення свого історичного досвіду як живого матеріалу творчості.

Сформована на рубежі 1970–1980-х нова конфігурація музичного мислення – від «нової простоти» до неоромантизму та полістилістики – дедалі виразніше осмислювалася крізь категорії пам'яті, ностальгії та «повернення» до виражальної цілісності. Показовим є також ширший огляд естетики «нової простоти», що трактує її як світоглядну установку, а не «набір прийомів». На рівні індивідуальних почерків особливу роль відіграє Валентин Сильвестров: дослідження його пізнього стилю показують рух «від серіалізму до метафоричної простоти», осмисленої як поставангардна герменевтика пам'яті.

Отже, локальні практики 1970–1980-х фіксують спільну для Європи тенденцію: повернення емоційної щирості, «пере-програмування» тональності та жанрових архетипів як знаків пам'яті й співпричетності, а також піднесення цитати й алюзії до статусу свідчення про минуле, а не гри зі стилем – із відповідним синтетичним ефектом для форми й смислу.

**Висновки.** Проведене дослідження показало, що феномен «нової фольклорної хвилі» та пов'язаний із ним рух неоромантизму у музиці 1970–1980-х років становлять не просто дві окремі стилістичні тенденції, а ключові етапи розвитку музичної свідомості, тісно пов'язаної з колективною й індивідуальною пам'яттю, із переосмисленням музичної мови та форми.

По-перше, звернення до фольклорного матеріалу і перехід від фольклоризму до неофольклоризму не обмежувалися простим відтворенням народної теми, а набували статусу принципу музичного мислення – інтонаційного, ритмічного й структурного. У фольклорі композитори знаходили не лише джерело образності, а й архетипну модель музичного часу, що формує простір живої духовної пам'яті культури.

По-друге, неоромантизм і «нова простота» не були лише реакцією на технічний радикалізм авангарду; вони спрямовувалися на відновлення емоційної та філософської глибини музичного висловлення, на повернення до архетипів і колективного несвідомого, до спадщини європейської романтичної традиції. Через це відбувалося символічне примирення між інтелектуальним і чуттєвим, між концептуальністю та інтонаційною природою музики.

По-третє, стилістичний синтез, у якому фольклор, тональність, авангардні прийоми та авторська інтерпретація зливаються, утворює художню модель культурного переходу: модерн поступається постмодерну, індивідуалізм – колективності, техніка – смислу. Ця діалектика «поєднання непоєднуваного» стає естетичним кодом другої половини ХХ століття, коли музичний звук перетворюється на спосіб проживання історичного часу, на мову пам'яті та внутрішнього досвіду.

Енциклопедія жанрових і стильових звернень – від архаїчних пластів до географічно віддалених фольклорних моделей – свідчить про розширення поля музичного вираження, що охоплює

як інтимну ліричність, так і історичну дистанцію. У цьому контексті авторство зберігає провідну роль: народне начало перетворюється на матеріал внутрішнього діалогу, а не на буквальне цитування. Таке переосмислення музичної мови формує особливий тип творчої свідомості, у якій композитор постає не лише як творець, а й як інтерпретатор і носій культурної пам'яті. Нарешті, подальший розвиток у 1970–1980-х роках і пізніше свідчить, що ці напрями не вичерпали себе, а переросли часові межі епохи, впливаючи на музику наступних поколінь. Вони визначили нову якість постмодерної чуттєвості, у якій минуле не заперечується, а вбудовується в сучасність як її смислова глибина.

Отже, «нова фольклорна хвиля» та неоромантизм можна вважати провідними діагоналями музичної історії ХХ століття, що поєднують у собі стилістичний, естетичний і культурно-історичний виміри. Вони відкривають перспективу розгляду музичного тексту не просто як форми, а як форми пам'яті – місця зустрічі індивідуального й колективного досвіду, техностилістики й інтонаційної природи звуку.

### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Бенч О. Фольклоризм у хоровому виконавстві на Україні у 70-80-ті роки ХХ сторіччя. *Українське музикознавство*. Вип. 22. К.: Музична Україна, 1987. С. 31-37.
2. Дерев'янченко О. Неофольклоризм у музичному мистецтві: статика та динаміка розвитку в першій половині ХХ століття: Дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2005. 215 с.
3. 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. Bench, O. (1987) Folklorism in the choral viconate in Ukraine in the 70-80s of the 20th century. *Ukrainian musicology*. VIP. 22. K.: Musical Ukraine. Pp. 31-37. [in Ukrainian].
2. Derev'yanchenko, O. (2005) Neofolklorism in musical mysticism: statics and dynamics of development in the first half of the twentieth century: Dis. ...cand. mysticism. Kiev. [in Ukrainian].
3. 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 78.071.1:785.6

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2025-44-17>**Ірина Олександрівна Журенко**

ORCID: 0009-0005-2797-5478

аспірантка кафедри оркестрових струнних інструментів  
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової  
[adlibitum113@gmail.com](mailto:adlibitum113@gmail.com)

## КОНЦЕРТ ДЛЯ АЛЬТА З ОРКЕСТРОМ КАРЛА СТАМІЦА В СВІТЛІ ДІАЛОГУ

**Мета роботи** — дослідити жанрово-стильові особливості Концерту для альту та оркестру *D-dur* Карла Стаміца в проекції на діалогічність між виконавцями-інструменталістами (солістом та оркестровою групою). **Методологія дослідження** спирається на історико-хронологічний метод для осмислення ролі концерту Стаміца в розвитку даного жанру; феноменологічний метод, який дозволяє виявити суттєві риси інструментального діалогу між солістом та оркестром; структурно-функціональний метод, при аналізі якого можливо розкрити особливості виконавської інтерпретації у взаємозв'язку з елементами нотного тексту. **Наукова новизна** роботи полягає в тому, що вперше Концерт для альту з оркестром *D-dur* Карла Стаміца розглянуто в аспекті художнього діалогу, в основі якого є поєднання композиторського задуму з акцентом на виконавські завдання альтіста. Прослідковано за становленням жанру концерту для альту та оркестру, що підготувало в творі Карла Стаміца збільшення концертності сольної партії альту у контексті змагальності з оркестром. Розглянуто діалог між солістом-альтистом та оркестром з точки зору пошуків композитора виразових засобів, які розкривають альт як солюючий інструмент. Наведені приклади різноманітних каденцій до концерту Стаміца. **Висновки.** Доведено, що в даному концерті композитор зумів розширити звукову палітру альту; підняти його загальну інструментальну спроможність на рівень діалогу з оркестром; наповнити партію альту різноманітними віртуозно-технічними завданнями. Відмічено, що на сучасному етапі виконавської практики альтіста, Концерт для альту з оркестром *D-dur* Карла Стаміца залишається взірцем професійної досконалості альтістів, що підтверджується його обов'язковим включенням до прослуховувань у симфонічні оркестри світу. Аналіз каденцій до концерту Карла Стаміца підкреслює суттєву зацікавленість виконавців до творчого опрацювання тексту оригіналу з огляду на власні художньо-технічні орієнтири.

**Ключові слова:** концерт для альту з оркестром, діалог, Карл Стаміц, каденція, партитура, віртуозність, соліст.

*Zhurenko Iryna Oleksandrivna, Postgraduate Student at the Department of Orchestral String Instruments of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music*

**Carl Stamitz's Viola Concerto in D Major in the light of dialogue**

*The purpose of the work is to explore the genre and stylistic features of the Viola Concerto in D major by Carl Stamitz, focusing on the dialogic interaction between the instrumental performers (the soloist and the orchestral group). The research methodology is based on the historical-chronological method to comprehend the role of Stamitz's concerto in the development of the genre; the phenomenological method, which reveals essential features of the instrumental dialogue between the soloist and the orchestra; and the structural-functional method, the analysis of which makes it possible to reveal the features of performing interpretation in relation to the elements of musical text. The scientific novelty of the work lies in the fact that for the first time, Carl Stamitz's Concerto for Viola and Orchestra in D major is considered in the aspect of artistic dialogue, which is based on the combination of the composer's intention with an emphasis on the viola player's performance tasks. The study traces the formation of the viola and orchestra concerto genre, highlighting how Carl Stamitz's work contributed to the increased concertante character of the solo viola part within the context of its competitive interaction with the orchestra. The dialogue between the viola soloist and the orchestra is examined in terms of the composer's search for expressive means that present the viola as a solo instrument. Various examples of cadenzas composed for Stamitz's concerto are provided. Conclusions. It has been proven that in this concerto, the composer succeeded in expanding the viola's sound palette; raising its overall instrumental capability to the level of dialogue with the orchestra; and filling the viola part with a variety of virtuosic and technical tasks. It is noted that, at the present stage of viola performance practice, Carl Stamitz's Viola Concerto in D major remains a model of professional excellence for violists, as evidenced by its mandatory inclusion in auditions for symphony orchestras worldwide. The analysis of cadenzas for Carl Stamitz's concerto highlights the performers' significant interest in creatively working through the original text in view of their own artistic and technical orientations.*

**Key words:** concerto for viola and orchestra, dialog, Carl Stamitz, cadence, score, virtuosity, soloist.

**Актуальність теми дослідження** зумовлюється тим фактом, що на сьогоднішній день альтисти всього світу регулярно звертаються до так званого «еталону» сольного концерту для свого інструменту – Концерту для альту з оркестром D-dur Карла Стаміца, включаючи цей твір до власних виступів. Незважаючи на те, що за останні півтора століття сольний альтовий репертуар постійно оновлюється чудовими зразками жанру, на сьогоднішній день саме концерт Карла Стаміца виконують в якості

обов'язкового твору під час прослуховувань у симфонічні оркестри світу. Також значущість та інтерес до Концерту для альту з оркестром D-dur упродовж багатьох років його існування підтверджується достатньо чисельним каталогом каденцій до цього твору, який надає Журнал американської альтової спільноти. Але в музикознавчих дослідженнях не має ґрунтовної роботи, яка би аналізувала Концерт Карла Стаміца з його художньо-технічної сторони для альтиста або повноцінно досліджувала особливості взаємодії альту та оркестру, що спонукає до розробки даної тематики.

**Мета дослідження.** Розкрити жанрово-стильові особливості Концерту для альту та оркестру D-dur Карла Стаміца в проєкції на діалогічність між виконавцями-інструменталістами (солістом та оркестровою групою).

**Наукова новизна** роботи полягає в тому, що вперше Концерт для альту з оркестром D-dur Карла Стаміца розглянуто в аспекті художнього діалогу, в основі якого є поєднання композиторського задуму та виконавських завдань альтиста.

**Виклад основного матеріалу.** Карл Філіп Стаміц (1745–1801) – німецький композитор та музикант чеського походження, один з представників Мангеймської школи. Він навчався гри на скрипці та композиції у свого батька – Йогана Стаміца, потім у придворних музикантів – Крістіана Каннабіха та Франца Ріхтера. З ранніх років він працював в Мангеймському оркестрі, а у віці сімнадцяти років залишив службу та почав гастролувати. Карл віртуозно грав на скрипці, альті та віолі d'Amore. Деякий час композитор жив і працював у Парижі, де протягом 1770–х років створив Концерт для альту з оркестром D-dur op. 1. Він подорожував з концертами по багатьом містам Німеччини, а також виступав у Лондоні, Гаазі та Амстердамі. В останні роки життя Карл Стаміц виїжджав до Мангейму, надалі жив з родиною та працював у Йені.

Музична спадщина Карла Стаміца зберегла та втілила в собі найкращі здобутки та традиції Мангеймської школи. У XVIII столітті Мангейм став музичним центром завдяки забезпеченню курфюрста Карла Теодора, чие захоплення музи-

кою стимулювало розвиток оркестрового мистецтва. Оркестр Мангейму на той час вважався провідним музичним колективом, на що також вплинуло керівництво Йогана Стаміца, який провів реформи задля покращення якості виконавців. За період 1740–1780 років Мангеймська школа досягла свого розквіту та суттєво вплинула на симфонічний стиль та творчість композиторів у Європі. Більш докладно цей процес досліджено у працях В. Качмарчика та Ф. Кайзера [2; 12].

Представники мангеймської школи, особливо Йоган Стаміц та його сини Карл та Антон, заклали основу для розвитку сольного інструментального концерту, в тому числі і концерту для альту з оркестром.

Точного числа альтових концертів авторства старшого Стаміца не опубліковано, але різні джерела зазначають, що Йогану належить 4 концерти для альту з оркестром, один з яких в тональності G-dur. Саме в цьому творі вже «формується новий тип взаємин між солістом та оркестром» [13, с. 11]. Х. Гарен в каталозі своєї дисертації приписує Карлу Стаміцу Концерти для альту з оркестром у тональностях D-dur (№№ 1 та 4), G-dur (№№ 2 та 3), серед яких Концерт D-dur №1 є найбільш поширеним [10].

Молодший брат Карла – Антон написав також чотири альтові концерти (№1 B-dur, №2 F-dur, №3 G-dur, №4 D-dur), з яких Концерт B-dur вважається найвідомішим та найкраще демонструє мангеймську стилістику.

У перелічених творах простежується новий принцип жанру концерту – відмінність партій соліста та оркестру, головним критерієм якої є віртуозність соліста. У творчому доробку Карла Стаміца налічується 60 концертів для різних інструментів: скрипки, альту, віолі d'Аморе, віолончелі, кларнету, бассетгорну, флейти та фаготу. Концерти для альту з оркестром (№1 D-dur) та кларнета з оркестром (№3 Es-dur) вважаються найвідомішими та одними з найкращих у своєму жанрі [14].

Саме Карл Стаміц найкраще відкрив потенціал альту як повноцінного сольного інструменту та одним із перших показав його широкі технічні та виразові можливості. Це також пояснюється тим, що згодом Карл Стаміц у виконавстві повністю

перейшов від скрипки до альту. Сучасник К. Стаміца – Крістіан Фрідріх Даніель Шубарт у своїй праці «Ідеї естетики музичного мистецтва» (Відень: 1806) відзначав віртуозне володіння композитором альтом та писав, що «він глибоко дослідив особливості альту, а отже, і гру на ньому – цей інструмент з витонченістю, якої ніколи раніше не було чуто» [15, с. 140]. Відмічаючи появу концерту, Шубарт зазначав, що «безперечно, нічого кращого для альту ще не було написано, ніж те, що він створив. У його інструментальних творах можна знайти стільки правди, стільки краси та витонченості, що в Німеччині, Франції та Англії його загалом вважають улюбленцем грацій» [15, с. 140].

Концерт для альту з оркестром D-dur op. 1 був написаний К. Стаміцем під час перебування у Парижі (1770–1777). На сьогоднішній день цей твір також залишається одним з найчастіше виконуваних концертів серед альтистів всього світу.

За своєю природою альт є більш делікатним інструментом, а його темброві характеристики поступаються яскравому тембру скрипки та потужному – віолончелі. В епоху бароко саме скрипка проживала свій розквіт, альт в цей період ще не використовувався як самостійний сольний інструмент.

Так у творах Г. Перселла, Г. Бібера та А. Вівальді альт поступово набуває нових ролей, але все ще залишається на рівні функції акомпанементу. У Бранденбурзьких концертах Й. С. Баха (№ 3, 6) альт включено до складу *солістів*, при цьому цікавим спостереженням є відсутність скрипок у 6-му концерті.

Поступове зростання виконавської майстерності альтистів, яка була спричинена удосконаленням музичних інструментів, стало причиною виходу альту з типової для *concerto grosso* взаємодії на рівні інструментальних груп на жанр концерту для сольного інструменту в супроводі оркестру.

В дослідженнях У. Дрюнера [9] та Е. Купріяненко [3] надана інформація, що першим сольним саме альтовим концертом є Концерт для альту з оркестром G-dur Г. Ф. Телемана, створення якого відстежується до 1740 року. Крім цього в композиторському доробку є Концертна увертюра «Дон Кіхот», де альт виконує сольну партію, та Концерт G-dur для двох альтів з орке-

стром. До альтових концертів того ж періоду також відносять твори, авторство яких приписують Й. М. Деммінгу, А. Г. Геєру та Й. Г. Грауну. Ці зразки ще зберігають ознаки *concerto grosso* та за рівнем складності не перевершують концерт Телемана.

Три концерти для альту з оркестром (близько 1759 року), які належать до перехідного періоду між бароко та класицизмом, належать В. Гершелю, який перші два концерти (№1 d-moll та №2 F-dur) виконав сам, а третій концерт не закінчив.

Перелічені твори свідчать про еволюцію ролі альту в епоху класицизму. Композитори визнали його унікальність, глибину та експресивність звучання, надаючи альту все більше сольючих можливостей. Саме жанр концерту для інструменту з оркестром, на погляд В. Мельник, стає піком інструментальної творчості композиторів та вершиною сольного виконання [13].

За словами Г. Трикозюка, «концерт для сольючого інструменту з оркестром є одним з найвизначніших музичних жанрів, який засвідчує історико-стильову зрілість стилю» [6, с. 102]. У XVIII столітті сольний концерт остаточно встановлюється як тричастинна форма із чергуванням епізодів *tutti* і *solo*: I ч. – Сонатне allegro, II ч. – Andante, III ч. – Фінал (найчастіше Рондо). Зважаючи на це, партія сольючого інструменту в процесі еволюції набувала більш виражений концертний характер та віртуозність. Тому однією з характерних рис жанру стало вилучення сольючого інструменту із загального складу оркестру.

Багатогранну природу жанру концерту докладно вивчав В. Ракочі, зазначаючи варіативність підходів до визначення слова *concerto*. Його приклади значень латинського дієслова *concertare* (боротися, змагатися), італійського *concertare* (поєднувати зусилля, узгоджувати дії) та латинського слово *concerto* (від латинського дієслова *conserere* – спілкуватись) вказують на різноманітне розуміння терміну концерт від змагальності до діалогу [5, с. 46].

Саме діалогічне викладення музичного матеріалу стає головним чинником трансформації концерту. Розвиток жанру відбувався із розкриттям між солістом та оркестром діалогу різних типів, як наприклад «...паралельний діалог (сплетення двох

взаємокоментуючих діалогів), полілог (бесіда трьох-чотирьох людей), діалог-суперечка, діалог зі співвідношенням питально-відповідальних одиниць, різні види діалогічного підхвату (підхват-розвиток, підхват-перебивання, підхват-доповнення тощо)» [4, с. 82]. Погоджуючись з думкою І. Успенської, можна додати, що еволюція такого концертного діалогу в певній мірі передбачала саме створення жанру сольного концерту [7].

Також важливою рисою концерту для солюючого інструменту з оркестром стає обов'язкова імпровізаційна **каденція соліста** на тематичному матеріалі твору. Тому концерт набуває філософсько-концептуального змісту і стає формою вираження виконавця.

До ознак концерту як музичного жанру, які наводить К. С. Біла [1], варто додати наявність конкретного образно-емоційного змісту кожної частини, темпове співвідношення та регламентовані форми частин.

Концерт для альту з оркестром D-dur op.1 Карла Стаміца, створений у другій половині XVIII століття, вже мав в собі перелічені риси жанру та є найяскравішим прикладом, де альт виступає в ролі самостійного та віртуозного солюючого інструменту. Як відомо, рукопис концерту не зберігся, замість нього за оригінал беруться два видання – 1771 року (Франкфурт-на-Майні) та 1774 року (Париж). На сьогоднішній день цей концерт налічує 8 редакцій, а також безліч варіантів каденцій, що безумовно вказує на важливе місце твору в світовому альтовому репертуарі. Деякі редактори, наприклад, К. Солдан (K. Soldan, 1937), К. Мейєр (K. Meyer, 1925, 1964), Я. Затхей (Zathey, 1969), намагалися зберегти більшість вказівок композитора з перших видань. Також присутні і вільні обробки оригіналу: П. Кленгель написав для альту та клавіра (P. Klengel, 1932), В. Борисовський значно ускладнив сольну партію (W. Borissowski, 1955), О. Джанеллі обробив твір для контрабаса та фортепіано (O. Gianelli, 1951).

В партитурі концерту зазначено такий склад інструментів: альт соло, перші скрипки, другі скрипки, альти *divisi*, віолончелі, контрабаси, два кларнети та дві валторни. В. Ракочі виділяє особливості в оркеструванні, які цілком можна вважати новатор-

ськими для того часу. Наприклад, використання духових інструментів у складі оркестру стало обов'язковим, при чому К. Стаміц відмовляється від традиційних гобоїв на користь кларнетів. Також особливістю оркестровки є поділені альти, що на той час було незвичним. Про це Ракочі зауважує, що «за умови сольювання альта однією з проблем оркестрування стає ризик того, що оркестр затушує унікальний тембр соліста на тлі струнних інструментів» [5, с. 325]. І завдяки подвоєнню альтової групи в оркестрі утворюється необхідна темброва та регістрова підтримка сольюючого альта.

Духові інструменти в цьому творі мають функції окреслення характеру музики – педалі у валторн та акценти у кларнетів. Ці інструменти додають динаміку та енергію, кларнети підсилюють скрипок у кадансах.

Концерт К. Стаміца складається з трьох частин: I. *Allegro non troppo*; II. *Andante moderato*; III. *Rondó. Allegretto*. В Першій частині (яка найбільш виконувана) – *Allegro non troppo* – відмітно піднесений енергійний характер із розвинутими ліричними епізодами. Карл продовжує закладене батьком новаторство та робить експозицію подвійною. Це підтверджується розгорнутим вступом оркестру, де теми головної та побічної партій проходять впродовж 71 такту. Після цього на тлі легкого та прозорого оркестрового акомпанементу вступає соліст. Такий метод подвійної експозиції наводить на аналогію зі словами В. Ракочі, що «попри однаковий тематизм, оркестр і соліст викладають, зазвичай, його різні версії: схематичнішу в оркестрі і деталізованішу в соліста» [5, с. 318].

Партія сольюючого альта розпочинається з теми головної партії (тт. 72–79), яка має рішучий вольовий характер та підтримується супроводом оркестром. В експозиції автором твору пропонуються різноманітні технічні труднощі, які ілюструють віртуозну спроможність інструменту та майстерність виконавця. Це подвійні ноти; стрибки через струни; віртуозні пасажі детаşe та пасажі з комбінуванням штрихів (80–90 тт.); розвинена мелодія з вправною зміною струн (тт. 98–105); технічні фрагменти з шістнадцятих, які виконуються поєднанням трьох струн на

легато (тт. 108–114). Розвиток теми в сольній партії приводить до блискучих пасажів з комбінованими штрихами у високому регістрі та завершує епізод у тональності домінанти.

Приклади **діалогу-доповнення** можна спостерігати у фрагментах, де кантиленні лінії або мотиви побічної партії в сольній партії альта дублюються в оркестрі (наприклад, в 91–94 тактах мелодія альта дублюється першими скрипками в терцію). В темі побічної партії альт підтримують спочатку другі скрипки, які грають цей ж матеріал на терцію нижче (тт. 120–123), а коли альт повторює тему на октаву вище, його дублюють перші скрипки, також в терцію (тт. 124–126).

В партії соліста (з 166 такту) отримує розвиток один з фрагментів експозиції, де в паузах між фразами оркестр додає невеличкі репліки на пів-такта, які підтримують діалог. Епізод з дублюванням оркестром побічної партії соліста (вже в початковій тональності) спочатку у перших (тт. 230–233), потім у других скрипок (тт. 234–237) знову ілюструє **діалог-підтримку або діалог згоди**.

Відмітимо віртуозність партії альта, коли з 183 по 198 такти в партії соліста проходить складний технічний епізод з комбінуванням штрихів та поєднанням трьох струн, а в репризі соліст грає мелодію в терцію та чергує гамоподібні пасажі з розкладеними акордами (тт. 201–229).

Нажаль, каденція самого композитора не збереглася. Про цю частину варто додати, що її експозиція часто є в списках оркестрових прослуховувань для альтистів, зважаючи на технічну складність, яка при цьому була незвичною для альтового репертуару XVIII століття.

У Другій частині концерту – *Andante moderato* – тембр альта показано в його найкращому регістрі. Це найбільш співуча та лірична частина всього твору, де альт розкривається в кантилені з вигідної сторони. Тут оркестрові альти ілюструють **діалог-підтримку** (тт. 23–30; 54–66) та прекрасно відтінюють тембр соліста в своїй тембровій однорідності. Ймовірно Карл Стаміц з прекрасним розумінням специфіки альта обирає саме такі рішення, які надають різні відтінки його тембрової окраси. Обговорюючи цей прийом композитора, В. Ракочі відмічає, що

«така увага до альтів пов'язана і з філігранною майстерністю втілення художнього задуму в оркестрі» [5, с. 326].

Іноді звучання альту доповнюється іншими інструментами струнної групи, темброва спорідненість яких розкриває сольний інструмент з різних ракурсів. Так з 14 по 23 такт альт супроводжують тільки скрипки та альти, а віолончелі та контрабаси додаються пізніше (тт. 30–43; 67–73), збагачуючи музичну тканину нижніми регістрами.

Включення духової групи в оркестрових програшах цієї частини (тт. 8–13; 51–53; 96–107) додає у загальне звучання частини повноту та нове темброве забарвлення.

Остання частина – *Rondó. Allegretto* – починається з рефрену у жвавому темпі, де партія альту випромінює ліризм і віртуозність. Тему рефрену спочатку соліст виконує разом зі скрипками, за другим разом – під супровід всього оркестру, що утворює *діалог-підхват*.

В цій частині передбачено декілька *імпровізаційних каденцій*, які виконуються перед рефренами (з 15, 53 та 165 тактів). Перша каденція звучить всього 1,5 такти на матеріалі теми, друга каденція більш розгорнута та продовжує матеріал мінорного епізоду, третя каденція також дуже стисла та приводить у завершуючий рефрен всієї частини.

Композитор яскраво співставляє в партії соліста (майже без пауз) віртуозність з ліричністю. Перший епізод (тт. 16–37), в якому соліст грає під прозорий акомпанемент скрипок та окремі *pizzicato* басів, розкриває кантиленність альту в поєднанні з технічно-вправними пасажами. В мінорному епізоді (тт. 53–93), з його більш стриманим темпом, де альт супроводжують всі струнні або епізодично залишаються тільки скрипки (що допомагає сольному альту прозвучати яскравіше) максимально розкривається ліричний образ солюючого інструменту.

Третій епізод (тт. 110–165) з застосуванням віртуозних пасажів секстолями в шістнадцятих тривалостях, вимагає значного самоконтролю соліста. Зі 125 такту в сольній партії починається ліричний епізод, який підтримує вся струнна група оркестру, як приклад *діалогу підтримки*.

Після короткого оркестрового *tutti* (тт. 140–142) звучить останній технічно-яскравий епізод з секстолями шістнадцятих у соліста.

Один із перших видань партитури концерту здійснив К. Солдан (K. Soldan, Peters, 1937, перевидання 1983 р. з каденціями F. Beyera). Це видання цікаво тим, що дозволяє встановити фактурний та динамічний поділ мелодійного початку в партії соліста та гармонійного в партії оркестру, та крім цього виявити відмінності сольної та групової артикуляції.

Оскільки традиції того часу не вимагали від композиторів записування усіх деталей виконання, автори покладалися на смак та досвід виконавця. Тому солісти часто доповнювали твори каденціями-фантазіями – власними фрагментами імпровізаційного характеру. Зважаючи на те, що каденції періоду написання концерту не збереглися, популярність та актуальність цього твору доводиться тим, що і досі сучасні виконавці складають власні каденції до нього.

Редактор та засновник JAVS, Девід Байног зміг зібрати всі опубліковані каденції для цього концерту, які були створені композиторами та виконавцями-альтистами зі всього світу впродовж XX та початку XXI століть, в єдиний чіткий каталог [8].

Здебільшого автори робили каденції до Першої та Другої частин концерту, але і до Третьої зустрічаються невеликі каденційні фрагменти. Серед німецьких композиторів представлені роботи Клеменса Мейєра (його каденція до першої частини вважається найранішою з написаних), Пауля Кленгеля (створив каденції до першої та другої частин, після Мейєра), Дітмана Гальманна (до всіх частин, по 2 варіанти до першої та третьої частин) та Франца Бейєра. Франц Бейєр написав розгорнуті каденції до першої та другої частин (до першої навіть два варіанти), і також три каденційні фрагменти перед рефренами у останній частині концерту, також змінив близько третини сольної партії. Саме його приклади найчастіше виконуються на конкурсах та прослуховуваннях видатними сучасними альтистами. Чималу кількість каденцій пропонують композитори, викладачі та виконавці з США: Хакен Рудольф, Роберт Д. Левін, Майкл Кімбер, Катімс

Мілтон, Жасмін Бімс та Маршал Файн. Каденції від шотландських та англійських альтистів та викладачів представлені роботами Вільяма Прімуоза (переробив каденції Кленгеля), Майкла Найта та Аннет Ісерліс. Українсько-американський альтист та викладач Михайло Кугель написав каденції до всіх частин концерту. Також до каталогу внесені роботи професорів, диригентів та виконавців з Австрії (Клос Вольфганг, Герберт Бледінгер), Ізраїлю (Араб Атар, Патош Едоен), Італії (Поло Енріко), Франції (Рено Дежарден) та Вірменії (Арутюн Анесян).

Швейцарський альтист Генрік Хьогстром створив власну каденцію у межах свого магістерського проекту і вважає, що каденції мають важливе значення для сольного виконавства, бо вони слугують не лише засобом власної віртуозної демонстрації, а й способом особистісної інтерпретації твору в межах даних стилістичних рамок [11].

**Висновки.** Проведений аналіз Концерту для альту з оркестром D-dur Карла Стаміца наголошує на формуванні альту як повноцінного концертного солюючого інструменту, який має достатньо самобутній потенціал віртуозності. Особливістю цього концерту Стаміца постає різноманітність діалогу альту з інструментами оркестру, в якому відмітимо *діалог-підтримку*, *діалог-доповнення* та *діалог-підхват*. Наведені приклади різноманітних каденцій до Концерту для альту з оркестром D-dur К. Стаміца підтверджують значущість та популярність твору в альтовому виконавстві. На сьогоднішній день Концерт для альту з оркестром D-dur Карла Стаміца залишається взірцем професійної досконалості альтистів, що підтверджується його обов'язковим включенням до прослуховувань у симфонічні оркестри світу. Названі в цій статті технічні та виразові можливості альту як інструмента в протиставленні оркестру, завдяки спроможності розкрити концертний потенціал солюючого альту, ілюструють унікальність цього твору вже понад 200 років.

### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Біла К. С. Жанрово-стильова модель інструментального концерту та концепційні засади композиторської інтерпретації (на прикладі творів Л. М. Колодуба) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2011. 20 с.

2. Качмарчик В. П. Мангеймський «рай для музикантів» у часи правління Карла Теодора. *Аспекти історичного музикознавства*. 2021. Вип. 25, р. 1. С. 7–31.
3. Купріяненко Е. Б. Альт в концертуючому стилі бароко на прикладі концерта G-dur для альту з оркестром Г. Ф. Телемана. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Виконавське музикознавство*. 2009. Вип. 2. С. 184–195.
4. Мінкін Л. М. Щодо діалогічної природи жанру концерту (на прикладі Першого та Третього фортепіанних концертів Р. Шедріна). *Українське музикознавство*. 1987. Вип. 22. С. 77–83.
5. Ракочі В. О. Інструментальний концерт XVII–XVIII століть: генеза, класифікація, оркестр : дисс. ... д-ра наук : 17.00.03. Одеса, 2021. 625 с.
6. Трикозюк К. С. Концерти для балалайки з оркестром К. Мяскова: аспекти жанрової стилістики. *Актуальні питання гуманітарних наук. Мистецтвознавство*. 2024. Вип. 77, т. 3. С. 101–106.
7. Успенська І. О. Скрипкова концертність як принцип музичного мислення: семантичний ресурс. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2020. Вип. 56. С. 169–188.
8. Bynog D. M. A catalogue of Cadenzas for Carl Stamitz's Concerto in D Major for Viola and Orchestra 1900–2015. *Journal of the American Viola Society*. 2018, Vol. 34. P. 18–39. [in English].
9. Dr̃nner U. Das Viola-Konzert vor 1840. *Fontes Artis Musicae*. 1981, Aus. 28, n. 3. S. 153–176. [in German].
10. Garen D. H. The viola concerto. Thesis Master of Music. Houston, 1971. 103 p. [in English].
11. Högstrom H. Cadenzas for 2 Viola Concertos: C. Stamitz, F. A. Hoffmeister. Project Master of Fine Arts in Music. Gothenburg, 2012. 23 p. [in Swedish].
12. Kaiser F. C. Carl Stamitz (1745–1801) : biographischer Beitrage, das symphonische Werk, thematischer Katalog der Orchesterwerke. Marburg : Heidelberg, 1962. 42 s. [in German].
13. Melnic V. Andrieș V. Eleganță și virtuozitate: concertul pentru violă și orchestră on epoca clasicismului. *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. 2023. Nr. 2. P. 7–16. [in Romanian].
14. Simon K. J. Historical and performance perspectives of clarinet material. Thesis Doctor of Musical Arts. British Columbia, 1985. 36 p. [in English].
15. Schubart Ch. F. D. Schubart's Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst. (Herausgegeben von L. Schubart). Wien: J. V. Degen, 1806. 382 s. [in German].

## REFERENCES

1. Bila, K. S. (2011). Zhanrovo-stylova model instrumentalnoho kontsertu ta kontseptsii zasady kompozytorskoï interpretsii (na prykladi tvoriv L. M. Koloduba) [Genre-style model of instrumental concert and conceptual foundations of composer's interpretation (by the example of L. M. Kolodub works)]. (Extended abstract of Candidate's thesis). National Musical Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky. Kiev, 20 [in Ukrainian].

2. Kachmarchyk, V. P. (2021). Mannheimskyi “rai dla muzykantiv” u chasy pravlinnia Karla Teodora [Mannheim “Paradise for Musicians” during the Reign of Karl Theodor]. *Aspekty istorychnoho muzykoznavstva – Aspects of Historical Musicology*, 25(1), 7–31 [in Ukrainian].

3. Kupriianenko, E. B. (2009). Alt v kontsertuiuchomu styli baroko na prykladi kontserta G-dur dla alta z orkestrom H. F. Telemana [The Viola in the Concertante Baroque Style on the Example of the G Major Concerto for Viola and Orchestra by G. F. Telemann]. *Naukovyi visnyk NMAU im. P. I. Chaikovs'koho. Vykonsavs'ke muzykoznavstvo – Bulletin of the Tchaikovsky NMAU. Performance Musicology*, (2), 184–195 [in Ukrainian].

4. Minkin, L. (1987). Shchodo dialohichnoi pryrody zhanru kontsertu (na prykladi Pershoho ta Tretoho fortepiannykh kontsertiv R. Shchedrina) [Dialogical Nature of the Concert Genre demonstrated (by the example of R. Shchedrin's First and Third Piano Concerts)]. *Ukrainske muzykoznavstvo – Ukrainian musicology: science-methodical digest*, 22, 77–83. Kyiv [in Ukrainian].

5. Rakochi, V. O. (2021). Instrumental'nyi kontsert XVII–XVIII stolitt': heneza, klasyfikatsiia, orkestra [Instrumental Concerto of the 17th–18th Centuries: Genesis, Classification, Orchestra] [Doctoral dissertation]. Odesa [in Ukrainian].

6. Trykoziuk, K. S. (2024). Kontserty dla balalaiky z orkestrom K. Miaskova: aspekty zhanrovoi stylistyky [Concertos for Balalaika and Orchestra by K. Myaskov: Aspects of Genre Stylistics]. *Aktual'ni pytannia humanitarnykh nauk. Mystetstvoznavstvo – Current Issues of the Humanities. Art Studies*, 77(3), 101–106 [in Ukrainian].

7. Uspenska, I. O. (2020). Skrypkova kontsertnist' yak pryntsyyp muzychnoho myslennia: semantychnyi resurs [Violin Concertante Principle as a Form of Musical Thinking: Semantic Resource]. *Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity – Problems of Interaction between Art, Pedagogy and the Theory and Practice of Education*, (56), 169–188 [in Ukrainian].

8. Bynog, D. M. (2018). A catalogue of Cadenzas for Carl Stamitz's Concerto in D Major for Viola and Orchestra 1900–2015. *Journal of the American Viola Society*. Vol. 34. P. 18–39. [in English].

9. Др̈бнер, У. (1981) Das Viola-Konzert vor 1840. *Fontes Artis Musicae*. Aus. 28, n. 3. S. 153–176. [in German].

10. Garen, D. H. (1971) The viola concerto. Thesis Master of Music. Houston, 103 p. [in English].

11. Högström, H. (2012) Cadenzas for 2 Viola Concertos: C. Stamitz, F. A. Hoffmeister. Project Master of Fine Arts in Music. Gothenburg, 23 p. [in Swedish].

12. Kaiser, F. C. (1962) Carl Stamitz (1745-1801) : biographischer Beiträge, das symphonische Werk, thematischer Katalog der Orchesterwerke. Marburg : Heidelberg, 42 s. [in German].

13. Melnic, V. Andrieș V. (2023) Eleganță și virtuozitate: concertul pentru violă și orchestră on epoca clasicismului. *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. Nr. 2. P. 7–16. [in Romanian].

14. Simon, K. J. (1985) Historical and performance perspectives of clarinet material. Thesis Doctor of Musical Arts. British Columbia, 36 p. [in English].

15. Schubart, Ch. F. (1806) D. Schubart's Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst. (Herausgegeben von L. Schubart). Wien: J. V. Degen, 382 s. [in German].

УДК 784.5:78.02 / 785:78.02

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2025-44-18>**Олена Євгенівна Морозова**

ORCID: 0009-0000-1339-2072

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

## ДІАЛОГ КУЛЬТУР ЯК ПЕРЕДУМОВА УНІВЕРСАЛІЗАЦІЇ ХУДОЖНЬОГО МИСЛЕННЯ НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОСТІ ФАЗИЛА САЯ. ОРАТОРІЯ «НАЗИМ», СИМФОНІЯ «ISTANBUL»

**Мета роботи:** дослідити унікальний феномен музичного мислення, який базується на поєднанні типологічних рис західної і східної музичних культур на прикладі творчості Фазила Сая. Розглянути ораторію Фазила Сая «Назим» і симфонію «Istanbul» як приклад формування універсального музичного мислення. Для досягнення мети були поставлені наступні **завдання:** проаналізувати провідні особливості ораторії Фазила Сая «Назим» і симфонії «Istanbul»; виявити типологічні риси західної та східної культур у музичному мисленні та дослідити засоби їх використання. **Методологія дослідження** спирається на такі засоби: інформативно-пошуковий — для отримання матеріалів, відомостей та фактів щодо даних творів; аналітичний — для аналізу музичного матеріалу; компаративний — який допомагає висвітлити світлини музичної мови кожної культури; системно-структурний — для узагальнення набуті інформації. **Наукова новизна:** визначається увагою до змін і потреб у сучасній композиторській діяльності активного використання типологічних ознак західної і східної музичних культур у єдиному музичному просторі, спрямованих на універсалізацію художнього мислення у ХХІ ст. Доводиться, що утворення універсального музичного мислення зумовлено активізацією процесів культурного діалогу внаслідок глобалізації інформаційного простору. **Висновки.** Процеси глобалізації торкнулися майже усіх галузей людської діяльності, підштовхуючи її до універсальних шляхів розвитку. Музичне мистецтво не стало виключенням. Проведення дослідження феномена музичного мислення з визначенням його універсальності сприяє його удосконаленню, розширює композиторську палітру, допомагаючи створити мислення нового рівня, яке відповідає потребам свідомості і духовності сучасної людини. Фазил Сай як композитор із західноєвропейською базою навчання, а також людина яка формувалась у західноєвропейському середовищі, проявила

високий рівень свідомості, яка була відкрита до пізнання і прийняття відмінних культур, утворила музичне мислення нового рівня.

**Ключові слова:** Фазил Сай, універсальне музичне мислення, ораторія «Назім», симфонія «Istanbul».

**Morozova Olena Yevhenivna**, Postgraduate Student at the Department of Music History and Musical Ethnography of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

***The dialogue of cultures as a prerequisite for the universalization of artistic thinking on the example of the works of Fazil Say. Oratorio “Nazim” and symphony “Istanbul”***

*The purpose of the work: to investigate the unique phenomenon of creating universal musical thinking, which is based on the combination of typological features of Western and Eastern musical cultures, using the example of Fazil Say's works. Consider Fazil Say's oratorio “Nazim” and symphony “Istanbul” as examples of the formation of universal musical thinking. To achieve the goal, the following tasks were set: to analyze the leading features of Fazil Say's oratorio “Nazim” and symphony “Istanbul”; identify the typological features of Western and Eastern cultures in musical thinking and investigate the means of their use. The research methodology is based on the following means: informational and search - to obtain materials, information and facts about these works; analytical - for the analysis of musical material; comparative - which helps to illuminate the pictures of the musical language of each culture; system-structural - to generalize the acquired information. Scientific novelty: determined by attention to changes and needs in modern composer activity, the active use of typological features of Western and Eastern musical cultures in a single musical space, aimed at the universalization of artistic thinking in the XXI century. The relevance of the study of the formation of universal musical thinking is determined by the activation of the processes of cultural dialogue due to the globalization of the information space. Conclusions. Globalization processes have affected almost all areas of human activity, pushing it towards universal development paths. Musical art was no exception. Conducting a study of the phenomenon of musical thinking with the determination of its universality contributes to its improvement, expands the composer's palette, helping to create a new level of thinking that meets the needs of consciousness and spirituality of a modern person. Fazil Say, as a composer with a Western European education base, as well as a person who was formed in a Western European environment, showed a high level of consciousness, which was open to learning and accepting different cultures, formed a new level of musical thinking.*

**Key words:** Fazil Say, universal musical thinking, oratorio “Nazim”, symphony “Istanbul”.

**Актуальність теми дослідження.** Різні шляхи розвитку людства створили унікальні за своїми властивостями культури Заходу і Сходу, які викликають цікавість щодо їх дослідження і

порівняння, культури, які проникають одна у одну, створюючи унікальні артефакти, зокрема типи й способи розуміння. Переважаючий тип розуміння, якщо йти за термінологією К. Г. Юнга, у західній культурі – це прагнення до наукового дослідження з використанням раціонального підходу. Для мислення у культурі Сходу показовим є більш узагальнене, водночас сакралізоване розуміння через життя. Відмінність між багатьма фундаментальними положеннями східного і західного мислення впливає з своєрідності самого життєтворчого процесу і сформованої на його основі культури. За теорією Г. Маркузе інтеграція різних цивілізацій приводить до створення «одномірного суспільства» з «одновимірними людьми». (книга Г. Маркузе «Одновимірна людина»). Ця тенденція, звичайно, не сприяє творчому та духовному розвитку людини. В музиці, як ні в якій іншій галузі мистецтва, з одного боку, формуються міцні зв'язки з успадкованою культурою, з іншого, не заперечується певна свобода у змішуванні спадщини певних культур, але з уникненням їхнього повного розчинення однієї в іншій. Основа такого підходу – це форма культурного діалогу з урахуванням всіх унікальних особливостей різних культур, тонкого процесу їх взаємодії, відкритості до розширення, але без втрати самостійної цінності. В. С. Біблер разом з М. М. Бахтіним вважали, що саме через діалог культур створюється достатній арсенал знань. Маючи особливі риси, які властиві тільки їм, культури Заходу і Сходу у їх поєднанні в процесі музичного мислення доводять рівноправність за ступенем важливості їх використання для відтворення музичного універсуму.

**Мета дослідження** – розглянути ораторію Фазила Сая «Назим» і симфонію «Istanbul» як приклади формування універсального музичного мислення; виявити типологічні риси західної та східної культур у музичному мисленні та дослідити засоби їх використання.

**Наукова новизна** визначається увагою до змін і потреб у сучасній композиторській діяльності щодо активного використання типологічних ознак західної і східної музичних культур у єдиному музичному просторі, спрямованих на універсалізацію художнього мислення у XXI ст.

**Виклад основного матеріалу.** Після завершення романтичного і постромантичного періоду музичного розвитку в галузі академічної музики виникла глибока криза, яка одразу почала «вирішуватися» за допомогою різних стилєвих комплексів: полістилістика, еклектика, явище палімпсесту, бриколажу, змішування різних музичних жанрів, додавання жанрів інших мистецьких галузей, спрощення жанрів; виникає таке явище як мінімалізм [7]. Пропонується «руйнація» музичної форми, свідоме вільне виконання музичного матеріалу, його імпровізоване комбінування під час виконання. Запанувало також стійке прагнення зробити академічну музику ближче до мас, що, зрештою, увінчалось успіхом. Концептуальність музичного матеріалу сумісно з парадоксальністю його будування створює нове утворення, що привертає увагу не тільки знавців музики, а й більш широку аудиторію [7]. Щодо тенденцій розвитку і удосконаленню музичного мислення, яке є унікальним продуктом, спрямоване на те, щоб приваблювати якомога більшу кількість слухачів, вони не можуть і не повинні стояти на місці. Різноманітність світу дає підставу вважати, що кількість «візерунків», на основі яких створюється музичний матеріал, є далеко не вичерпаною. Взаємопроникнення одна в одну різних культур дає широку палітру для створення унікального музичного матеріалу.

Рациональні підходи до створення музики, які були розроблені у період становлення західноєвропейської музичної культури, зіграли свою особливу роль щодо створення основ композиторської майстерності. Різновид жанрів, музичних формоутворень, звукових тенденцій зазначеної культури, все це міцно посіло своє місце у світовому музичному просторі. Композитори повинні вивчити цю «абетку» для подальшої творчості. Науково-технічний прогрес тільки сприяв розширенню звукової палітри: це використання шумових звуків (звуки міських труб у Кейджа, промислові і воєнні шуми у Руссоло, рев пожежної сирени у Вареза, звуки шматків дерева у Райха), нових технічних засобів; електроакустичні композиції з залученням плівок Анрі Шеффера, авангардна електронна музика Кайї Сааріахо (що залучає комп'ютер, синтезатор), створення нових інстру-

ментів завдяки науково-технічному розвитку (терменвокс). Водночас багатогранність світу, різноманітність етносу, множинність фольклорних традицій також не могли не відіграти своєї ролі у розвитку музичного матеріалу.

Стремління поєднати музичну культуру Заходу і Сходу з'явилося давно. Г. Малер, К. Дебюссі, К. Орф та ін. використовували у своїх творах музичні інтонації як країн Центральної Азії, так і Далекого Сходу. «Освоєння найбагатших художніх фондів східних культур у XX ст., посилення інтересу композиторів Європи до східної тематики збігалося з їхнім спільним прагненням до більш органічного її втілення в рамках сформованих у європейському мистецтві традицій» [6; 7, с. 69].

Однак існує і зворотній напрямок: композитори, які за своїм походженням належать до країн Сходу, намагаються пристосувати свою західноєвропейську освіту до того музичного світу, який є природним для них, тим самим роблячи вагомий внесок щодо розвитку музичного мислення. Їх шлях має триетапну побудову: вбирання фольклорних традицій своєї країни – вивчання і опанування західноєвропейської музичної культури – синтезування перших двох. Треба зауважити, що все це композитори намагаються робити, не відстаючи від часу. Як зазначила Ює Цюнь у своїй дисертації «Академічна презумпція та поза академічні тенденції композиторської поетики у русі від XX до XXI століття», світогляд композитора дуже впливає на його музичну мову [8]. На основі цих важливих аспектів пропонується розглянути творчість сучасного турецького композитора Фазиля Сая, яка є результатом поєднання його розвитку як композитора на базі західної культури із прагненням до використання інтонаційних рис східної музики, також до поєднання рис сучасної музики з елементами неоромантизму і навіть з елементами джазу. І на все це в творах Фазиля Сая накладається яскравий шар турецького фольклору. Фазилю Саю за допомогою його творчості вдалося збудувати своєрідний «музичний міст» між Азією і Європою.

Фазил Сай народився в Туреччині у місті Анкара 14 січня 1970 року. Почав займатися музикою з трьох років. Навчався

у консерваторії в Анкарі потім з 1986 року по 1990 рік у Дюс-сельдорфі в Німеччині (клас Д. Лівайна). У 1994 році виграв конкурс молодих концертних виконавців у Нью-Йоркі і переїхав до Америки. Вихований в дусі західноєвропейської культури, ніколи не забував про свою Батьківщину. На початку нового століття він приймає рішення повернутися до Туреччини, щоб у рідному краю розвивати національну музичну культуру. Серед наступних творів того періоду найбільше визнання отримали Другий концерт для фортепіано з оркестром «Шовковий шлях» (тур. İpeyolu 1994 р.), Чотири танцю для Ходжи Насреддіна для фортепіано соло (1991).

Фазил Сай є багатожанровий композитор. У його списку п'ять симфоній, шість увертюр, концерт для фортепіано з оркестром, концерт для двох фортепіано з оркестром, концерт для Нея с оркестром, багато сонат та камерно-вокальної музики. В 2007 році міжнародний інтерес викликав його скрипковий концерт, заснований на відомих казках, про долі семи жінок з гарему. Таким чином за допомогою різних засобів композитор намагається поєднати західноєвропейську музичну базу з мистецькими галузями східної культури, використовуючи музичний інструмент східного походження як soloist, або долучаючи історичні і літературні пам'ятки Сходу до створення ідеї і змісту певного продукту. Одним із важливих джерел, в якому Фазил Сай черпає своє натхнення, є поезії відомих турецьких поетів. Саме ораторія Назим (2001), яка заснована на поезії турецького поета Назима Хікмета, виступає яскравим прикладом цього.

Назим Хікмет (1902–1963) – поет, прозаїк, сценарист, драматург, був зазначений як «романтичний комуніст». Більшу частину свого життя він провів або в тюрмі, або у вигнанні. Це була незвичайна людина, яка пронесла у своєму серці любов до людства через усе життя. Про події в Хіросимі поет написав пісню про «Маленьку мертву дівчину». Коли поет помер, школярки з Японії передали віршоване послання на смерть поета. Знамениті поети, такі як Євгеній Євтушенко та Андрій Вознесенський, присвячували йому свої вірші і статті. Зрозуміло, що творчість такої людини та ще й співвітчизника не могла не заці-

кавить такого талановитого музиканта як Фазил Сай. Йому теж добре відомі почуття, які виникають, коли знаходишся далеко від Батьківщини. На момент написання твору композитор не відвідував Туреччину майже чотирнадцять років. Ораторія «Назим» написана для солістів, читця, хору та великого симфонічного оркестру.

Ораторія з'явилася на світ у 2001 році. Вона мала величезний успіх на Батьківщині композитора, на момент 2016 року виконувалася чотирнадцять разів, тобто майже кожен рік, у відомому давньоримському амфітеатрі Aspendos, збудованому у третьому столітті до нашої ери. Цей театр має дуже добру акустику, що є необхідним для якісного звучання. Треба згадати про величезний состав виконавців. І в цьому теж можна побачити елемент східної ментальності: або щось на зразок корейської опери *пхансори*<sup>1</sup>, в який всього два виконавця – співак і барабанщик (майже праобраз сучасної моноопери), або величезна кількість виконавців, які без сумніву добавляють твору монументальності і певного пафосу. Великий симфонічний оркестр налічує 100 виконавців, стільки ж виконавців має бути задіяно у хорі. Тобто взагалі із солістами – 220 виконавців. Це потребує грандіозних витрат на постанову та виконання. Але попри все ораторія продовжує виконуватися і сьогодні.

До виконання ораторії Фазил Сай запрошує відомого турецького драматичного актора Генко Еркаля читати вірші Назима Хікмета та розповідати про факти з його біографії, подій того часу та відношення до них самого поета. Цей дуже яскравий прийом зробив ближче саму тему до слухачів. Увесь текст проходить під супровід фортепіано у виконанні автора, де Фазил Сай розкриває увесь свій талант геніального імпровізатора. Всі гармонійні і мелодійні риси супроводу тільки підкреслюють зміст тексту.

Ораторія складається з п'яти розділів (Молодь, Поміщений у в'язницю, Після виходу з в'язниці, На Батьківщині, Фінал), що

<sup>1</sup> Пхансори (кор. *пхан* – місце, де збиралися люди, *сори* – спів) – корейська народна опера, яка, як взагалі вважається, виникла приблизно у XXVII ст.

містять в собі шістнадцять частин (Три кипариси, Очі голодних, Як Керем, По коліно сніжна ніч, Сьогодні неділя, Одного дня мене кинули всередину, Лежить у замку Бурса. Дівчина, Хіросіма, Звідки ми прийшли і куди йдемо. Зрадник, Мученики, Запрошення, Моє рідне місто. Про життя). Наприкінці виконується пісня «Мій доблесний, мій лев» музика Зюльфію Ліванелі, слова Бедрі Рами Юбоглу, обробка Фазила Сая.

Фазил Сай застосовує різні види композиторської техніки: модальну, тональну і атональну. Також композитор активно використовує електроніку, намагаючись долучити до традиційних сучасні засоби створення музичного матеріалу, тим самим створюючи певний зв'язок між минулим і сучасним, що більш сприяє сприйняттю сьогоденішнього слухача.

Великий вплив на творчість Фазила Сая відіграла музика Дмитра Шостаковича. У ораторії «Назим» можна дослідити навіть інтервальну і ритмічну схожість теми першої частини *Молодь* у вірші *Три кипариси*, яку виконує струнна група, з темою, яка проходить на початку *П'ятої Симфонії* Д. Шостаковича. Драматичне патріотичне відчуття існування своєї країни поєднує обох митців. Але Фазил, насамперед, відчуває себе композитором, який є носієм турецької музичної культури, тому він вирішує поєднати цю лейттему із звучанням турецького національного інструменту *барбету*<sup>2</sup>. Цей інструмент не був використаний буквально. Фазил Сай зробив імітацію його звучання за допомогою роялю. Він рукою затримав рух демперів, щоб досягти певного «здавленого» звуку, який можна почути, коли слухаєш гру на *барбеті*. Цей прийом Фазил Сай використовував у багатьох своїх творах, наприклад, у фортепіанному концерті «Чорна земля» і у чотириручному фортепіанному творі «Ніч».

Перший розділ ораторії складається з трьох частин: *Три кипариси*, *Очі голодних*, *Як Керем*. Починається ораторія з звуку повітря (або шуму хвиль), який був виконаний за допомогою електроніки. Остінато у *cassa* підкреслює драматизм першої частини.

<sup>2</sup> Барбет (Барбат) — струнний щипковий плекторний інструмент. Широко поширений в арабських країнах, Грузії, Ірані, Турції, Греції та країнах Близького Сходу.

Далі соліст виконує речитативний модус. Його соло доповнює струнна група зі стогнучими інтонаціями. Композитор яскраво малює звичайну картину природи своєї країни, в якій передає палку любов до неї. Після проведення ліричного епізоду теми у кларнета у супроводі роялю з звуками «барбету», буквально вривається енергійна тема у хор, який співає про ворога, який вчинив несподіваний набіг на дім і вирвав кипариси із корінням. Спів хору проходить під супровід всього оркестру, до якого приєднується голос соліста зі словами *три кипариси*. шумом повітря (електроніка).

Другий розділ – *У в'язниці* – складається з чотирьох частин. *По коліно сніжна ніч, Сьогодні неділя, Одного дня мене кинули всередину, Лежить в замку Бурса. По коліно сніжна ніч* починається розповіддю читцем про всякі заборони у неволі. У струнних проходить тема з першої частини. Частина п'ята – *Сьогодні неділя*. Кларнет тягне педальну ноту і далі співає соліст під акомпанемент фортепіано. Професійне володіння роялем дозволяє Саю «витягнути» з нього звук ксилофону. Тема лірична, розповідає про радість щодо бачення сонячного світла після темряви. Шоста частина *Одного дня мене кинули всередину* – розповідь читця від імені Назима Хікмета про своє знаходження у в'язниці і тугу за рідною домівкою. Сьома частина – *Лежить в замку Bursa*, яку співає хор попередній вступом фортепіано. Тут Фазил Сай часто використовує фортепіано задля вводу слухача у інший настрій. Усі драматичні картини мають інструментальний фрагмент, в якому повторюється один і той же звук по принципу остинато. Тема хору енергійна і має драматичний характер.

Дев'ята частина *Дівчина* – звертання Назима Хікмета до людства від імені дівчини, яка загинула при ядерному бомбардуванні у Хіросімі. Дівчина співає нехитру пісню побудовану на простих гармоніях. Основна мета цієї простоти показати невинність цих жертв. Частина десята – *Хіросіма*. Здавалось б сама назва передбачає дуже драматичні ефекти, пов'язані з інтенсивною динамікою, але Фазил Сай надає перевагу ліричним інтонаціям. Солістка (сопрано) співає про дівчину, яка жила і не підозрювала про небезпеку ядерної зброї. Хор виконує функцію

антифону у цієї частині. В одинадцятій частині – *Звідки ми прийшли і куди ми йдемо* – Назим Хікмет задає запитання людям: в чому їх призначення – бути творцями або руйнівниками? Вперше слова читця супроводжують не звуки фортепіано, а весь оркестр, який тягне *педалі* ноти.

Четвертий розділ *На Батьківщині* складається з чотирьох частин. Дванадцята частина – *Зрадник* – починається з розміреного удару у літавр, потім приєднується мідна група і згодом увесь оркестр. Тема має драматичний і зловісний характер. Далі звучить фортепіано. Воно бере на себе функцію оркестру. Його низькі звуки сухого тембру додають драматизму цій частині. Оркестр відходить на другий план. Тринадцята частина *Мученики*, потім – *Запрошення* і п'ятнадцята частина *Моє рідне місто*. Вона починається з соло у віолончелі, далі співає солістка сопрано, акомпанує фортепіано звуком, який схожий на звук *барбету*. Хор виконує функцію антифону. Частина має ліричний характер.

П'ятий розділ – *Final*. Читець говорить про любов до життя. Звучить тема дівчини (з дев'ятої частини) у сопілки. Далі починається тема «щоб ти міг сказати, що ти жив» за одним з віршів Назима Хікмета. Цю тему по черзі співають всі солісти, потім приєднується хор. Закінчується все на піано під шум повітря, який може нагадувати і шум хвиль (використовується електроніка).

Фазил Сай полюбляє долучати до симфонічного оркестру інструменти Сходу. Наприклад, у своїй першій семичастинній симфонії «Istanbul» він залучив такі арабські інструменти як *Ней* (по типу флейти) і *Канун* (по типу цимбал), ударні *Табла* і *Даф*, надаючи їм функцію соліруючих інструментів. Теж саме він робить і другій симфонії «Месопотамія» (до речі, в ній за допомогою музики звертається увага на не вирішені проблеми *курдів* у Туреччині, тому вона негативно сприймається владою), а уже у третій симфонії «Universe» (шість частин) соліруючим інструментом є відносно сучасний *Терменвокс*.

Ф. Сай почав створювати симфонію «Istanbul» 6 лютого 2008. Композитор тоді протягом п'яти років мешкав у Стамбулі у концертному залі Дортмунд. Йому дозволено було це робити як ексклюзивному артисту. Перебуваючи там, композитор міг спосте-

рігати за життям міста, всмоктуючи його унікальну атмосферу, яка надихала його створювати відповідну музику.

Симфонія складається із семи частин. За пояснюванням композитора, кількість частин пояснюється тим, що місто Стамбул розташоване на семи пагорбах. Кожна має власну назву. 1. *Nostalgia*; 2. *Religious Order (Tariqah)*; 3. *Sultanahmet Mosque / Blue Mosque (Sultan Ahmet Camii)*; 4. *Merrily clad young ladies around the ferry to the Princes' Islands*; 5. *About the travelers to Anatolia departing from the Haydar Pasha train station*; 6. *Oriental Night (Alem Gecesi)*; 7. *Final*.

Симфонія написана для великого симфонічного оркестру з масивним складом дерев'яно-духових інструментів. Також задіяна розширені групи перкусійних і струнних інструментів. Періодично, здебільшого як солуючі, були задіяні такі арабські інструменти, як *Ней* (відкрита з обох сторін флейта), *Канун* (інструмент, який нагадує цимбали); один оркестрант грав на трьох інструментах – це *Кудум*, *Бендір* і *Дарбука* (мембранні інструменти). На протязі всієї симфонії *Кудум*, *Ней* і *Канун* мають підсилюючий мікрофон, тому що за своїм звучанням вони не витримують «конкуренцію» з оркестром. Але, як зазначено вище, інколи вони виконують функцію солуючих інструментів, тому їх повинно бути чутно (канун в *Alem Night*, ней і кудум в *Sultan Ahmet mosque*). *Кудум*, *Бендір* і *Дарбука*, за словами автора, дуже важливі ще й тому, що вони виступають в ролі умовного диригента. У «гаремному» концерті «Тисяча і одна ніч» теж було щось подібне. Вони «тримали» ритм і майже «вели» диригента.

Ідея першої частини «Ностальгія», за словами Фазила Сая, виникла у наслідок того, що Стамбул на момент створення симфонії вже не виглядав як прекрасний романтичний город. Проте автор хотів передати його атмосферу 50-, 100-, 500-річної давнини. Композитор за допомогою своєї музики передавав своє уявлення про Стамбул того часу. Його не приваблювала реальність сьогодення часу. Він хотів змалювати місто з минулого і свої мрії про це. Він надихався творчістю турецьких поетів п'ятдесятих років двадцятого століття: Орхана Велі,

Назима Хікмета та ін. В той час Стамбул ще не був заселений мігрантами і хаотично розбудований. Місто поставало в чистому і романтичному вигляді. Слово *романтичний* тут застосується не випадково. Не зважаючи на те, що цю симфонію за музичним матеріалом можна віднести до пост-авангарду, композитор вважає її романтичним твором. Це твір – велика романтична новела з оглушливим оркестром, праця з багатьма можливостями. «Оповідання» починається з 1950-х років і раптом переноситься у п'ятнадцяте століття, в час підкорення міста османською армією, а потім знов відбувається повернення у 1950-ті роки. Композитор уявляє людину біля моря в Бостанджі<sup>3</sup> (мальовничий курорт на південному заході Туреччини), яка слухає слабкий шум хвиль. Для цього Фазил Сай використовує спеціальний пристрій «Хвилі Океану», який виробляє звучання моря. Тобто симфонія починається зі звуку хвиль. Нагадаємо, що ораторія «Назим» починається з шуму повітря (використовується електроніка). Використання звуків природи на початку твору є певною даниною східній філософії, яка наділяла природу божественними властивостями. Водночас це нагадує початок біблійного оповідання (Ветхий Заповіт). Тобто відбувається своєрідна «теологічна сполука» культур Заходу і Сходу. Потім звучить *хіджаська*<sup>4</sup> тема в ре мінорі. Звучання цієї теми дуже виразне, її проводить струнна група. В тих місцях, де тема зупиняється, звучить *канун*.

Тема *кануна* – вільна, майже імпровізаційна. Їй у відповідь лунає тема у *нея*. Все це створює ісламський музичний матеріал на романтичній основі, аж поки музика не добігає до найнижчого звуку, зупиняється на відкритій фразі, немов ставить знак питання перед *atassa*. І потім першим грає ритмічну структуру *кудум*. Спочатку він проводить матеріал із зупинками, але потім набирає інтенсивності. Його музичний матеріал нагадує про недобрі справи людства, згадується тема війни. І потім вже починається

<sup>3</sup> Бостанджі (Bostancı) – район у муніципалітеті та районі Кадикей, провінція Стамбул, Туреччина.

<sup>4</sup> Хіджаз – це регіон на заході Аравійського півострова, на східному березі Червоного моря, історична батьківщина зародження ісламу.

основна тема в *allegro* першої частини «Nostalgia». Музика нагадує про темряву середньовіччя, про загарбницьку війну.

Для створення теми підкорення Стамбулу Фазил Сай використовує незвичну для європейського слухача ритмічну структуру 13:8 (3:4+2:4+3:8). Далі виникає приблизно дванадцять хвилин сонористично-атональної музики, хоча початок її цілком тональний. Цей атональний шар нагадує вибухи, які в основному виконує мідь. Десь через шість тактів розмір стає 9:8. Цей ритм виконують *timpani*, *kudum*, *tomtoms*, вся перкусійна група. Проти всієї перкусії виступають струнні і дерев'яно-духові інструменти, які виконують удари посеред всього перкусійного руху. Потім труби, валторни, тромбони виконують тему відомого у Туреччині *Mehter March*. Ця тема презентує османську армію. Всі інші інструменти оркестру виступають в ролі її опонента. За словами автора: «...це війна між *mehter band* і усім іншим оркестром». Вони борються один з одним за допомогою протилежних ритмічних конфігурацій. Це діалог війни, який робить цю частину настільки шумною і галасливою, що вона приголомшує слухача. На вершині всього цього шуму з'являється вже знайома структура 3:4+2:4+3:8, яка потім поступово зникає. Після цього виникає тема ностальгії в сі бемоль мінорі. Вона побудована на тому ж самому ритмі 13:8, що й головна тема симфонії. Поверх акордів струнна група виконує тему моря. Звучання хвиль і *нея* поступово затихає. Завершується перша частина. На першу частину витрачається дванадцять хвилин часу, а на всі інші – чотири, п'ять хвилин. Симфонія складається з семи частин, і кожна наступна повинна бути коротшою.

Наступна частина, *Religious Order «Tariqah»*, створює атмосферу депресії останніх двадцяти років життя Стамбулу. За думкою композитора, люди приєднуються до релігії, яка допомагає їм у скрутні часи. В цьому мусульманському обряді молитви «*La Illahe Illallah*»<sup>5</sup> автор відкрив певний ритмічний малюнок. Одночасно музика міді зображує блискавку, а літаври і фортепіано – грім. Труби звучать пронизливо. Все це створює атмосферу потужного шуму. Фортепіано застосовує кластери, як

<sup>5</sup> *La Illahe Illallah* – немає Бога, окрім Аллаха (пер. з турецького).

в музиці Д. Лігеті і К. Пендерецького. Музичний матеріал інтенсифікується. Форма його викладання А-В-А, у середній частині *timpani* виконують глісандо. (Цей прийом в однієї зі своїх композицій використав Б. Барток.) Потім тромбони і туби домінують з простою мелодією, близькою до архаїчної. Вона є початком фуги, коли групи інструментів вводяться поступово. Потім знову *кудум* відбиває ритм 3:4+2:4; вступає *ней* з характерним східним музичним візерунком. Його тему підхоплює скрипка, але в якості акомпанементу, за нею вступає альт. Потім ця послідовність мотивів й побудов повторюється з тромбонами і *кудумом*.

Мотив теми трохи можна асоціювати з образом кохання, але взагалі він нагадує про біль втрат. Композитор вважає, що він дуже добре запам'ятовується, зокрема тому, що його підхоплюють скрипки. Музичний матеріал розвивається, переростає у могутнє *tutti* зі всією міддю. Це все відображає людину, яка молиться в досить агресивній манері. І знову повертаємось до начального матеріалу симфонії, але тепер його ведуть другі скрипки, які створюють певний кольоровий шар. Струнні грають *divisi*, щоб виконати кластери, відбувається зміщення у семантичному вимірі, додається відтінок мрійливості. Знову тема початку симфонії виконується *несм* і найчутливішим чином, акорди змінюються, щоб опинитися in D. Потім *ней* «перегукується» з дерев'яно-духовою групою інструментів. І все повертається до ритму, який виконує *кудум*. Закінчується друга частина.

Особливий інтерес викликає четверта частина, «*Merrily clad young ladies around the ferry to the Princes' Islands*», у якій Фазил Сай використав елементи з саундтреку до кінофільму, який він писав, одночасно працюючи над симфонією. Музика основної мелодії прийшла до митця, коли він перебував у літаку. Ідея полягала в тому, що флейта, гобой, кларнет і фагот представляють чотирьох молодих дівчат. До них приєднується *канун*, який представляє молодого хлопця. Відбувається «суперечка» між ними. Вони атакують один одного, і це все виливається у грубу боротьбу.

Починає звучання флейти з дуже високих і легких звуків у непростому розмірі 12/8, з ритмом 3-2-2-2-3. Потім несподі-

вано змінюється розмір на  $5/4$  з такою ритмічною фігурою як 1-2-1-2-3 у доволі швидкому темпі. Її підхоплюють струнні інструменти. Коли тема добігає кінця, починається друга, яка нагадує вальс. Але розмір  $5/4$  постійно втручається. Також композитор вставляє елементи музики хвиль, яка звучала на початку симфонії. Це все повертає до початку, але замість флейти використана маримба. Знову долучається канун з темою релігійного обряду *хіджаз*. Вальс виконується досить довго, з вставленням  $5/4$  розміру, що не дуже звично для європейських виконавців. Долучаються гобой, кларнет і арфа, виникають перегукування флейти, кларнета, гобоя і фагота. *Дарбука* відповідає їм, *канун* втручається. Все це приводе до «запеклої боротьби». Мелодія стає більш абстрактною, атональною, виникає ще більше напруження. Вступає туба на низькому звуці, створюючи гудіння корабля. За думкою автора, пором зупиняється біля чотирьох островів. Туба дає кожен раз знак відходу від чергового острова.

П'ята частина «About the travelers to Anatolia departing from the Haydar Pasha train station» розповідає про долю різних людей, які мандрують поїздом, по цьому маршруту. Haydyar Pasha – це станція, що була побудована майже 150 років тому. Композитор дуже часто бував на ній. Він підкреслював, що у відомого турецького поета Назима Хікмета в його поемі «Людські ландшафти» ця станція також згадується. Взагалі, саме поема Назима Хікмета надихнула Фазила Сая на створення цієї частини симфонії. Розмір знову не квадратний –  $7/8$ , у дусі східної музики. Диригент повністю керує ритмом. Мелодія розвивається по спіралі, кожен віток якої немов зображує чергове людське життя. Дуже важлива роль у арфи, що виконує колористичну функцію. Далі мелодія переплітається з мелодією з третьої частини симфонії Sultanahmet Mosque / Blue Mosque (Sultan Ahmet Camii). Тема має мрійливий характер, зображуючи людей, які заглиблені у власні думки, перебуваючи у поїзді. Далі звучать усі дерев'яно-духові разом з трьома фортепіано, створюючи атмосферу звукового шуму. Ритм теж не має чітких конфігурацій. Все це переривається втручанням міді з призивними інтонаціями, зображуючи звук сирен поїзда. Звуки том-томів передають звук

рейок, коли вони змінюють свій напрямок. Композитор використовує атональні акорди, точніше сказати, полі-акорди, додаючи більше драматизму у звучанні. Фазил Сай не в перший раз натякає, що атональність у музиці сприймається ним як засіб, що створює саме драматичне звучання. Поступово напруження згасає і свою тему починає *bendir*<sup>6</sup>. Він, як і попередні ударні інструменти, виконує функцію диригента майже 122 такти.

В шостій частині «Oriental Night» («Alem Gecesi») зображується місце біля Sulukule (водонапорної вежі). Цю частину симфонії можна поділити на три складові: перша – метафоричність музики нагадує одну з пісень Танбурі Мустафи Чавуша<sup>7</sup> «Дон Зюльфюну», друга – драматичний перехід, третя – нагадує музику турецького композитора XX ст. Ulvi Cemal Erkin «Kosek dance» (Dance Rhapsody). *Дарбука*, *канун* та інші інструменти допомагають створити картину людей, які п'ють воду і про щось між собою розмовляють. (Чутно таке рівномірне буркотіння). Вступають гобой і кларнет, сприяючи переходу до спокійного ритмічного малюнку, який виконують літаври, потім підключаються тромбони і фаготи, створюючи певну зміну настрою. І тут втручається *канун*, потім знову кларнет – *kirnata* кларнет. На відміну від європейського кларнету, його звучання дуже пронизливе, без більш звичного м'якого тембру кларнету. Він варіює основну тему, *bendir* трохи розширює ритм. І знову – зміна гармонії, ритму. Композитор задля напруження використовує зміну темпу різким *accelerando*.

Сьома частина, *Final*, імітує потужний шум. Потрійне форте, зловісний ритм, який уособлює жах, високий фагот, який грає разом із *неєм* і струнними – все розповідає про велике горе; проносяться теми всіх попередніх частин, знову звучить той самий ритм, що був на початку симфонії в першій частині «Nostalgia». Як тільки цей момент добігає кінця, ми чуємо музику з другої частини – це обряд молитви «La Illahe Illallah». Потім флейта розпочинає тему третьої частини «Sultan Ahmet mosque». Далі

<sup>6</sup> Bendir (араб. біндір; множ. Бінадір) – це рамковий барабан з дерев'яним ободом, поширений у Північній Африці та Західній Азії.

<sup>7</sup> Танбурі Мустафа Чавуш – відомий турецький пісняр XVIII століття.

кларнет грає тему з частини «Merrily clad young ladies around the ferry to the Princes' Islands».

Наступна тема – це похоронна процесія зі станції *Haydarpasha*, яку проводить тромбон. Кожна тема проходить в своєму чіткому ритмі. Все це займає 30–40 секунд. Потім відбувається модуляція. І знову все повертається до початку симфонії, і навіть на самий початок – до звучання моря. Уявляється та сама картина, де людина сидить на березі моря і дивиться на Стамбул. Звучить кластерний акорд (*frijole chord*), що відтворює звук моря; потім ритм зупиняється і знову звучить тихий кластер у струнних. Але рух моря ще трохи продовжується і ми мовби чекаємо останньої хвилі на піаніссімо... [9].

Вся симфонія триває 45–50 хвилин, кількість оркестрантів приблизно 100–110 людей. На думку автора, найбільша складність виконання полягає у дотриманні тюрського ритму 13:4 і 12:8, що не є типовим для європейської музики.

Симфонія Фазила Сайя є не тільки унікальним музичним матеріалом, який поєднав в собі тенденції західного та східного музичного розвитку, а й історично налаштованою розповіддю про рідний край, що робить її транснаціональним глобалізованим художнім явищем.

**Висновки.** «Архаїчна схильність людського розуму мислити бінарними позиціями створила сприятливі світоглядні передумови для первинного поділу цілісного масиву світової культури на дві ціннісно-сміслових полюси (топоси): Схід і Захід» [5]. Але наявність таких позицій не означає, що діалог між західним і східним полюсами світової культури не є можливим. Чим більш глобалізується світ, чим більш розвивається комунікаційна система обміну інформацією, тим більш здійснюється взаємопроникнення різних культур у різних сферах. Музичне мистецтво не є виключенням. Музична мова Сходу глибоко проникає у західний музичний простір, створює унікальний музичний матеріал.

Говорячи про взаємозбагачення західного і східного музичного світу, не можна не згадати про історичне походження деяких інструментів, які стали необхідними у класичному сим-

фонічному оркестрі. Більшість музичних інструментів, які використовуються в європейській середньовічній та класичній музиці, мають коріння з арабських музичних інструментів, які прийшли з середньовічного ісламського світу. До них належать лютні, похідні від *уду*; *ребек* (*ребаб*) – родоначальник скрипки, *атабал* – тип басового барабану та інші.

Хоча музичне професійно-академічне мовлення є в основному досягненням західноєвропейської культури, представники інших народів, зокрема композитори Близького Сходу, намагаються у своїх творах додати до нього національні риси, звертаючись до фольклору, створюючи унікальний продукт музичного мистецтва. Ораторія «Назим» і симфонія «Istanbul» турецького композитора Фазила Сая є тому яскравими прикладами.

### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Арабська культура // Велика українська енциклопедія. URL: <https://vue.gov.ua / Арабська культура> (дата звернення: 13.07.2025).
2. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М: Художественная литература, 1972. 470 с.
3. Бахтин М. М. Слово о романе // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М: Художественная литература, 1975. С. 72-233.
4. Біблер В. С. Мышление как творчество, 1975. 399 с.
5. Більченко Є. «Схід — Захід» як релігійно-культурологічна проблема: специфіка розвитку національної культури / Статті в літ. газеті серверу (53) 2007.10.13.
6. Завадская Е. В. Культура Востока в современном западном мире. М., Главная редакция восточной литературы изд-ва «Наука», 1977. С. 133-152.
7. Лі Дзінь Китайські культурні традиції у європейській професійній музичній культурі ХХ століття. К.: ІМФЕ НАН України, 2011. №3 (35). С. 67-73.
8. Юе Цюнь. Академічна презумпція та позаакадемічні тенденції композиторської поезики у русі від ХХ до ХХІ століття. ОНМА ім. А. В. Нежданової, кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису. Дисертація, 2023. С. 67-87.
9. FAZIL SAY. Istanbul Senfonisini Anlatiyor (Belgesel) – yoyom. tv // <https://youtu.be/i5Etc3g-D5c?si=TQXM2q1UJfa-IHSs>.

### REFERENCES

1. Arab culture // Great Ukrainian Encyclopedia. (2025). URL: <https://vue.gov.ua/Arab culture> (access date: 13.07) [in Ukrainian].

2. Bakhtin, M. M. (1972). Problems of Dostoevsky's poetics. M: Khudozhestvennaya literatura. 470 p. [in Russian].
3. Bakhtin, M. M. (1975). A word about the novel // Bakhtin M. M. Questions of literature and aesthetics. Studies of different years. M: Khudozhestvennaya literatura. – P.72-233 [in Russian].
4. Bibler, V. S. (1975). Thinking as creativity. 399 p. [in Russian]
5. Bilchenko, E. (2007). «East – West» as a religious and cultural problem: specifics of the development of national culture / Articles in lit. newspaper server (53) 10.13 [in Ukrainian].
6. Zavadskaya, E. V. (1977). Culture of the East in the Modern Western World. – M., Main editorial office of Eastern literature publishing house «Nauka». P. 133-152 [in Russian].
7. Li, Jin. (2011). Chinese cultural traditions in European professional musical culture of the 20th century – K.: IMFE NAS of Ukraine. - No. 3 (35). P. 67-73 [in Ukrainian].
8. Yue, Qun. (2023). Academic presumption and extra-academic tendencies of composer poetics in the movement from the 20th to the 21st century. – ONMA named after A. V. Nezhdanova, qualifying scientific work on the rights of a manuscript. :Dissertation. – P. 67-87 [in Ukrainian].
9. FAZIL, SAY. Istanbul Senfonisini Anlatiyor (Belgesel) – yoyom.tv / URL: <https://youtu.be/i5Etc3g-D5c?si=TQXM2q1UJfa-IHSs> [in Turkish with English subtitles].

УДК 785.7:78.071.1(450)»20»

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2025-44-19>**Христина Ігорівна Карпенко**

ORCID: 0009-0008-0221-1430

аспірантка

Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

[h\\_karpenko@ukr.net](mailto:h_karpenko@ukr.net)

## ТЕМБРАЛЬНА СЕМАНТИКА ВІОЛОНЧЕЛЬНОЇ ТВОРЧОСТІ ДЖОВАННІ СОЛЛІМІ

Статтю присвячено комплексному аналізу сольної віолончельної поетики Джованні Соллімі — композитора-виконавця, чия практика репрезентує нову концепцію «тілесності звуку» й кросжанрової синтети в академічній музиці початку XXI століття. **Мета** — окреслити тембрально-артикуляційні та стилістичні параметри його творчості на прикладі н'єс «Lamentatio», «Alone» та «La tempesta», простеживши їх взаємозв'язок із бароковими моделями перформативності (композитор = виконавець), постмінімалістичною репетитивністю та медійною репрезентацією виконавця. **Методологія дослідження** поєднує аналітичний і стилістичний підходи (фактура, тембр, артикуляція, ритміка), порівняльний аналіз (барокові алюзії, фольклорні інтонаційні моделі, рок-енергетика), історико-культурний контекст і інтерпретаційний аспект (перформативні практики з голосом, імпровізаційність, сценічна присутність). У «Lamentatio» поєднано григоріанську контемплативність із «вісцеральною» експресією та розширеними техніками (вокал під час гри, флажолети, *col legno*, ліворучне  *pizzicato*). «Alone» демонструє постмінімалістичну моторику з бурдонною основою, мікроритмічними зсувами й фольклорними інтонаціями, вибудовуючи ритуально забарвлену драматургію. «La tempesta» — токатно-імпровізаційний жест із бароковими рефlekсами; баріолаж і флажолети формують акустичну ілюзію стихії та кульмінаційне «згушення». **Наукова новизна** полягає у першому в українському музикознавстві цілісному прочитанні сольної віолончельної мови Соллімі як системи, де тембр, голос, жест і простір утворюють єдиний семантичний континуум. **Висновки.** Солліма розгортає модель композитора-перформера, що розширює межі інструментальної виразності без розриву з традицією: барокова імпровізаційність, постмінімалістична структура та медійна сценічність інтегруються у сучасну естетику «живого звуку», підтверджуючи актуальність теми для сьогодення.

**Ключові слова:** митецький універсалізм, композитор-виконавець, віолончельна творчість, постмінімалізм.

*Karpenko Khrystyna Ihorivna, Postgraduate Student of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music*

**The timbral semantics of Giovanni Sollima's cello works**

The article offers a comprehensive analysis of the solo cello poetics of Giovanni Sollima—a composer-performer whose practice represents a new concept of “embodied sound” and cross-genre synthesis in early twenty-first-century art music. **The aim** is to outline the timbral-articulatory and stylistic parameters of his oeuvre through the pieces “Lamentatio,” “Alone,” and “La tempesta,” tracing their relationship to Baroque models of performativity (composer = performer), post-minimalist repetitiveness, and the performer's media representation. **The methodology** combines analytical and stylistic approaches (texture, timbre, articulation, rhythm), comparative analysis (Baroque allusions, folk intonational models, rock energy), historical-cultural context, and an interpretive perspective (performative voice practices, improvisation, stage presence). In “Lamentatio,” Gregorian contemplativeness is fused with visceral expression and extended techniques (singing while playing, harmonics, «col legno», left-hand pizzicato). “Alone” demonstrates post-minimalist motoricity with a drone foundation, micro-rhythmic shifts, and folk inflections, shaping a ritually tinged dramaturgy. “La tempesta” presents a toccata-like, improvisatory gesture with Baroque reflections; bariolage and harmonics create an acoustic illusion of elemental force and a culminating intensification. **The scholarly novelty** lies in the first comprehensive reading in Ukrainian musicology of Sollima's solo cello language as a system in which timbre, voice, gesture, and space form a single semantic continuum. **Conclusions.** Sollima articulates a composer-performer model that expands the boundaries of instrumental expressivity without breaking with tradition: Baroque improvisationality, post-minimalist structuring, and media-driven theatricality are integrated into a contemporary aesthetics of “living sound,” underscoring the topic's relevance for today.

**Key words:** artistic universalism, composer-performer, cello works, post-minimalism.

**Актуальність теми дослідження.** Естетичні запити сьогодення висувують нові вимоги до художньо-емоційної виразності тембрально-звукових, художньо-артикуляційних орієнтирів у виконавській творчості інструменталіста, зокрема, віолончеліста. Це потребує від композиторів постійного пошуку нових художніх сонорно-акустичних звучань, створення нової шкали артикуляційно-динамічних параметрів у втіленні новітніх авторських ідей сприйняття оточуючого звукового всесвіту.

Опуси кожного автора висвітлюють різноманітні музично-естетичні аспекти ХХІ століття і, як зазначав французький композитор Анрі Дютійо (Henri Dutilleux), сучасна музика занадто

різноманітна, аби можна були її класифікувати; на його думку, на сьогодні відсутня диференціація на музику серйозну чи популярну, є тільки музика хороша та затребувана або ж така, що не знаходить відгуку в серцях слухачів.

Наприкінці ХХ – початку ХХІ століття музикознавцями традиційно акцентується увага на зверненні митців до барокових (жанрових та стильових) музичних традицій, що відбувається як завдяки альтернативній заміні інструментальних/вокальних звучань голосів, вільних імпровізацій нотного тексту, так і шляхом застосування інструментів неакадемічної сфери, нетрадиційних способів звуковидобування, інноваційних форм створення музичного тексту, до яких належать: додавання електроніки, комплексне об'єднання звукових доріжок, накладання звукових електронних комплексів на звучання акустичного інструмента.

Нагадаймо, що за барокових часів було цілком природним функціонально-рольове поєднання композитора та виконавця в одній особі; особливо цінувалася здатність митця до імпровізації, в тому числі, й створення нових варіативних версій власних, вже апробованих опусів, що дозволяло щоразу репрезентувати твір у новому образно-семантичному та художньо-фактурному форматі. Згодом барокова *модель композиторвиконавець* відійшла з музичної практики, проте композитори ХХ–ХХІ століть повертаються до цієї моделі на новому історично-естетичному та художньо-виконавському рівні.

Творче життя сучасного композитора-виконавця суттєво відрізняється від звичного формату минулого століття, оскільки кожний митець, завдяки можливостям медіапростору, постійно знаходиться у фокусі уваги широкої світової спільноти. Український дослідник Я. Воскобойніков обґрунтовує поняття музичного виконавства як медіарепрезентації, екстраполюючи теорію репрезентації на сучасну практику музичного виконавства. За його думкою, медіапростір постає не сукупністю засобів мас-медіа, а певною незалежною реальністю, утвореною взаємодією засобів масової інформації й суспільства/окремих індивідів у ньому [1, с. 18] і розкриття дієвих принципів «просування» ака-

демічного мистецтва у медіапросторі має важливе значення для становлення сучасних виконавців.

**Метою роботи** є дослідження творчості одного із яскравих представників сучасного виконавського мистецтва, але маловідомого українському музикознавству італійського віолончеліста-композитора Джованні Солліма (Giovanni Sollima). У своїх численних авторських проєктах він презентує свій мистецький універсалізм композиторської та виконавської творчості, органічно поєднуючи в концертах виконання власних опусів з широко відомими класичними творами. Панорама жанрових уподобань композитора дуже об'ємна – сольні та ансамблеві твори для акустичної віолончелі, ансамблю віолончелей, іноді із додаванням власної вокальної партії.

**Наукова новизна.** Творчість цього яскравого новатора-віртуоза, вперше розглядається в українському музикознавстві. Композитор представляє традиційний академічний інструмент у новому художньо-звучковому ракурсі, суттєво збагачує можливості віолончельної творчості, демонструючи його образно-смыслову універсальність та акустично-звучкову самодостатність. На зламі XX–XXI століть Джованні Солліма докорінно змінює усталені уявлення про художні межі віолончельного мистецтва, проте, попри значний інтерес до його творчості у слухацьких колах світової музичної спільноти, в українській музичній науці його авторські здобутки залишаються маловідомими.

В творчості видатного італійського віолончеліста-композитора Джованні Солліма можна спостерігати яскраве переосмислення традицій музичного минулого: презентуючи власні твори, він при кожному виконанні знаходить можливість віднайти нові спектри звучання віолончелі, іноді, збагачуючи його звучанням власного голосу.

У своєму інтерв'ю для австрійського сайту поціновувачів класичної музики “Classic Melbourne” у статті Адама Сабо (Adam Szabo) під назвою Солліма – виконавець та творець (Sollima – Performer as Creator) щодо складної взаємодії композиторської та виконавської творчості, композитор зазначає: «Якщо б ви звернулись до мене з проханням кинути віолончель і продов-

жити писати, я би зовсім покинув музику; якщо запропонуєте мені кинути писати музику й продовжити грати на віолончелі – я буду щасливий. Для мене все йде від віолончелі, навіть коли я пишу для інших інструментів або хору, це для все одно віолончелі. Віолончель – це мій дім» [4].

**Виклад основного матеріалу.** Народився Джованні у Палермо (24 жовтня 1962 року) у родині музикантів, початкову музичну освіту та основи композиції отримав завдяки заняттям зі своїм батьком Еліодоро Солліма (Eliodoro Sollima). Згодом, вдосконалював віолончельну майстерність в класі італійського віолончеліста Джованні Перрера (Giovanni Perrera) та закінчив консерваторію Палермо із найвищими нагородами. Крокуючи до вершин виконавського мистецтва, брав уроки віолончельної віртуозності в італійського віолончеліста-диригента Антоніо Янігіро (Antonio Janigro) та уроки композиції у хорватського композитора Мілко Келеманом (Milko Kelemen) у Штуттгартській вищій музичній школі (Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Stuttgart) та в Моцартеум консерваторія у Зальцбурзі (Universität Mozarteum) [3].

Успіх віолончеліста-виконавця Джованні Солліма в міжнародних музичних колах яскраво демонструє співпраця в різноманітних концертних проєктах з такими видатними митцями, як Клаудіо Аббадо (італійський диригент та музичний діяч), Джузеппе Сінополі (італійський диригент та композитор), Йорг Демус (австрійський піаніст та композитор), Марта Аргеріх (аргентинсько-швейцарська піаністка), Бруно Каніно (італійським піаніст, клавісініст, викладач та композитор), Вікторія Муллова (британська скрипалька), Ріккардо Муті (італійський диригент та художній керівник театру Ла Скала), Руджеро Раймонді (італійський оперний співак, кіноактор, оперний режисер), Патті Сміт (американська співачка, поетеса), Філіп Гласс (американським композитором), Йо-Йо Ма (видатний американський віолончеліст) тощо [2].

Широкою є і географія концертних турне Джованні Солліма в найпрестижніших концертних залах, зокрема Карнегі-холл,

Еліс Туллі Холл, Вігмор і Queen Elizabeth Hall (Лондон), зал Гаво (Париж), Musicgebouw (Амстердам)і, Kunstfest (Веймар), Ла Скала (Мілан), СантаЧечілія (Рим); участь у фестивалях у Кронберзі, Куопіо, Стамбулі, Токіо, Венеції, Равенні, Сполето, Шанхаї (Ехро 2010) [5]. Унікальним є його спільний з віолончелістом/композитором Енріко Мелоцці проект «100 віолончелей», який вперше було представлено у Римі в 2012 році – триденний марафон віолончельної музики *від бароко до року*, який з того часу став щорічним.

Джованні Солліма демонструє творчій універсальність сучасного митця: свою виконавську та композиторську діяльність він поєднує з педагогічною, викладаючи в прославленій римській академії Санта-Чечілія (був обраний членом Академії у 2010, що є найвищою нагородою для музикантів Італії); проводить майстер-класи в знаменитій віолончельній академії Кронберге (Німеччина).

Як композитор та виконавець Солліма виводить віолончель на новий семантико-звуковий рівень, постійно знаходячи дедалі художні ресурси, які зазвичай не задіяні у віолончельній практиці: композитор використовує як традиційні художньо-звукові можливості інструменту, так і шумові (ковзаючі флажолети) та перкусійні можливості, отримуючи різнобарвну палітру співу, клацань, ударів, гулу, щебету, що збагачує тембрально-звуковий калейдоскоп смислових резервів віолончельного звучання, що виходить далеко за межі традиційно академічного виконавства. Зазвичай асоційована з фірмовим оксамитовим баритональним звуком, із вагомістю, респектабельністю, віолончель в руках Солліми перетворюється на зовсім інший інструмент [5].

Зачарований різноманітними можливостями музичної мови, Дж. Солліма створює нові міксти найрізноманітніших стилів, комбінуючи елементи класичної та рок-музики, використовує ритмо-інтонації фольклору народів Середземномор'я. У творчому доробку майстра налічуються твори як для акустичних, так і для електронних інструментів. Оскільки Джованні постійно намагається збагатити тембральні, динамічні, арти-

куляційні можливості інструменту, він проектує новітні моделі віолончелі, які згодом для нього відтворюють майстри.

З нашої точки зору, досить непросто визначити конкретний напрямок композиторського стилю Солліми, оскільки в його творчості можна спостерігати найрізноманітніші стильові перетини. Проте провідним прямуюванням ми обираємо мінімалізм – впливову музичну течію, яка народилася в американській музиці у 60-х роках XX століття<sup>1</sup>. «В академічній музиці мінімалізм пішов своїм шляхом: поступово ідея повторності – репетитивності, еволюціонувала у зворотний бік – від засобів редукції до різноманітності. Механічна пульсація репетитивної музики залишилася, але з'явилася потреба в ролі автора, ролі, з якою майже розправився класичний мінімалізм, адже там людина, що є автором музики, розпочинає якийсь об'єктивно протікаючий процес, котрий складається з повторення найпростішої музичної фігури» [6].

В творчості американських композиторів мінімалістичні тенденції збагачуються складною палітрою різних звукових впливів – елементи року, фольклорної архаїки тощо. Американський музичний критик Каїл Ган зазначає, що з 80-х років XX століття з'являється ціла школа, яку можна назвати постмінімалістською; провідними композиційним принципом цієї школи залишається репетитивність, проте її варіантність стає надзвичайно різноманітною, а іноді і взагалі *а-академічною*.

Таке тлумачення надає нам підстави для висновку, що композитора Дж. Солліму можна називати постмінімалістом, оскільки він використовує як мінімалістську повторність та механічний пульс, так і збагачує репетитивні прояви новими засобами виразності.

<sup>1</sup> Мінімалізм як течія свідомо скорочує набір засобів художнього вираження: головною одиницею його стає невелика звукова мантра, що представляє з собою просту ритмічну фігуру, яка постійно повторюється. Це створює абсолютно заворожуючий, мінливий, але при цьому статичний звуковий потік, який занурює в медитативний стан, розмиваючи часові межі.

Яскравим прикладом постає його твір «Terra Aria»

**TERRA ARIA**  
da  
J. BEUYS SONG  
versione per 6 o 12 violoncelli

Giovanni Sollima

Moderato  $\text{♩} = 80$

arco e pizz

vel 3 + pizz

4

vel 3

7

vel 1

vel 3

Дуже поетично Дж. Солліма говорить про ставлення до свого інструмента: «У віолончелі мені подобається те, що ви стаєте частиною звуку, віолончель – інструмент, що надзвичайно тісно пов’язаний з тілом, частина звуку повертається до вас і ви відчуваєте його у шлунку, це дуже фізичне відчуття. Віолончель створює для мене простір, схожий на кімнату, і ти відчиняєш вікно і випускаєш звук назовні. Віолончель – мій дім» [4].

Поряд з виконавською та композиторською діяльністю, Солліма активно презентує мистецтво віолончельної імпровізації: у світі, де класичні музиканти одержимі досконалістю та вивіреним авторським текстом, він вільно аперує канонічними властивостями інструмента, виводячи їх на новітній художньо-звуковий та тембрально-смісловий рівень.

Оскільки komponування, як і гра на музичних інструментах у свідомості Солліми закладені генетично (родина Джованні налічує декілька поколінь музикантів і він з дитинства опано-

вував композицію, гру на фортепіано та віолончелі), Джованні надзвичайно критично ставиться до вузькопрофільної моделі освіти, прийнятої у вищих музичних школах. Це питання надзвичайно гостро поставало для Солліми, він говорив, що воно було досить болючим для нього в минулому. «Раніше всі були виконавцями і композиторами. Кожен. Мене теж так виховували, і тому для мене ця система була досить жорсткою. Мені казали: «Ти маєш визначитися. Ти можеш бути композитором або віолончелістом»» [7].

Саме на цих позиціях він утвердився завдяки впливу творчості композитора XVIII століття Джованні Баттіста Костанці, котрим захоплюється Джованні та знаходить багато спільного між ними. Костанці постає *альтер-его* Солліми у багатьох відношеннях: обидва є інструменталістами, для яких важливими є художні властивості інструмента; обидва постійно знаходили нові виразові засоби, збільшуючи тембральний та образний потенціал віолончелі [4].

Показовим для розгляду новаторського підходу Солліми до віолончельної творчості вважаємо: п'єси з циклу «*Viaggio in Italia*» («Подорож до Італії») для віолончелі-соло. Акцентуємо увагу на декількох п'єсах, зокрема: «*La tempesta*» («Буря»), опус «*Alone*» («На самоті») та «*Lamentatio*» («Плач»).

«*La tempesta*» – частина великого проєкту Солліми тривалістю понад годину, цей глобальний цикл «*Viaggio in Italia*» можна назвати освідченням у коханні італійській культурі. У циклі композитор використовує тексти великих співвітчизників: скульптора Мікілянджело Буанаротті, астронома Джордано Бруно, архітектора Франческо Бараміні. Постаті Данте, Леонардо да Вінчі, Скарлатті або великого коханця Казанови постають у цьому циклі у вигляді низки музичних портретів-асоціацій [5].

Ця робота була замовлена композитору Міланським ювелірним домом Бучелаті, який святкував у 2000 році свій 80-ти річний ювілей. Цикл цей вийшов електричний (змішаний). Кожна з частин відображає особистість одного з героїв, його характер, уявлення про зовнішність вигляд. Твір виконується струнним квітетом, в якому в якості соліста постає віолончеліст, іноді

виконуючи сольні номери; темброва палітра ансамблю збагачена співом соліста, до якого іноді додаються електронні звучання.

П'єса «La tempesta» («Буря») номер 10 з цього циклу. Назва власне викликає асоціації з італійським бароко, зокрема з композитором Вівальді та його опусом «La tempesta do mare» («Буря на морі»).

Початок п'єси, яку відкриває арпеджирований акорд, віддалено нагадує вільну барокову прелюдію. Так само на самому початку Солліма додає особливий ефект *pizzicato* лівої руки. Потім використовує прийом баріолажу, який імітує звуку вітру: техніка гри на струнному інструменті хвилеподібними рухами правою рукою по всіх струнах, верхні звуки в цьому русі повторюють першу низхідну фразу. Також вдається композитор і до використання техніки флажолету, переходячи надалі на віртуозне виконання акордів. Фінал п'єси по справжньому передає бурю, що розгулялася.

Друга п'єса «Alone» – яскравий приклад переплетіння академічної естетики композиційної стрункості із додаванням інтонацій італійського фольклору.

Солліма грає тут з прийомом «бі-інструментальності (термін Л. Повзун): виконавець одночасно виступає у двох іпостасях – віолончеліста та вокаліста; відтак, певною мірою відтворюється ефект «роздвоєння творчої особистості». П'єса заходить «на територію» ритуального звучання.

Неймовірно точно імітується тут звучання близькосхідних національних інструментів, додатковий колорит створюється завдяки частим метроритмічним змінам. Мелодична лінія ідеально поєднується з бурдонними звучаннями басу – безперервним тоном, що гуде (цей прийом часто використовується у фольклорних практиках у самих різноманітніших національних культур). *Pizzicato* лівої руки – незвичайний прийом, що створює ефект падаючих крапель. Зазвичай *pizzicato* грається правою рукою. Саме *pizzicato* наприкінці цього розділу надає мелодії певної метро-ритмічної пульсації. У наступному розділі автор застосовує традиційний мінімалістичний прийом моторного руху. Використовується також ефект «*ponticello*», при якому

смичок ведеться максимально близько до підставки і видається не зовсім стандартний дряпаючий, металізований призвук [8].

Потім композитор знову повертається до початкового адажіо, ну і в фіналі фольклорний танець, побудований наступною акордикою:



Цікавою є рефлексія на «Lamentatio» видатного чикагського віолончеліста Олександра Херш, який виконував цей твір, він зазначає: «Уперше почувши «Lamentatio» Джованні Солліми для віолончелі соло, я був абсолютно загіпнотизований. Така фантазія, оригінальність і великий арсенал розширених прийомів. Я часто описую «Lamentatio» Джованні Солліми людям як «григоріанські піснеспіви зустрічаються з роком», але насамперед це дає можливість зазирнути в бурхливу уяву Джованні Солліми. Це викликає спогади й інтуїтивна робота, яка виходить за рамки того, що можна було б очікувати від сольної віолончелі. Я мав честь почути Джованні та зустрітися з ним на Міжнародному семінарі з віолончелі імені П'ятигорського 2016 року в Лос-Анджелесі» [5]. Це був семінар з імпровізації, який проводив Дж. Солімма для нього та інших молодих віолончелістів,

які брали участь у фестивалі. Як зазначив Херш, у Солімма є надприродна здатність зібрати групу віолончелістів, навчених у консерваторії, та впродовж однієї години навчити їх мислити нестандартно.



[6]

**Висновки.** Ім'я Джованні Солліми ще недостатньо відоме в українському музикознавстві, однак його творчість сміливо можна означити як новаторську у сфері сучасної віолончельної практики. Митець пропонує інший – тілесно-акустичний і перформативний – спосіб мислення про інструмент: у його інтерпретаціях віолончель здатна вести діалог «двома голосами» – власним тембром і голосом виконавця.

Композитор послідовно збагачує художній потенціал віолончелі. Це проявляється у використанні розширених прийомів (ліворучне *pizzicato*, *col legno*, бариолаж, натиск на флажолетах, *sul ponticello*, вокаліз під час гри, перкусійні жести на корпусі), у сонорно-акустичному мисленні (моделювання «простору звуку» від бурдонів до багатошарових текстур, поєднання акустики з

електронікою та доріжковими нашаруваннями), у поверненні до барокової моделі «композитор – виконавець» (імпровізаційність, варіантність тексту, «живі» редагування під конкретний контекст). Важливим є й стильовий синтез – поєднання постмінімалістичної повторності з рок-енергетикою, середземноморським мелосом, бароковими алюзіями та кросоверним groove. Окремий вимір становлять експерименти з інструментальною конструкцією, що розширюють тембральний горизонт віолончелі. Не менш значущими є медійна репрезентація та педагогічна діяльність (проект «100 віолончелей», майстер-класи), а також широка кооперація з відомими диригентами й ансамблями, що інтегрує його музику у світовий академічний контекст.

Аналіз п'єс «Lamentatio», «Alone» та «La tempesta» дозволяє виокремити провідні стильові риси митця. У «Lamentatio» відбувається поєднання григоріанської контемплативності з роковою експресією, що реалізується через розширені техніки та «двоголосу» перформативність. «Alone» уособлює постмінімалістичну моторику, побудовану на бурдонах, мікроритмічних зсувах та інтонаціях фольклору, надаючи музиці ритуального характеру. «La tempesta» відтворює токатно-імпровізаційний, «вітровий» жест із бароковими алюзіями, де баріолаж і флажолети створюють ілюзію стихії, що розгортається у драматургічний катарсис.

Узагальнюючи, стильові домінанти Солліми можна визначити так: постмінімалістичний каркас із живим варіативним розвитком; кросжанровість, що інтегрує академічні та неакадемічні стилі; барокове мислення як алюзія та риторика афектів; тілесність звуку через залучення голосу та жестикуляцій; сонорна драматургія, що розгортає образ через тембр і фактуру; медіальна сценічність як форма сучасної присутності музики.

Таким чином, Джованні Солліма постає як композитор-виконавець нового типу, котрий переосмислює історичні моделі крізь оптику сьогодення. Його музика поєднує барокову імпровізаційність і постмінімалістичну структуру, камерну інтимність і медійну масштабність. Опуси Солліми демонструють вихід віолончелі за межі «співочої» ролі, відкриваючи її як багатоканальний інструмент, у якому тембр, голос, жест і простір зливаються в єдину художню систему. Саме це визначає актуальність теми: практика Солліми відповідає сучасним запитам на розширення тембрально-звукових, артикуляційних і комунікативних можливостей академічного інструменталізму, пропонуючи переконливу модель інновації без розриву з традицією.

### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Воскобойніков Я. В. Французький піаніст Олександр Таро: аспекти медійної репрезентації фортепіанного виконавства. Дис. ... д-ра філософії : спец. 025. Харків, 2023. 229 с.
2. Giovanni Sollima. *Walter Stauffer Center for Musicology Foundation*. URL: <https://www.stauffer.org/en/professors/giovanni-sollima>
3. Giovanni Sollima. URL: [https://www.mediciv.tv/en/artists/giovanni-sollima?utm\\_source](https://www.mediciv.tv/en/artists/giovanni-sollima?utm_source)
4. Horvath J. Giovanni Sollima: An Artist of the Twenty-First Century. *Interlude*, 2024. URL: <https://interlude.hk/giovanni-sollima-an-artist-of-the-twenty-first-century>
5. Renino C. Giovanni Sollima: Tradizione musicale colta e strategie di comunicazione di massa. *Tesi in Storia della musica moderna E contemporanea*. Italy, 2008. 265 p.
6. Sollima Lamentatio for Cello Solo. URL: <https://guarnerihall.org/gh-vimeo-video/sollima-lamentatio/>
7. Szabo A. Sollima – Performer as Creator, by Adam. *Classic Melbourne*, 2014. URL: <https://classicmelbourne.com.au/giovanni-sollima-performer-creator/>
8. Wilson M. Giovanni Sollima (b. 1962): Alone for Solo Cello (1998). *Notes for Cellists: A Guide to the Repertoire*. 188–189 p. URL: <https://academic.oup.com/book/58192/chapter-abstract/480953087?redirectedFrom=fulltext> (дата звернення – 20.09.2025)

### REFERENCES

1. Voskoboinikov, Ya. V. (2023). Frantsuzkyi pianist Oleksandr Taro: aspekty mediinoi reprezentatsii fortepiannogo vykonavstva [French Pianist Alexandre Tharaud: Aspects of Media Representation of Piano Performance]: PhD thesis. Kharkiv, 229 p. [in Ukrainian].
2. Giovanni, Sollima. *Walter Stauffer Center for Musicology Foundation*. URL: <https://www.stauffer.org/en/professors/giovanni-sollima/>
3. Giovanni, Sollima. URL: [https://www.mediciv.tv/en/artists/giovanni-sollima?utm\\_source](https://www.mediciv.tv/en/artists/giovanni-sollima?utm_source)
4. Horvath, J. (2024). Giovanni Sollima: An Artist of the Twenty-First Century // *Interlude*. [Electronic resource]. URL: <https://interlude.hk/giovanni-sollima-an-artist-of-the-twenty-first-century/>
5. Renino, C. (2008). Giovanni Sollima: Tradizione musicale colta e strategie di comunicazione di massa. *Tesi in Storia della musica moderna e contemporanea*. Italy, 265 p.
6. Sollima. Lamentatio for Cello Solo. URL: <https://guarnerihall.org/gh-vimeo-video/sollima-lamentatio/>
7. Szabo A. (2014). Sollima – Performer as Creator // *Classic Melbourne*. [Electronic resource]. URL: <https://classicmelbourne.com.au/giovanni-sollima-performer-creator/>
8. Wilson M. (1998). Giovanni Sollima (b. 1962): Alone for Solo Cello. *Notes for Cellists: A Guide to the Repertoire*, pp. 188–189. URL: <https://academic.oup.com/book/58192/chapter-abstract/480953087?redirectedFrom=fulltext>

УДК 780.614.13:785.6

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2025-44-20>**Вікторія Анатоліївна Сакали**

ORCID: 0009-0004-9853-5974

аспірант кафедри історії музики та музичної етнології  
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової  
[vika\\_psa@ukr.net](mailto:vika_psa@ukr.net)

## **ЗМІСТОВНО-ВИРАЗНИЙ УНІВЕРСАЛІЗМ ТЕБРАЛЬНОСТІ БАНДУРИ ТА ЙОГО ВІДТВОРЕННЯ В «ТРИПІЛЬСЬКОМУ» КОНЦЕРТІ Ю. ОЛІЙНИКА**

**Мета роботи** — виявлення поетико-інтонаційної унікальності «Трипільського» концерту для бандури з оркестром Ю. Олійника в річищі жанрово-стильових, духовно-міфологічних настанов української культури та музики рубежу ХХ–ХХІ століть. **Методологія роботи** передбачає звернення до жанрово-стильового, інтонаційного та музично-культурологічного методів дослідження, обумовлених не тільки характером тематизму твору, але й його авторською програмністю. **Наукова новизна роботи** визначена її аналітичним ракурсом, що враховує як жанрово-інтонаційну та структурну специфіку «Трипільського» концерту Ю. Олійника, так і особливості його програмності, що засвідчують темброво-виразний універсалізм бандурного інструменталізму академічної спрямованості. **Висновки.** Бандура є одним з найбільш показових образів-символів української культури та музики, активно затребуваних в різні періоди їх існування. Органологічні та темброво-виконавські особливості цього інструменту та споріднених з ним виявилися причетними і до духовно-релігійних настанов кобзарського мистецтва, і до культури українського козацтва, що склали питоме тло для подальшої академізації бандурного інструменталізму та жанрового розширення його репертуару. Темброва виразність та універсалізм бандури найбільш повно відтворилися в жанрі концерту. Одними з яскравих його зразків на рубежі ХХ–ХХІ століть можна вважати програмні опуси Ю. Олійника і, перш за все, його «Трипільський» концерт. Його поетико-інтонаційна унікальність сформована на перетині класичної традиції та новаційного авторського підходу. З одного боку, твір являє собою класичний 3 ч. концертний цикл з контрастними темповими складовими та відповідними музичними формами. З іншого боку, автор апелює до програмного тлумачення концерту, змістова концепція якого вибудована навколо історико-міфологічного узагальнення сутності Трипільської культури, в якій було закладено основи української духовної національної свідомості.

Її спрямованість до гармонії людського та природного начал визначила відсутність типового для жанру концерту змагання соліста і оркестру, протиставивши йому єдність різнобарвного інструментального цілого. Тематичний матеріал «Трипільського» концерту побудований на органічному поєднанні авторського тексту, що базується на жанрово-інтонаційних традиціях фольклорної архаїки, та цитатах українських народних пісень, відтворених через темброво-виконавський універсалізм бандури, оригінальної оркестрової партії, що сукупно відтворюють ідею гармонії Буття та його духовних праоснов.

**Ключові слова:** Концерт, концертність, бандура, академічне бандурне виконавство, бандурна творчість Ю. Олійника, «Трипільський» концерт для бандури з оркестром, Трипільська культура та міфологія, жанр, стиль.

*Sakaly Viktoriia Anatoliivna, Postgraduate Student at the Department of Music History and Musical Ethnography of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music*

**Content-expressive universalism of the bandura's timbre and its reproduction in the "Trypillian" concerto by Yu. Oliynyk**

**The purpose of the work** is to identify the poetic and intonational uniqueness of the "Trypillian" concerto for bandura and orchestra by Yu. Oliynyk in the context of genre-stylistic, spiritual and mythological guidelines of Ukrainian culture and music at the turn of the 20th–21st centuries. **The methodology of the work** involves the use of genre-stylistic, intonational and musical-culturological research methods, determined not only by the nature of the work's thematics, but also by its author's programmatic nature. **The scientific novelty** of the work is determined by its analytical perspective, which takes into account both the genre-intonational and structural specificity of the "Trypillian" concerto by Yu. Oliynyk, and the peculiarities of its programmatic nature, which testify to the timbre-expressive universalism of bandura instrumentalism of an academic orientation. **Conclusions.** The bandura is one of the most striking images-symbols of Ukrainian culture and music, actively in demand in different periods of their existence. The organological and timbre-performance features of this instrument and those related to it turned out to be involved in both the spiritual and religious guidelines of the kobzar art and the culture of the Ukrainian Cossacks, which formed a specific background for the further academization of bandura instrumentalism and the genre expansion of its repertoire. The timbre expressiveness and universalism of the bandura was most fully reproduced in the concert genre. One of its brightest examples at the turn of the 20th–21st centuries can be considered the program opuses of Yu. Oliynyk and, above all, his "Trypillian" concerto. Its poetic and intonation uniqueness is formed at the intersection of classical tradition and innovative authorial approach. On the one hand, the work is a classic three-part concert cycle with contrasting tempo components and corresponding musical forms. On the other hand, the author appeals to the programmatic interpretation of the concert, the substantive concept of which is built around the historical and mythological generalization of the essence of Trypillya culture, in which

*the foundations of Ukrainian spiritual national consciousness were laid. Its orientation towards the harmony of human and natural principles determined the absence of the competition of the soloist and the orchestra typical for the concert genre, contrasting it with the unity of a colorful instrumental whole. The thematic material of the “Trypillian” concert is built on an organic combination of the author’s text, based on the genre-intonation traditions of folklore archaic, and quotes from Ukrainian folk songs, reproduced through the timbre-performing universalism of the bandura, the original orchestral part, which together reproduce the idea of the harmony of Creation and its spiritual foundations.*

**Key words:** *Concert, concertity, bandura, academic bandura performance, bandura work of Yu. Oliynyk, “Trypillian” concert for bandura and orchestra, Trypillian culture and mythology, genre, style.*

**Актуальність теми дослідження.** В свій час відомий знавець українського народного інструментарію Гнат Хоткевич зазначав: «Право на існування інструмент має лише тоді, коли він дає щось своє, неповторне. Бо коли він нічого своєрідного не має, а дає лише те, що вже є на інших інструментах, то відпадає сама потреба його існування» [19, с. 32]. Одним із інструментів, що засвідчив неповторний національний колорит української музики у світовому культурно-історичному просторі, є бандура, тембральність та універсальні виразні можливості якої, при всіх органологічних трансформаціях, зберігають актуальність протягом багатьох століть. Сказане співвідносне і з буттям численних попередників цього інструменту, історія яких сходила ще до часів Київської Русі, і з суттєвою роллю кобзи-бандури в духовно-просвітницькій діяльності українських кобзарів, і в культурному бутті усіх верств українського козацтва аж до гетьманського рівня тощо. XX – початок XXI століть позначені процесами поступової академізації бандурного інструменталізму та суттєвим розширенням його репертуару, в межах якого виразні можливості бандури, що набула ознак одного з яскравих музичних символів України, органічно поєднані з високими досягненнями європейського інструменталізму. Сказане засвідчує й творчість Ю. Олійника, що є автором численних оригінальних програмних концертів для бандури з оркестром, в тому числі й «Трипільського», що прикрашають репертуар багатьох сучасних виконавців.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Сучасна бандура відзначається різноманітністю дослідницьких напрямків. Найбільша кількість наукових розвідок минулого та сучасності пов'язана з висвітленням генези, історії інструменту та його побутування в українському культурно-мистецькому середовищі різних епох, про що свідчать монографічні роботи та дисертаційні дослідження Г. Хоткевича [19], І. Зінків [10], М. Хая [18], Н. Морозевич [17], В. Дутчак [4], І. Лісняк [14], Г. Матвіїва [15] та ін. Більш обмеженою поки що є інформація щодо творчої діяльності Ю. Олійника та його бандурного надбання. У статтях О. Герасименко [5–7], І. Зінків [11; 12], І. Дружки (Резнік) [8], а також у матеріалах, представлених у різноманітних інтернет-джерелах [23], провідна увага приділяється перш за все етапам творчого шляху композитора та загальному огляду деяких його творів для бандури. Проте самотня природа цієї частини спадку композитора, неймовірно багата за своїм жанрово-інтонаційним матеріалом, що засвідчують й програмні назви його концертів («Американський», «Нове тисячоліття», «Екзотичний», «Романтичний», «Антифонний», «Трипільський»), нині потребує більш детального їх жанрово-інтонаційного дослідження.

**Мета роботи** – виявлення поетико-інтонаційної унікальності «Трипільського» концерту для бандури з оркестром Ю. Олійника в річищі жанрово-стильових, духовно-міфологічних настанов української культури та музики рубежу XX–XXI століть. **Методологія роботи** передбачає звернення до жанрово-стильового, інтонаційного та музично-культурологічного методів дослідження, обумовлених не тільки характером тематизму твору, але й його авторською програмністю. **Наукова новизна** роботи визначена її аналітичним ракурсом, що враховує як жанрово-інтонаційну та структурну специфіку «Трипільського» концерту Ю. Олійника, так і особливості його програмності, що засвідчують темброво-виразний універсалізм бандурного інструменталізму академічної спрямованості.

**Виклад основного матеріалу.** Бандура як один з найвідоміших українських музичних інструментів має багату історію, що охоплює більше ніж п'ять століть, будучи важливою складовою

національного духовного та культурно-історичного розвитку. Її сучасний вигляд формувався поступово на тлі взаємодії між численними східними та західними інструментальними традиціями, що й нині є предметом багатьох наукових дискусій в осмисленні специфіки «звукового образу» цього інструменту [див. про це детальніше: 10]. Паралельно з еволюцією бандури змінювалися та розширювалися й форми її використання в музичній практиці різних епох, техніко-виконавські можливості та загальне уявлення про її роль в духовно-мистецькому бутті різних верств української спільноти.

Специфіка її побутування в українській культурі обумовлена також її причетністю до феномену так званої синкретичної «бандурної співогри “театру одного актора в двох персонажах”» [17, с. 3]. Акцентуючи увагу на унікальності цього явища в європейській музично-історичній традиції, Г. Матвійв зазначає наступне: «Якщо в інших інструментальних культурах такі процеси складалися, як правило, у тісній взаємодії інструментальних майстрів, композиторів і виконавців, в бандурному мистецтві ці іпостасі частіше поєднувалися в одній особі, а також уособлювали специфічно-національні умови світосприйняття та художнього світовідтворення. Це пов'язане з історико-культурними умовами формування, локальним характером традиційної фольклорної творчості, з її тривалими жорсткими обмеженнями; цеховою замкненістю (аж до створення власної “лебійської” мови, закритих шкіл, законоутворюючих “Устиянських книг” та ін.); спеціальним місцем та роллю кобзарського мистецтва у житті, філософії, історії та культурі українського народу». Розвиваючи далі цю думку, цитований автор простежує особливості буття зазначеної традиції вже у другій половині ХХ століття, коли «у традиційно синкретичному (вокально-інструментальному) академізованому бандурному мистецтві актуалізується чисто інструментальна сфера, що доводить триваюче посилення ролі музичного інструменталізму в сучасній композиторській техніці у цілому з багатючим (майже необмеженим) потенціалом інструментально-органологічних та виконавських засад» [15, с. 1].

Зазначимо, що такого роду універсалізм темброво-звукових можливостей бандури, її «сходження» до рівня музично-звукового символу України та її духовної культури мав досить глибоке коріння, в тому числі й у релігійно-просвітницькій практиці кобзарів, яких «національна рецепція репрезентує як співаючих, ламентуючих, медитуючих історіографів» [9]. Кобзарі як «виконавці, створювачі й носії цього феномену, за умов неодмінної участі кобзи-бандури (рідше – ліри) – не тільки століттями дбайливо зберігали духовну і життєво-побутову пам'ять свого народу, збуджуючи національну свідомість, повідомляючи тисячолітню філософсько-релігійну мудрість <...> а й створили неповторну, своєрідну національну музичну жанрово-стильову систему зі специфічними видами (наприклад, дума), мовними засобами, символікою та музичними інструментами, передусім бандурою» [15, с. 7].

В зазначеній характеристиці акцентовано увагу не тільки на духовній складовій кобзарського мистецтва, що виявлялася як у співі, так і тембральності його інструментальної складової, зокрема й бандури, але й на його впливі на культуру українського козацтва як провідної верстви української спільноти. В цьому середовищі різноманітні співоцькі інструменти, в тому числі кобза й бандура, за своїм значенням «підносяться на особливо шанований рівень. Володіти співоцьким інструментом і вміти співати під його супровід було необхідним елементом воїна та його способу життя, ознакою духовної зрілості й козацької вправності. Серед козаків спів під бандуру займав друге місце “після піднесення душі до Бога в молитві”. Бандура чи кобза стали запорожцю “дружиною подорожньою”, що в найважливіші моменти “не зрадить, не продасть, а до ладу пораду дасть”. Усім, хто зараховував себе до стану козаків, необхідно було володіти мистецтвом вираження козацьких почуттів» [21, с. 160].

Зазначений універсалізм бандури отримав яскраве вираження й у світській музичній традиції XVI–XVIII століть, в межах якої виступ музиканта-професіонала поступово перетворювався на артистично вишукану виставу, своєрідний артистичний «вихід», що поєднувала майстерну «співогру», передбачаючи яскравий розквіт численних варіантів концертно-рапсодійних жанрів у

бандурному інструменталізмі XX – початку XXI століть, в тому числі й у творчості Ю. Олійника (див. нижче).

Отже, протягом багатьох століть у процесах розвитку бандури, бандурного виконавства поступово формується й феномен «бандурництва» як одного з найважливіших духовно-інтонаційних символів української культури, пов'язаних зі специфікою музикування на бандурі. На думку К. Черемського, «переймаючись романтикою запорізького козацтва, бандурництво історично було не тільки мистецтвом співогри, але й накладало на виконавця певні духовні, моральні та світоглядні зобов'язання, універсалізувало у слухацьких колах стереотипи сприйняття бандурного мистецтва. Історично бандурництво характеризувалося:

- виразним громадянським спрямуванням, патріотичною орієнтацією; належністю до складового елементу субкультури (“козацької” XVI-XVIII ст., “шляхетської” – початку XIX ст., “народницької” – другої половини XIX ст., “романтичної” – початку – середини XX ст.);

- імітацією традиційного співоцтва (зокрема, у XIX ст. – наслідування професійних двірських співців; з поч. XX ст. – отожднення з кобзарями тощо);

- здатністю переростати в окремі, відмінні від традиційно-співоцьких, напрямки професійного виконавства» [21, с. 219].

Зазначені аспекти тембрової виразності та універсалізму бандури у відтворенні інтонаційних «покликів» різних часів, епох української національної історії найбільш яскраво позначилися у XX столітті в межах академічного бандурного мистецтва, збагаченого в тому числі й творчим засвоєнням досвіду західноєвропейського інструменталізму. Завдяки цілому ряду блискучих імен композиторів і виконавців зазначеної доби репертуар для бандури виявився суттєво розширеним в тому числі й звертанням до типології інструментального концерту.

Н. Чабаненко, аналізуючи особливості формування бандурного репертуару в сучасній виконавській практиці, фіксує увагу на особливій ролі в ньому саме жанру *концерту*, що органічно єднає, з одного боку, класичні типологічні ознаки цього жанру, з іншого – виявляє його оригінальні метаморфози, що відтворюю-

ють неповторний «звуковий образ» цього інструменту, сформований на тлі соціально-історичних та глибинних духовно-релігійних, міфологічних настанов української культури. Зазначені жанрові риси концерту як зразку бандурного інструменталізму демонструють твори К. Мяскова, Д. Пшеничного, М. Сільванського, А. Маціяка, В. Тилика, М. Дремлюги, Я. Лапинського, В. Павліковського, І. Гайденка та ін. Рубіж XX–XXI століть ознаменований також появою численних експериментальних опусів, в яких інструменталізм концерту для бандури суттєво доповнюється введенням вокального початку, що стає, водночас, своєрідним відродженням на новому рівні ідеї «співогри», типової саме для бандурної виконавської практики (див. вище). Серед зразків такого роду композицій особливо виділяється «Концертно в романтичному стилі» для голосу та бандури В. Власова, кантата «Чигирине, Чигирине» для голосу, бандури й камерного оркестру В. Камінського, Концерт № 5 «Нове Тисячоліття» для бандури, оркестру і хору Ю. Олійника [20, с. 527].

Ім'я останнього з названих авторів як видатного представника української діаспори, є одним з показових. Ю. Олійник – композитор, педагог, піаніст – відомий не тільки як автор численних фортепіанних опусів, але й оригінальних композицій для бандури, в тому числі й згадуваних п'яти концертів. Жанрово-стильова специфіка його творчості та особливості її інтонаційної мови визначені перш за все багатим освітнім досвідом митця. Його основи було закладено ще довоєнні роки в межах культури та музично-освітніх традицій Тернопільщини. Після закінчення Другої світової війни сім'я Олійників вимушена була емігрувати до Західної Європи, тому наступний навчальний етап майбутнього композитора та піаніста був вже пов'язаний з Австрією та Німеччиною, пізніше – зі США. Проте контактність з національним корінням української культури та музики виявилася для Ю. Олійника вирішальною, про що свідчить його багатогранна спадщина, в тому числі й бандурні концерти [див. матеріали статей О. Герасименко: 5–7].

«Трипільський» концерт для бандури та симфонічного оркестру був створений у 1996–1997 рр. та відразу набув неймовірної

популярності у виконавській практиці, що обумовлене не тільки оригінальною інтонаційною мовою твору, але й його авторською програмністю, зверненою до глибинних першооснов української ментальності та культури. О. Бенч-Шокало зазначала, що слухачів «вражала музична концепція з програмною назвою “Трипільський” та глибоконаціональна сутність музики. Захоплювало й те, що Ю. Олійник, живучи в умовах заіндустріалізованого американського світу, вперше в українській музиці заглибився у прадавні інтонаційні витоки культури, які сягають доби трипільської цивілізації в Україні. Адже мало хто з українських митців, які живуть і творять на своїй питомій землі й мають “під ногами” ці культурні релікти, так глибоко осмислює їх» [цит. за: 7, с. 5].

Крім загального визначення твору автор також використовує програмні назви та пояснення й по відношенню до кожної частини цього концерту. «Світанок», «Апогей», «За горизонтом» – всі ці назви символічно фіксують три етапи розвитку Трипільської цивілізації. При цьому 1 частина, згідно із задумом композитора, окреслює період між VI і III тис. до н. е., тобто зародження трипільської цивілізації. 2 частина відтворює час найбільших культурних здобутків трипільців між III та II тис. до н. е., в той час як третя частина цього циклу зосереджена на фінальному етапі існування трипільської культури [7, с. 5–6]. Водночас, зазначені змістовно-програмні аспекти «Трипільського» концерту Ю. Олійника, відтворюючи буття цієї прадавньої цивілізації, символічно апелюють й до їх тлумачення в добових категоріях, співвідносних із світовим днем, атрибутика якого і, перш за все, сонце, сонячне світло, займала досить суттєве місце у міфології трипільців.

Більшість істориків-дослідників цієї культури вважає, що саме в ній було закладено основи українського духовно-міфологічного та релігійного світогляду, а також ті космогонічні моделі, котрі і нині можна зустріти у прадавніх українських народних звичаях та обрядах, символічно відтворених у колядках, казках та національних переказах [див. матеріали дослідження В. Довгича: 3]. На тлі численних матеріалів, що засвідчують досяг-

нення цієї цивілізації, можна констатувати, що трипільці були, фактично, творцями дохристиянського світогляду українців, провідні риси якого, заковані в текстах та археологічних артефактах Трипілья, зберігали свою значущість і в наступні часи в межах «двовір'я».

«Золотим віком енеоліту» назвав свого часу академік Б. Рибак епоху трипільської культури. Її досягнення більшість істориків розглядає саме як «злет». «Спомин про трипільську історію – це ще й усвідомлення того, що на казково багатій землі, яку нині ми називаємо Україною, можливо створити передову, як на свій час, цивілізацію: збудувати десятки міст, тисячі будівель і храмів, досягти вершин мистецтва та культури. І все це – не маючи ані мудрих радників, ані кредитів від європейських банків, а лише власні руки, розум та величезні ресурси цієї землі» [1, с. 4, 7].

Більшість істориків, що досліджували Трипілья та духовно-релігійні настанови його буття, підтримують точку зору про його гармонійний характер. На думку Н. Бурдо, «основним сенсом реконструйованого сакрального комплексу трипільської цивілізації була ідея відтворення всесвіту і відродження людини, перемога над смертю, небуттям шляхом переходу в інші, надприродні священні світи. *Сакральна діяльність трипільців, як і майже всіх народів, за даними М. Еліаде, була спрямована, передусім, на підтримання наявного світового порядку, боротьбу з хаосом* (курсив наш – В. С.)» [2, с. 81], що в кінцевому підсумку засвідчувало й тезу про гармонію людського та природного світів. Зазначимо, що образно-інтонаційний світ «Трипільського» концерту Ю. Олійника, де ідея протиставлення соліста та оркестру як така відсутня, також символічно відтворює цю провідну настанову духовно-релігійного світу Трипілья.

Ключова роль у формуванні останнього належить, з точки зору істориків та етнографів, «закону універсального колообігу», у відповідності з яким «все, що відбувається у суспільстві і природі, сприймається як космос (“порядок”) <...> Ядром закону був рух сонця в колі зодіаку». Відповідно, «образ сонця в русі – постійний образ в декоративному оздобленні кераміки Трипільської культури» [16, с. 51, 62], а також її релігійного сві-

тобачення, в якому саме коло стає одним з найважливіших символів, успадкованих пізніше й на теренах християнства. Зауважимо, що на рух сонця та відповідну символіку орієнтовані й згадувані вище програмні визначення частин «Трипільського» концерту Ю. Олійника («Світанок», «Апогей», «За горизонтом»), що метафорично відтворюють «дух» та «сонячне світобачення» Трипілля. Крім того, вони доповнені й інтонаційною специфікою його тематизму, в якому риторика «кола» займає суттєве місце. Все це засвідчує глибинний підхід композитора до відтворення праоснов національної культури, духовна генеза якої була сформована задовго до прийняття християнства.

Оригінальним вважаємо також й підхід Ю. Олійника до відтворення в цьому опусі самої ідеї інструментального концерту. З одного боку, «Трипільський» концерт має багато ознак класичного концерту. Він включає три частини з відповідним темповим контрастним співвідношенням «швидко – повільно – швидко». Перша частина орієнтована за своїми структурними показниками до сонатної форми, хоча й досить вільно трактованої. Автором окреслено також типовий для концерту виконавський склад, що передбачає співвідношення-взаємодію сольного та загального оркестрового початків. Крім того, перша частина та фінал включають яскраві каденції соліста.

З іншого боку, «Трипільський» концерт має цілий ряд рис, що виявляють не тільки його яскраво виражене національне «обличчя», але й новаційний підхід до трактування цього класичного жанру. Сказане проявляється в заявленій автором програмності твору, в якій органічно поєднано умовно історичний підхід, у відповідності з яким кожна з частин цього циклу ніби відтворює етапи буття Трипілля, а також його духовно-міфологічне тлумачення, що охоплює найважливіші кодові знаки-символи Трипільської культури, пов'язані перш за все з сонячним колообігом, що символізував світову гармонію-космос. У відповідності з нею вибудовувалося й життя трипільців, що у всій своїй діяльності прагнули до духовної досконалості та гармонічного буття з вічною природою.

Такого роду розуміння трипільської культури та історії Трипілля, що унаочнювалася в категоріях концепції «золотого віку»

буття цієї цивілізації, обумовлюють її особливості трактування в аналізованому концерті Ю. Олійника провідного принципу цього жанру, тобто особливостей співвідношення партій соліста та оркестру. Традиційне для класичного концерту змагання-протиставлення його провідних учасників тут як таке відсутнє. Солоїст та оркестр скоріше сприймаються як єдине інструментальне ціле, що відтворює провідні образи світу Трипілля. При такому підході згадується й неоднозначність версій щодо походження, етимології та значення терміну «концерт», який пов'язується і з латинським *concertare* – боротися, і з італійським *concertare* – погоджуватися, *conserere* – поєднувати, сплітати, спілкуватися, що «створює можливість множинності трактувань і підходів до відносин між солістом і оркестром» [13, с. 8]. Зазначимо, що Ю. Олійник в своєму творі явне віддає перевагу останнім смислам-значенням тлумачення жанру.

Тематичний матеріал концерту виявляє й показове для бандурного інструменталізму академічної спрямованості тяжіння до концертності, що проявляється не тільки в даному жанрі, але й в інших типологіях («концертні варіації», «концертна п'єса» тощо). На думку Ю. Іванової, «поняття про концертність зв'язане з такими поняттями як гра, ігрова логіка та діалог. Віртуозність як вільне володіння повним арсеналом технічних та виразових засобів, прагнення та здатність до демонстрації цього вміння, імпровізаційність як здатність до спонтанності та деякої театральності виконання, здатність до миттєвої реакції на дії партнера, як і змагальність, є обов'язковими принципами концертності. *Але принцип змагальності достатньо умовний, тому що мета полягає не в “перемозі”, а в досягненні досконалості, єдності та в прагненні краси і радості від спільної творчості* (курсив наш – В. С.)» [13, с. 21]. В «Трипільському» концерті зазначене прагнення до «досконалості», «краси і радості» засвідчує не тільки особливості програмності твору, зосередженої на сакральній гармонії буття Трипілля, але й темброво-виконавський універсалізм бандури, що органічно «вписався» і в інтонаційно-символічну характеристику прадавньої цивілізації, яка заклала ґрунт духовної культури української нації.

Основу твору складає як авторський тематизм, максимально наближений до найдавніших зразків обрядового слов'янського фольклору, як, наприклад, головна партія 1 частині циклу, побудована на невеликих квартових поспівках (зафіксованих у вигляді мелодії і, водночас, в оригінальних гармонічних нетерцієвих побудовах), так і фольклорні цитати. Останні найбільш повно представлені у 2 частині концерту, в якій композитор вільно відтворює інтонації українських народних пісень «Зелена рута, жовтий цвіт» та «Летів пташок понад воду». Зазначимо, що в тематизмі твору пісенний тип мелодизму превалює, відтворюючи тим самим вже згадуваний бандурний принцип «співогри», репрезентований в даному разі засобами бандурного інструменталізму. Цікавим вважаємо й орієнтацію Ю. Олійника в фіналі «Трипільського» концерту на пісенно-танцювальний колорит та типологію карпатської коломийки. Композитор відтворює в головній темі заключної частини цього циклу відому ритмо-інтонаційну формулу «Гей, ші-ді-рі-ді-дан, ші-ді-рі-ді-дана». М. Чумарна, розглядаючи прадавні символи української культури та духовності, зазначає, що етимологія цієї фрази відомої коломийки є стародавнім магічним замовлянням, сенс якого перекладається як «сяюче життя нам Богом дане» [22], тобто як те, що одухотворює буття людини в гармонії з природою та сакральним світом.

Оригінальний тематизм «Трипільського» концерту разом з тим органічно поєднується з поліфонічними принципами його розвитку, що особливо відчутно в головній партії першої частини та у фіналі. При цьому яскраві в тембровому відношенні проведення-імітації музичного матеріалу у різномантних інструментів дерев'яної групи на фоні численних квінтово-квартових бурдонів ніби вибудовують духовний простір Трипілья, наповнений різнобарвним звучанням Всесвіту. При цьому симфонічний оркестр органічно доповнюється тембральністю бандури, виразність якої підкреслена не тільки національним колоритом тематизму, але й техніко-виконавськими та фактурними прийомами, типовими для цього інструменту. Серед таких особливо виділяються численні гармонічні фігурації та гліссандо, що, подібно до сонячних про-

менів, сонячного світла, пронизують всю музичну тканину «Трипільського» концерту, символічно позначаючи ключовий духовно-релігійний символ культури Трипілля.

Водночас музична мова цього твору виявляє контактність з аналогічними композиціями ХХ століття, в тому числі й з творчістю І. Стравинського, але в більш «пом'якшеному» варіанті та при спиранні на українську фольклорну традицію. Зазначені фактурні показники «Трипільського» концерту Ю. Олійника з показовим для нього інтересом до кожного тембру інструментального цілого, до символічного відтворення образів одухотвореної природи та архаїки, рондальних форм викликають також аналогії з творами французьких композиторів початку ХХ століття, зокрема, з К. Дебюссі, увага якого протягом всієї його творчої біографії була прикутою до пошуків праоснов Буття.

**Висновки.** Отже, бандура є одним з найбільш показових образів-символів української культури та музики, активно затребуваних в різні періоди їх існування. Органологічні та темброво-виконавські особливості цього інструменту та споріднених з ним виявилися причетними і до духовно-релігійних настанов кобзарського мистецтва, і до культури українського козацтва, що склали питоме тло для подальшої академізації бандурного інструменталізму та жанрового розширення його репертуару. Темброва виразність та універсалізм бандури найбільш повно відтворилися в жанрі концерту. Одними з яскравих його зразків на рубежі ХХ–ХХІ століть можна вважати програмні опуси Ю. Олійника і, перш за все, його «Трипільський» концерт. Його поетико-інтонаційна унікальність сформована на перетині класичної традиції та новаційного авторського підходу. З одного боку, твір являє собою класичний 3 ч. концертний цикл з контрастними темповими складовими та відповідними музичними формами. З іншого боку, автор апелює до програмного тлумачення концерту, змістовна концепція якого вибудована навколо історико-міфологічного узагальнення сутності Трипільської культури, в якій було закладено основи української духовної національної свідомості. Її спрямованість до гармонії людського та природного начал визначила відсутність типового для жанру

концерту змагання соліста і оркестру, протиставивши йому єдність різнобарвного інструментального цілого. Тематичний матеріал «Трипільського» концерту побудований на органічному поєднанні авторського тексту, що базується на жанрово-інтонаційних традиціях фольклорної архаїки, та цитатах українських народних пісень, відтворених через темброво-виконавський універсалізм бандури, оригінальної оркестрової партії, що сукупно відтворюють ідею гармонії Буття та його духовних праоснов.

### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Бурдо Н. Б., Відейко М. Ю. Трипільська культура. Спогади про золотий вік / Худож.-оформлювач І. В. Осипов. Харків: Фоліо, 2007. 415 с.
2. Бурдо Н. Сакральний світ та магічний простір Трипільської цивілізації. *Археологія у Києво-Могилянській академії*. Київ: Інститут класичної археології, 2003. С. 75–84.
3. Довгич В. Космос древньої України: Трипілля – Троянь: Мітологія. Філософія. Етногенез: VI тис. до н. е. – I тис. н. е. Київ: Центр учбової літератури, 2021. 304 с.
4. Дутчак В. Бандурне мистецтво українського зарубіжжя: монографія. Івано-Франківськ: Фоліант, 2013. 488 с.
5. Герасименко О. Концерти для бандури та симфонічного оркестру Юрія Олійника в контексті сучасного бандурного мистецтва. *Кобзарство в контексті становлення української професійної музичної культури: зб. матеріалів Міжнародної наук.-практ. конф., Київ, 14 жовтня, 2005 р.* Київ, 2005. С. 186–192.
6. Герасименко О. Фольклорні джерела музичної мови бандурних концертів Юрія Олійника. *Народознавчі зошити*. Львів: Інститут народознавства НАНУ. 2004. Зош. 1–2 (55–56). С. 83–93.
7. Герасименко О. Передмова. *Юрій Олійник. Концерт № 4 «Трипільський» для бандури та симфонічного оркестру*. Львів: ТеРус, 2010. С. 3–7.
8. Друга (Резник) І. С. Бандурна творчість еміграційних композиторів. *Українська музика: наук. часопис / Львівська нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка*. 2016. № 2 (20). С. 39–44.
9. Єременко О. Синкретичність еволюції кобзарства: від історичного явища до художнього образу. Синопис: текст, контекст, медіа. 2014. № 3. URL: [nbuv.gov.ua/UJRN/stkm\\_2014\\_3\\_5](http://nbuv.gov.ua/UJRN/stkm_2014_3_5) (дата звернення: 25.08.2025).
10. Зінків І. Я. Бандура як історичний феномен [монографія]. Київ: ІМФЕ імені М. Т. Рильського НАН України, 2013. 447 с.
11. Зінків І. Я. Жанр концерту для бандури у творчості Юрія Олійника кінця 2000 – початку 2010-х років. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка*. 2015. Вип. 36. С. 6–19.
12. Зінків І. Я. Подвійний концерт Юрія Олійника в контексті розвитку жанру. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики*. 2017. Вип. 46. С. 302–313.

13. Іванова Ю. В. Жанрова природа та специфіка еволюції фортепіанного концерту: історико-стильовий вимір. *Музичне мистецтво і культура*. 2023. Вип. 38. С. 5-20.

14. Лісняк І. Академічне бандурне мистецтво України кінця ХХ – початку ХХІ століття. Київ: ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАН України, 2019. 254 с.

15. Матвій Г. В. Звукообразні чинники сучасної бандурної творчості: інструментально-виконавський авторський підхід: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 – Музичне мистецтво / Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса, 2021. 21 с.

16. Мишик В. Ф. За законом світового ладу: Трипільська цивілізація і світогляд українського народу. Київ: МАУП, 2007. 328 с.

17. Морозевич Н. В. Бандурне мистецтво як культурне надбання сучасності: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 – Музичне мистецтво / Одеська державна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса, 2003. 16 с.

18. Хай М. Музично-інструментальна культура українців (фольклорна традиція), ред. Н. Хом'як. Київ – Дрогобич, 2007. 544 с.

19. Хоткевич Г. Бандура та її можливості / ред. В. Мішалов. Харків: Глас-Майдан, 2007. 96 с.

20. Чабаненко Н. А. Бандурний репертуар як чинник розвитку концертного виконавства. *Мистецтвознавчі записки*. 2018. Вип. 33. С. 522-528.

21. Черемський К. Традиційне співцтво. Українські співці-музиканти в контексті світової культури. Харків: Атос, 2008. 248 с.

22. Чумарна М. З початку світу: Україна в символах. Львів: Сполом, 2005. 285 с.

23. Юрій Олійник. URL: <https://parafia.org.ua/person/olijnyk-yurij/> (дата звернення: 29.08.2025).

### REFERENCES

1. Burdo, N. B., Videyko, M. YU. (2007). Trypillia Culture. Memories of the Golden Age. Kharkiv: Folio [in Ukrainian].

2. Burdo, N. (2003). The sacred world and magical space of the Trypillian civilization. *Arkheolohiya u Kyievo-Mohylyans'kyi akademiyi*. Kyiv: Instytut klasychnoyi arkheolohiyi [in Ukrainian].

3. Dovhych, V. (2021). Cosmos of Ancient Ukraine: Trypillia – Troyan: Mythology. Philosophy. Ethnogenesis: 6th millennium BC – 1st millennium BC. Kyiv: Tsentru uchbovoyi literatury [in Ukrainian].

4. Dutchak, V. (2013). Bandura Art of Ukrainian Abroad: Monograph. Ivano-Frankivsk: Foliant [in Ukrainian].

5. Herasymenko, O. (2005). Concerts for bandura and symphony orchestra by Yuriy Oliynyk in the context of modern bandura art. *Kobzarstvo v konteksti stanovlennya ukraïns'koyi profesiynoyi muzychnoyi kul'tury: zb. materialiv Mizhnarodnoyi nauk.-prakt. konf., Kyiv, 14 zhovtnya, 2005 r.* [in Ukrainian].

6. Herasymenko, O. (2004). Folklore sources of the musical language of Yuriy Oliynyk's bandura concerts. *Narodoznavchi zoshyty*. Lviv: Instytut narodoznavstva NANU. 1-2 (55-56), 83-93 [in Ukrainian].

7. Herasymenko, O. (2010). Preface. Yuriy Oliynyk. *Kontsert № 4 «Trypil's'kyu» dlya bandury ta symfonichnoho orkestru*. Lviv: TeRus [in Ukrainian].

8. Druzhga (Reznyk), I. S. (2016). Bandurny's work of emigrant composers. *Ukrayins'ka muzyka: nauk. chasopys*. 2 (20), 39–44 [in Ukrainian].

9. Yeremenko, O. (2025). Syncretism in the evolution of kobzarism: from a historical phenomenon to an artistic image. Retrieved from: nbuv.gov.ua/UJRN/stkm\_2014\_3\_5.

10. Zinkiv, I. Ya. (2013). Bandura as a historical phenomenon [monograph]. Kyiv: IMFE imeni M. T. Ryl's'koho NAN Ukrainy [in Ukrainian].

11. Zinkiv, I. Ya. (2015). The genre of the bandura concerto in the work of Yuriy Oliynyk in the late 2000s and early 2010s. *Naukovi zbirky L'vivs'koyi natsional'noyi muzychnoyi akademiyi imeni M. V. Lysenka*. 36, 6–19 [in Ukrainian].

12. Zinkiv, I. Ya. (2017). Yuriy Oliynyk's double concert in the context of the development of the genre. *Problemy vzayemodiyi mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky*. 46, 302–313 [in Ukrainian].

13. Ivanova, YU. V. (2023). The genre nature and specifics of the evolution of the piano concerto: a historical and stylistic dimension. *Muzychne mystetstvo i kul'tura*. 38, 5–20 [in Ukrainian].

14. Lisnyak, I. (2019). Academic bandura art of Ukraine in the late 20th – early 21st centuries. Kyiv: IMFE im. M.T. Ryl's'koho NAN Ukrainy [in Ukrainian].

15. Matviyiv, G. V. Sound-forming factors of modern bandura creativity: instrumental-performance author's approach. Extended abstract of doctor's thesis. Odesa: Odes'ka natsional'na muzychna akademiya imeni A. V. Nezhdanovoyi [in Ukrainian].

16. Mytsyk, V. F. (2007). According to the law of the world order: Trypillian civilization and the worldview of the Ukrainian people. Kyiv: MAUP [in Ukrainian].

17. Morozevych, N. V. (2003). Bandura art as a cultural heritage of modernity. Extended abstract of doctor's thesis. Odesa: Odes'ka derzhavna muzychna akademiya imeni A. V. Nezhdanovoyi [in Ukrainian].

18. Khay, M. (2007). Musical and instrumental culture of Ukrainians (folklore tradition). Kyiv–Drohobych [in Ukrainian].

19. Khotkevych, G. (2007). Bandura and its possibilities. Kharkiv: Hlas-Maydan [in Ukrainian].

20. Chabanenko, N. A. (2018). Bandura repertoire as a factor in the development of concert performance. *Mystetstvoznachchi zapysky*. 33, 522–528 [in Ukrainian].

21. Cheremsky, K. (2008). Traditional singing. Ukrainian singer-musicians in the context of world culture. Kharkiv: Atos [in Ukrainian].

22. Chumarna, M. (2005). From the beginning of the world: Ukraine in symbols. Lviv: Spolom [in Ukrainian].

23. Yuriy Oliynyk (2025). Retrieved from: <https://parafia.org.ua/person/olijnyk-yurij/>

УДК 78.03

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2025-44-21>

І Ян

ORCID: 0009-0004-2039-3857

здобувач кафедри історії музики та музичної етнографії  
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової  
635154365@qq.com

## СПЕЦИФІКА ОБРАЗНОГО ЗМІСТУ ТА МУЗИЧНОГО ІНТОНУВАННЯ У ТВОРАХ О. МЕССІАНА: ЧИННИКИ ПОЛІСЕМАНТИЧНОСТІ

**Мета дослідження** — виявити образні та художньо-виразові передумови музично-інтонаційної своєрідності музичних творів О. Мессіана, розкрити підстави створеної ним «поліфонії смислів» як наслідку здійснення композиторського методу. **Методологія** роботи передбачає використання традиційного музикознавчого жанрово-стильового підходу та розширеного мистецтвознавчого текстологічного методу. Створюються базисні теоретичні позиції для розвитку музично-нарративного аналізу як необхідної складової аксіологічних характеристик поетики Мессіана. **Наукова новизна** статті полягає у відтворенні оригінальної авторської інтонології Мессіана, відкритті специфіки розуміння ним програмності як вихідної синкретичної якості музичного звучання, доведенні ставлення композитора до музичного звуку як одного з компонентів цілісного й неподільного образу світу, котрий формується й діє суто іманентним особистісним чином, будучи зовнішньо орієнтованим, виникає на ідеально-феноменологічних засадах, тобто є інтенціональним предметом. **Висновки.** Намагаючись уявити для адресата зображений ним у композиції світ природи, Мессіан створив у музичному тексті власний просторово-звуковий континуум, тісно пов'язаний з колірною гамою та фантастичними образами. Завдяки опорі на певні кольорові та ритмічні еталони, зрозумілі музиканту синестетичні сприйняття і відчуття, використанню системи авторських позначень, у тому числі умовно програмних вказівок, також зверненню до базових, архетипових для кожної людини ідеальних тяжінь та потреб, символічних уявлень, композитор додає до предметно-сислової сфери музики нові способи формування й трансляції образного змісту, створює нові естетичні завдання для виконавського розуміння та інтонування, також нові умови і якості сприйняття-екстеріоризації для слухачів.

**Ключові слова:** образний зміст, полісемантичність, «поліфонія смислів», музичний текст, музичний наратив, музичне інтонування, візуалізація, синестетичне сприйняття, простір та рух, авторська інтонологія, композиторська номологія.

*Yi Yang, Applicant at the Department of Music History and Musical Ethnography of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music*  
**Specificity of picture content and musical intonation in the works of O. Messiaen: factors of polisemancy**

**The purpose** of the study is to identify the figurative and artistic-expressive prerequisites of the musical-intonational originality of O. Messiaen's musical works, to reveal the foundations of the "polyphony of meanings" created by him as a consequence of the implementation of the composer's method. **The methodology** of the work involves the use of the traditional musicological genre-stylistic approach and the extended art historical textological method. Basic theoretical positions are created for the development of musical-narrative analysis as a necessary component of the axiological characteristics of Messiaen's poetics. **The scientific novelty** of the article lies in the reproduction of Messiaen's original author's intonation, the discovery of the specifics of his understanding of programmaticity as the initial syncretic quality of musical sound, and the proof of the composer's attitude to musical sound as one of the components of a holistic and indivisible image of the world, which is formed and operates in a purely immanent personal way, being externally oriented, arises on ideal-phenomenological principles, that is, it is an intentional subject. **Conclusions.** Trying to imagine for the addressee the natural world depicted by him in the composition, Messiaen created his own spatial-sound continuum in the musical text, closely connected with the color scheme and fantastic images. By relying on certain color and rhythmic standards, synesthetic perceptions and feelings understandable to the musician, using a system of authorial notations, including conventionally programmatic instructions, as well as appealing to basic, archetypal ideal aspirations and needs for each person, symbolic representations, the composer adds to the subject-semantic sphere of music new ways of forming and translating figurative content, creates new aesthetic tasks for performing understanding and intonation, as well as new conditions and qualities of perception-exteriorization for listeners.

**Key words:** figurative content, polysemanticity, "polyphony of meanings", musical text, musical narrative, musical intonation, visualization, synesthetic perception, space and movement, authorial intonation, composer's nomology.

**Актуальність теми статті** визначається тим, що донині творчість О. Мессіана залишається таємничим феноменом авторського, індивідуально-особистісного мислення та уявлення про музику як художній універсум, здатний вмістити усі доступні сприйняттю людини символи живого буття, від буденного до космічного. Олів'є Мессіан донині постає як митець-мислитель, який винайшов власну систему музичної мови, власну філософію музичної творчості та мистецтва у цілому. Більшість дослідників творчості французького майстра відзначають, що він поєднав в своїй музиці різні системи релігійного

світогляду, зокрема різні розуміння часу та простору, кольору та звуку, руху та статичності, єднаючи, таким чином, й два культурні світи західний та східний (зокрема християнсько-католицький і та буддистсько-індуїстський) [2–3; 7]. Західний тип мислення з його схильністю до експериментів і новаторства, водночас до раціоналістської визначеності, проявляється у композитора у створенні власної композиторської техніки, представленої в теоретичних працях «Техніка моєї музичної мови» (1944), «Трактат про ритм, колір і орнітологію» (1948). Також симптоматичними виявляються тяжіння до есхатологічного тлумачення часу від початку до кінця (як народження, становлення, вмирання), численні звернення композитора до текстів Святого Писання. З іншого боку, «орнітологічна складова» мови Мессіана, як музичної, так і програмно-поетичної вербальної, безпосередньо пов'язана з милуванням красою орнаменту, непередметних візерунків, безкорисливою грою природних кольорів і т. д., також прагнення подолати межі часу та простору – і між ними – все це свідчить про суттєвий вплив східних ідей стосовно світобудови та місця в ній людини, призначення людини щодо природної величі буття. Особливий вплив транснаціональний підхід придбає у сфері камерно-вокальної музики, з її неодмінними інструментальними (фортепіанними) складовими, причому це стосується усієї даної жанрової галузі [1; 4–6]. Можна навіть зауважити, що саме зустріч Мессіана з індійською або східноазійською музичною медитацією, намагання спиратися на архетипи звучання, зокрема ритмічні (на «першоритими»), взяті з індійської ритміки (чому сприяє трактат Шарнхадеви «Самгітаратнакара», «Океан музики», XIII ст.), приводить композитора до особливого типу музичного мислення, в якому «триваючий стан», «мистецтво вітража», «принцип обертового кристала» кардинально змінюють обрії західного музичного досвіду на шляху до звільнення гармонії та фактури від тональної залежності [3]. Відтак тотальне прагнення до синтезу – на рівні системи художньої виразовості, водночас розуміння музичної творчості як прояву глибинних засад людської свідомості з її споконвічними архетипами та потребами – ці особистісні авторські пози-

ції зумовлюють більшість з інноваційних рис композиторського методу О. Мессіана.

**Мета дослідження** – виявити образні та художньо-виразові передумови музично-інтонаційної своєрідності музичних творів О. Мессіана, розкрити підстави створюваної ним «поліфонії смислів» як наслідку здійснення композиторського методу. Крім словесного опису, що передує музиці, музичний текст Мессіана рясніє авторськими зауваженнями, що прямо вказують на візуальні «імітації», задумані композитором, в процесі побудови раніше представлені словесної «картини». Причому словесні компоненти, що викликають візуальні уявлення у творах Мессіана, включають в себе не тільки назви його опусів, а й коментарі, які він надсилав у самих творах, пояснення, які він давав у своїх інтерв'ю, нотатках, а також численні зауваження, якими насичені музичні тексти. Таким чином, вербальна складова творів Мессіана розширюється з цілком прагматичною метою: примусити виконавця і слухача зануритися в образ, візуально та звуково (аудіально-слухово) створений композитором.

Важливою якістю вербальних та візуальних коментарів та зауважень Мессіана є їх звернення до невидимих, часто трансцендентних сутностей, які не мають матеріального втілення, таких як Час, Вічність та Рух, котрий прокладає траєкторії Духу, апелює до Божественної Присутності. Це все явища, які не мають прямих візуальних прототипів (або уявлень про них). Таким чином, показники наявності програмного змісту у творах Мессіана безсумнівні, але, в той же час, особливості творів композитора дозволяють говорити про новий симбіотичний тип програмності, що переростає у символістський звукопис з екфразисними епіфеноменами.

Цикли для фортепіано («Двадцять поглядів на немовля Ісуса» і «Каталог птахів»), а також «Квартет на кінець часів», в якому фортепіано виступає в ансамблі з кларнетом, скрипкою і віолончеллю, досить чітко репрезентують візуальний компонент мессіанівської програмності. Крім того, ці твори в повній мірі відображають явища, які сам композитор вважав найбільш значущими для своєї творчості: Віра, Ритм, Спів птахів і Колір.

Кожен з перерахованих компонентів світогляду Мессіана розкривається з позиції візуалізації: Віра представлена в «Двадцяти поглядах на немовля Ісуса», Ритм (в сукупності з Часом і Вічністю) – в «Квартеті в кінці часів» і Пташиний спів – в «Каталозі птахів» – масштабному фортепіанному циклі, який концентрує мелодійні знахідки композитора. Що стосується кольору, то цей параметр є значущим для музичної тканини всіх творів композитора, незалежно від їх провідної тематики. При цьому особливе значення має те, що кожен з розглянутих опусів пов'язаний з тембром фортепіано – інструменту з найбагатшими колористичними можливостями, що надзвичайно важливо для композитора та його камерно-вокальних творів<sup>1</sup>. Мессіан вважав фортепіано інструментом, який не володіє самодостатнім тембром, а тому відкритий для відтворення найбагатшого спектру «кольорових» і світлових звуків.

За спостереженням В. Виноградової, візуалізація Божественної присутності в фортепіанному циклі «Двадцять поглядів на немовля Ісуса» базується на чотирьох групах смислів. У словесних текстах Мессіана представлені головні учасники Поглядів – Бог Отець, Немовля Ісус, Діва Марія, пророки, пастухи, волхви, зірка, хрест, тиша; окрім цього, намічається реакція присутніх на те, що відбувається; окреслюються параметри простору Божественного Космосу; описуються дії, що відбуваються, головною з яких є втілення божественного у земному, Духу у людське існування [2].

Засоби візуалізації, що проявляються в музичній матерії циклу, вказують на три позиції симбіозу тем зі смислами, представленими в словесних текстах автора: звукозображальне письмо; лейтмотиви; ладогармонічні прийоми, властиві техніці письма композитора Мессіана. Звуковий живопис найбільш

<sup>1</sup> 1930 – Смерть багатьох (La mort du nombre) для сопрано, тенора, скрипки та фп. 1930 – Три мелодії (Trois Mélodies) для сопрано та фп. 1935 – Вокаліз-етюд (Vocalise-Etude) для сопрано та фп. 1936 – Поеми для Мі (Poèmes pour Mi) для сопрано та фп. 1938 – Пісні землі та неба (Chants de terre et de ciel) для сопрано та фп. 1945 – Яраві, пісня кохання і смерті (Harawi, chant d'amour et de la mort) для сопрано та фп.

яскраво проявляється в імітації співу птахів (№№ 4, 5, 8, 11, 14) і звуків музичних інструментів – дзвонів (№№ 2, 13, 20), ударних і духових інструментів (ксилофон в №№ 4, 13, там-там – в №№ 12, 16, гобой – в № 16, тромбони – в № 14). Поряд з безпосередніми (частіше природними) замальовками звуковий живопис бере участь і у відтворенні трансцендентальних образів, пов'язаних в коловороті духовних рухів, з гучною динамікою, розшаруванням фактури і т. д. В № 3 послідовність в кілька октав начебто сповіщає про здійснення «Метаморфоз»; «биття серця Дитяти» (Мессіан) передається в № 11 звуком, багаторазово повторюваним в контроктаві, що переривається хвилястими пасажами («глибокі зітхання»).

Музична матерія також візуалізується лейтмотивами Божественної дії, позначеними самим композитором – своєрідними символами, що апелюють до образу, «повідомляють» про його присутність, участь в цілому. Зауважується, що, за Мессіаном, цикл має три лейтмотиви: тема Бога; тема Зірки і Хреста; тема Акордів (в більш пізніх музичних виданнях присутні чотири лейтмотиви – до позначених Мессіан додав тему Любові). Тема Бога пов'язана з образами Бога Отця, Дитятка Ісуса, Діви Марії; в кінці циклу вона стає символом Церкви Любові. Тема «Зірка і хрест» уособлює ці християнські символи; тема акордів об'єднує твори циклу на інтонаційному і гармонічному рівні [2, с. 11–12].

Візуалізація світу Божественної присутності включає в себе і прийоми, властиві техніці письма композитора. Наприклад, «асиметричне зростання» (збільшення інтервального обсягу інтонації в процесі її розгортання) відповідає процесам, відтвореним у п'єсах «Метаморфози» (№ 3), «Все створено ним» (№ 6), «Погляд духу радості» (№ 10). Прогресивне прискорення і прогресуюча ретардація (поступове збільшення або зменшення тривалостей, які зливаються в контр-арпеджіо і символізують процес інкарнації) з'являються в крайніх розділах п'єси «Погляд на страшне Помазання», а також в №№ 16, 20.

Як видно з наведених вище прикладів, багато творів циклу пов'язані з відображенням процесів, що відбуваються у світі Божественної присутності. Своєрідною протилежністю таким

«п'есам-процесам» є «п'єси-стани», в яких візуалізуються трансцендентальні образи, а драматично-подієвий рельєф виражений умовно. Найяскравішими прикладами цього є «Погляд Отця» (№ 1), «Я сплю, але серце моє не спить» (№ 19).

Властивостями фортепіанної фактури, що відтворюють візуалізовану музичну матерію «Двадцяти поглядів» – характерними якостями фактури вважаються: поліфонія, пластичність, барвистість. Можна погодитися з В. Виноградовою в тому, що саме фактура, а також засоби гармонічної мови і ритмічної організації, що взаємодіють з нею, створюють візуалізовану музичну матерію циклу.

Поліфонія фактури проявляється в її вертикальній і горизонтальній повноті, в особливій структурі акордів – «грона акордів» (Мессіан). Композитор писав, що ці акорди надають його фортепіанній фактурі досить характерний вигляд переливчастих дорогоцінних каменів або вітражів. Ще однією важливою якістю музичного стилю композитора є «текстурні» теми, часто пов'язані з рухом звукових шарів, що також викликають візуальні асоціації. Одним з прикладів цього є епізод на тему Любові з п'єси «Погляд на Церкву Любові».

Варто відзначити особливу пластичність звуку у його використанні композитором. Музична матерія творів Мессіана гнучка, внутрішньо рухлива, мінлива. Носієм биття, пульсу, дихання, без яких була б неможлива пластика мнлосу, стає, перш за все, ритмічна організація, яка разом з усіма засобами музичної виразності здійснює життєдіяльність музичного «організму». Саме ритмічна організація формує процес розвитку в музичних картинах Мессіана (найяскравішими прикладами цього є особливі прийоми техніки Мессіана – «прогресивне прискорення» і «прогресивне уповільнення»). Пластичність розкривається у всіх елементах музичного полотна: в чергуванні і взаємодії гармоній і регістрів, в розташуванні пауз, штрихів, динамічних нюансів, в зміні видів техніки фортепіанного письма і т. д.

Не менш важливою є барвистість звуку, як така якість фортепіанного письма, що найтіснішим чином пов'язана з оригінальністю, «впізнаваністю» музики Мессіана. Яскравість його

забарвлення пов'язана з уявленнями про особливості звучання фортепіано, його здатності поєднувати в собі безліч тембрів, що спонукало композитора до створення «мелодій-комплексів». Мессіан розуміє фортепіано, за його власними словами, як «псевдооркестр» з великою кількістю тембрів, багатою візуалізованою палітрою кольорів. Барвіста, квазі-вітражна тканина також пов'язана зі специфікою гармонічної мови, що багато в чому визначається головною новацією його музики, за висловом самого композитора, – ладами обмежених транспозицій. У світлі феномена візуалізації можна зазначити, що в розглянутому творі словесна і музична картина представлені з позиції «погляду», що впливає з назви циклу. Саме через фактор «погляду» передаються враження, почуття, відчуття учасників дії, відбувається взаємодія «спостерігача» і Немовляти Ісуса, на якого спрямований погляд. Ці аспекти стають видимими та відчутними завдяки детальним та різноманітним коментарям композитора, втіленим у звуковій тканині циклу.

Спів птахів, як природне явище, безумовно, не може бути відображеним «в чистому вигляді» засобами музичного інструменту або навіть людського голосу, вокального звучання. «Рабське копіювання природи марне і даремне», – писав Мессіан. Яскравим доказом відсутності прямого наслідування співу птахів є те, що воно відбивається в поліфонічній фактурі (іноді навіть суперполіфонічній) і спрямоване на відтворення відчуттів і асоціацій, породжених співом птахів.

На перший план виходять виразові засоби, які найбільш тісно пов'язані з забарвленням звуку: гармонія, фактура, динаміка, регістри, тобто те, що сприяє тембральним якостям фортепіано. Задання тембрового забарвлення співу кожного учасника «Каталогу» – це якість, яка знаходить своє відображення у всіх видах фактури циклу, будь то ритмічні фігури, що складаються з різної тривалості, батокомпонентна фактура або однотипні повторювані ритмічні фігури.

Візуалізація середовища проживання птахів у звуковій матерії Каталогу відбувається як втілення в фортепіанній фактурі пейзажів, відтворених у коментарях композитора. Картини при-

роди, відтворені в циклі, мають чітке космогонічне призначення. Центральним елементом цієї космогонії є Сонце, яке визначає фази добового циклу: ранок може асоціюватися з «тишею» і «іскристістю», ніч з появою світла, грандіозного або приглушеного. За зауваженнями композитора, все навколо чутливе до сонячних променів, які висвітлюють мінливі кольори Всесвіту. Сонцестояння взаємодіє з різними природними елементами і ландшафтами, візуалізуються в музичній матерії циклу. Як правило, це пов'язано з поділом фактури на площини, кожна з яких відображає «учасників» цієї взаємодії (сонце – вода, сонце – відтінки кольору і т. д.). Водна стихія відбивається приглушеною динамікою, розміреною пульсацією (імітацією хвилеподібного руху); повітряні потоки відтворюються «невагомим» звуком верхнього регістру, рухами невеликої рівної тривалості. Окремі звуки природи відображаються в музичній матерії дрібними («миготливими») мотивами-конструкціями, крайніми регістрами, яскравими контрастами (динаміка дуже тиха або, навпаки, дуже гучна).

Таким чином, навколишній світ птахів представлений в «Каталозі» як надзвичайно багатий, нескінченно різноманітний. Його образна партитура мальовнича, барвиста, наповнена відтінками світла і кольору, тобто візуалізована, не менш зрозуміла на вигляд, ніж на слух.

Творчість О. Мессіана – це особлива область світової музичної культури, яка виходить за межі власне музики. Така своєрідність обумовлена тим, що французький автор позиціонує себе не тільки як музикант, але і як орнітолог: протягом багатьох років він ретельно і дуже точно записував за допомогою нот свист, крики, ювілеї птахів різних регіонів, перш за все у Франції. Крім того, О. Мессіан описав природу навколо птахів, як це прийнято у орнітологів, потім записи перетворилися на музичні твори. Таким чином, відмінною рисою багатьох робіт О. Мессіана є *полінаративність* (зокрема включення професійного орнітологічного концепту в музичний наратив) і, як наслідок, виникає потреба в коментаторському та пояснювальному, комплементарному вербальному тексті автора – передмовах, зауваженнях у примітках тощо.

Наприклад, композитор передував своїм програмним творам «Пробудження птахів» (1953), «Екзотичні птахи» (1956) та «Каталог птахів» (1956–1959) певні попередження-коментарі. Саме завдяки орнітологічній практиці, дослідженням у галузі систематизації наукових назв та найменувань пташиних голосів (так званій авторській номології) у працях О. Мессіана постає особливий паралельний образний простір, що включає всі основні характеристики поняття птаха. Автор використовує принцип систематизації матеріалу, прийнятий орнітологами, як *описово-пояснювальну метахудожню стратегію*, розміщуючи на початку роботи перелік назв усіх «співучасних» птахів. Таким чином, показується важливість зображення птаха, а в тексті структурно вказується зовнішній вигляд кожного птаха, зазначеного в списку в примітках. Однак ці твори, як говорив сам О. Мессіан, надзвичайно складні для сприйняття адресатом (як виконавцем, так і слухачем) і вимагають використання оновленої програмної тактики з боку автора [7].

Назва твору О. Мессіана має яскраво виражену структуруючу функцію, вказуючи перш за все на його жанр – каталог. Цей жанр «характеризує не позицію по відношенню до позиції автора», а функції каталогу, що полягають головним чином у систематизації інформації та інформуванні адресата на певну тему. «Каталог птахів» пов'язаний зі сферою орнітології, так званою «зоологічною номенклатурою», яка, в найзагальнішому сенсі, являє собою систему «наукових назв живих організмів» [3]. Авторська позиція в «Каталозі птахів» ставиться не на перше місце, в даному випадку важливіше точно зафіксувати почуте.

*Номологічна структура* творчості О. Мессіана зовні відповідає вимогам жанру каталогу, тобто повністю відповідає його назві. Таким чином, О. Мессіан вже на обкладинці «Каталогу птахів» створює простір для незвичайного поєднання музичної та орнітологічної складових, завдяки чому проявляється приваблива функція назви. Цілісність і логічність *полісемантичного твору* надають передмови, органічно пов'язані з іншим наративним рівнем – авторськими зауваженнями в нотах. Усі наративні компоненти музичного твору несуть функціональне та

прагматичне навантаження, що збігається за напрямом із мовленнєвими епічними жанрами.

В результаті інтонологічного аналізу тексту циклу у «Каталозі птахів» Мессіана можна визначити семантичні групи, пов'язані з поняттями простору та руху; безпосередньо звукові ефекти, зокрема як дослухання до голосів світу; позиціонування тиші як вслуховування у час; адресовані фантазмагоричним явищам; ілюстративно-кольорові; призначені протиставляти небесне і земне, д. і.

Можна дійти **висновку**, що автор, намагаючись уявити для адресата зображений ним у композиції світ природи, створив у музичному тексті власний просторово-звуковий континуум, тісно пов'язаний з колірною гамою та фантастичними образами, також з *оригінальною композиторською номологією*. Завдяки опорі на певні кольорові та ритмічні еталони, зрозумілі музиканту синестетичні сприйняття і відчуття, використанню системи авторських позначень, у тому числі умовно програмних вказівок, також зверненню до базових, архетипових для кожної людини ідеальних тяжінь та потреб, символічних уявлень, композитор додає до предметно-сислової сфери музики нові способи формування й трансляції образного змісту, створює нові естетичні завдання для виконавського розуміння та інтонування, також нові умови і якості сприйняття-екстеріоризації для слухачів.

### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Васина-Гроссман В. Музыка и поэтическое слово Ч. 2. Интонация. Ч. 3. Композиция. М.: Музыка, 1978. 368 с.
2. Виноградова В. Визуализация художественного пространства в произведениях О. Мессиана. Спец. 17.00.02 – Музыкальное искусство. Автореф. ...кандидата искусствоведения. Саратов, 2013. 26 с.
3. Екимовский В. Оливье Мессиа: Жизнь и творчество. М.: Сов. композитор, 1987. 304 с.
4. Лю Сяофан. Жанрово-стильові і праксеологічні основи камерної вокальної творчості: історичний та індивідуально-авторський аспекти. Дис. ...докт філософії; спец.: 025 – музичне мистецтво. Одеса, 2024. 196 с.
5. Лю Юйтен. Явище стильової інтеграції у камерно-вокальній творчості європейських і китайських композиторів: від XIX до XX ст. Дис. ...канд. мист.; спец.: 17.00.03 – музичне мистецтво. Одеса, 2018. 198 с.

6. Полканов А. Феномен камерно-вокального співу: від естетичних настанов до музично-мовних особливостей. Дис. ...докт. філософії; спец.: 025 – музичне мистецтво. Одеса, 2021. 187 с.

7. Стрильчук О. С. Композиторська поетика Олів'є Мессіана у світлі концептологічного підходу. Дис. ...канд. мистецтвознавства (доктора філософії) за спеціальністю 17.00.03 – «Музичне мистецтво» / Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса, 2019. 204 с.

### REFERENCES

1. Vasina-Grossman, V. (1978). Music and Poetic Word. Part 2. Intonation. Part 3. Composition. Moscow: Muzyka [in Russian].

2. Vinogradova, V. (2013). Visualization of artistic space in the works of O. Messiaen. Specialist. 17.00.02 - Musical art. Abstract of a candidate of art history. Saratov [in Russian].

3. Ekimovsky, V. (1987). Olivier Messiaen: Life and Work. Moscow: Sov. composer [in Russian].

4. Liu, Xiaofang. (2024). Genre-stylistic and praxeological foundations of chamber vocal creativity: historical and individual-author aspects. Diss. ... doctor of philosophy; special: 025 – musical art. Odesa [in Ukrainian].

5. Liu, Yuten. (2018). The phenomenon of stylistic integration in the chamber and vocal works of European and Chinese composers: from the 19th to the 20th centuries. Diss. ... candidate art.; special: 17.00.03 – musical art. Odesa [in Ukrainian].

6. Polkanov, A. (2021). The phenomenon of chamber-vocal singing: from aesthetic guidelines to musical and linguistic features. Diss. ... Dr. philosophy; special: 025 – musical art. Odesa [in Ukrainian].

7. Strilchuk, O. S. (2019). Composer's poetics of Olive Messiana in the light of a conceptual approach. dis. ...cand. Mysticism (Doctor of Philosophy) for the specialty 17.00.03 – "Musical Mystery" / Odessa National Music Academy named after A. V. Nezhdanova. Odessa [in Ukrainian].

УДК 78.03+782.1/781.43

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2025-44-22>**Фан Вей**

ORCID: 0009-0009-3308-6326

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

## МІФОПОЕТИЧНІ ПЕРЕДУМОВИ ОБРАЗНОЇ ПЕРСОНІФІКАЦІЇ В ОПЕРНІЙ ТВОРЧОСТІ

**Мета статті** — виявити та прояснити значення ідей та образів античного походження та міфопоетичного призначення в еволюції європейської опери від її передкласичної доби до ХХ століття. **Методологія** роботи зумовлюється історіографічним підходом та текстологічними оцінками, що поєднані з жанрово-семантичним вивченням тексту твору. Пропонується розвиток холістичного методу щодо інтерпретативних властивостей опери на античний сюжет. **Наукова новизна** статті полягає у запровадженні поняття міфопоетичної основи оперного жанру та розкритті його у зв'язку з античними витоками оперного мистецтва; пропонується оновлення категорій персоніфікації та оперного характеру. Оновлюється уявлення про емоціологічні складові оперного жанру. **Висновки.** При сприйнятті оперної вистави ступінь домінування семантики окремих рядів і глибина проникнення в їх підтекстуальні шари залежать як від сприйняття режисером оперного тексту, так і від асоціації його образів у свідомості виконавців та реципієнтів. Непередбачуваність асоціативних семантичних коливань, що виникають через внутрішні структурні зв'язки, а також мобільність між-елементних зв'язків спричиняють безперервне оновлення змісту твору в кожній з нових стадій його інтерпретації, особливо вокалістами-виконавцями провідних партій. Міфопоетичні складові оперного твору, що зумовлюють його загальний емоційний тонус та вибір персонажів, визначають не лише сюжетні траєкторії, а усі структурні елементи, усі композиційні якості оперного руху у сценічному просторі та у музичному часі. Через характерологічні персоніфіковані складові оперного тексту антична ідея у її перетвореному та оновленому вигляді стріє вибору інтерпретації та вирішенню провідних технологічних й образних завдань оперної партитури.

**Ключові слова:** оперна творчість, інтерпретація оперного твору, розуміння, емоціологія, образна персоніфікація, міфопоетичні передумови, європейська опера.

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

***Mythopoetic prerequisites for figurative personification in opera creativity***

*The purpose of the article is to identify and clarify the significance of ideas and images of ancient origin and mythopoetic purpose in the evolution of European opera from its pre-classical era to the 20th century. The methodology of the work is determined by the historiographical approach and textological assessments, which are combined with the genre-semantic study of the text of the work. The development of a holistic method of examining the interpretative properties of opera on an ancient plot is proposed. The scientific novelty of the article lies in the introduction of the concept of the mythopoetic basis of the opera genre and its disclosure in connection with the ancient origins of opera art; an update of the categories of personification and operatic character is proposed. The idea of the emotional components of the opera genre is updated. Conclusions. When perceiving an opera performance, the degree of dominance of the semantics of individual lines and the depth of penetration into their subtextual layers depend both on the director's perception of the opera text and on the association of its images in the minds of performers and recipients. The unpredictability of associative semantic fluctuations that arise due to internal structural connections, as well as the mobility of inter-element connections, cause a continuous update of the content of the work at each of the new stages of its interpretation, especially by vocalists-performers of the leading parts. The mythopoetic components of the opera work, which determine its general emotional tone and the choice of characters, determine not only the plot trajectories, but all structural elements, all compositional qualities of the opera movement in the stage space and in musical time. Through the characterological personified components of the opera text, the ancient idea in its transformed and updated form contributes to the choice of interpretation and the solution of the leading technological and figurative tasks of the opera score.*

**Key words:** *operatic creativity, interpretation of an operatic work, understanding, emotionology, figurative personification, mythopoetic prerequisites, European opera.*

**Актуальність теми та провідних завдань статті зумовлена** поглибленим вивченням жанрової природи та мовної специфіки італійської опери серія як крос-культурного та метаісторичного явища, що залишається прецедентною основою оперної творчості до сьогодні, тому повинна бути врахованою у всіх випадках оперної інтерпретації. Справа не лише в тому, що оперна творчість розвивається в опорі на традиції античного театру, успадковуючи його сюжетні ідеї. Впродовж багатьох століть античні ідеї та образи залишаються прикладом єдності особистості та космічного всесвіту, сприймаються як показники

позитивної соціальної єдності людей. Невід’ємна основа античного світосприйняття – кореляція загального і конкретного, особистого і універсального, ідея зв’язку одиничного з цілим – дозволила митцям різних національних шкіл і течій представити широкий спектр тлумачень античної теми, а самій семантичній моделі античності набувати різних пізнавально-оцінних вимірів – насамперед екзистенційно=психологічного та художньо-естетичного.

Під античністю найчастіше мається на увазі поняття й період греко-римської історії, а також ставлення до історії та культури Стародавньої Греції та Стародавнього Риму. Варто відзначити, що й цей період не є одномірним. Історична та культурна еволюція античності проходить через кілька етапів: гомерівська Греція (XII–VI століття до н.е.), класична (V – середина IV століть до н.е.), елліністична (кінець IV – I століття до н.е.) та греко-римська (I століття н.е. – V ст. н.е.). Вирішальною віхою історичної еволюції є подія 467 року, пов’язана з поваленням останнього римського імператора Ромула Августа. Але існують також розширені уявлення про античність. Наприклад, відомий британський історик Пітер Браун, творець поняття пізньої античності, показав походження християнства на Заході з глибин античності у великому історичному діапазоні, від IV до VIII століття н.е. Французький історик і середньовічний дослідник Ж. ле Гоф (1924) висунув гіпотезу про розширення меж періоду античності до X століття. Власне й усе Середньовіччя та навіть Відродження живляться ідеями та текстами античного походження, продовжують той досвід, який був відкритим естетичною свідомістю греко-римської доби [12].

Європейське мистецтво зберігає риси пізньої античності навіть у складну перехідну епоху, у русі від античності до середньовіччя, коли відбувається перехід від язичництва до християнства; співіснування протилежних тенденцій у межах перехідних форм світогляду та творчості є однією з суттєвих рис інтерпретації перехідних періодів загалом і впливає на розуміння античності як чинника історичної динаміки культури. Нові часи вбачають в античності те, чого не бачила вона сама, відкрива-

ють її нові якості. зумовлюючи багатогранність інтерпретації античності та міфологічних складових культурної пам'яті, що еволюціонують в європейському історичному та культурному сприйнятті, особливо впливаючи на художню свідомість. Опера була й залишається провідним соціальним художнім знаряддям формування естетичних емоцій, трансляції картини світу з позитивними психологічними координатами, що йдуть з досвіду античної культури та набувають парадигматичного значення; вона здатна ставати інструментом доведення ролі музичного звучання як носія духовності та свідчення універсальних можливостей логіки й поетики музичної композиції [2; 8–10].

**Мета статті** – виявити та прояснити значення ідей та образів античного походження та міфопоетичного призначення в еволюції європейської опери від її передкласичної доби до XX століття.

**Виклад основного матеріалу.** Зміст і структура поняття античності зазнали значної еволюції та трансформації в ході культурно-історичного процесу: античність завжди була предметом художнього зображення і темою філософського аналізу, але головне те, що вона завжди залишалась внутрішнім чинником мистецького усвідомлення світу та його художньо-образного відтворення. Екзистенційно переживана, вона увійшла до культурної самосвідомості – стала міфологемою-парадигмою європейського існування, тим осередком духовності, який набуває значення архетипового. Залишаючись універсальною первісною основою культурно-історичного цілого, античність, як архетипова складова культурної свідомості, асимілювала, переломлювала та узагальнювала елементи язичницьких міфів. У цьому розвитку міфологічна антична спадщина вийшла далеко за межі стародавніх уявлень певному періоду часу. А сюжети та образи міфів набули функцій досить вільних метафор-символів, що здатні входити до різноманітних художніх й позахудожніх (наприклад філософсько-естетичних й навіть побутово-психологічних) контекстів. Символічному перетворенню античних образів та ідей великою мірою сприяє розвиток європейського театру, насамперед музичного. Водночас опера очевидно завдячує античній драмі походженням провідних образів та сюжетів,

також підходом до розуміння людини як історичної істоти, як частини, водночас, природного та соціального світу.

Не можна не зазначити, що, народжуючись «з духу трагедії», опера є обличчям європейської культури Нового часу. Історія опери дозволяє простежити всю історію останніх чотирьох з половиною століть європейської цивілізації. Опера завжди втілює і виражає щось найсуттєвіше, найглибше для суспільства і людини свого часу, вона завжди підтримується ідеями гуманізму, що простягаються від античності через Відродження і Бароко до сучасності [3; 5].

У ранній італійській опері персонажі стародавніх міфів Аполлон і Орфей були алегоричним втіленням творчої особистості, порівнянної за силою духу з титанами Відродження. Дисгармонія існування накладає слід страждання на долю людини. Ідея подолання випробувань ціною фантастичних зусиль, іноді непоправних втрат, відновлення балансу і порядку у світі – це головний пафос сюжетів Рінуччіні та Стріджо. Досягнувши цього завдання, Аполлон змушений страждати від нерозділеного кохання. У момент щастя Орфей зазнає фатальних втрат, хоча вихід із конфлікту може бути позначеним гімном слави гармонії: лавровий вінок прикрашає голову переможця, коли Евридіці дозволяють повернутися на землю. Персонажі оперних дій ближчі не до героїв майбутньої театральної драми, а до ідеальних, казкових епічних образів. Творці опер відчували внутрішню спорідненість саме з ідилічними ситуаціями, черпаючи моральну силу з міфологічних сюжетів. Пасторальна казка, в якій міф набуває традиційно символічного тлумачення, виявилася привабливою для художньої еліти Італії у XVI–XVII століттях. Тому стародавній міф визначив піднесену структуру оперної композиції, створену для ідеальних образів, гідних величчя античності та Відродження водночас.

Важливість перших опер на міфолопоетичну орфічну тему для подальшої еволюції жанру важко переоцінити. Основні напрями її розвитку походили з найбільш ранньої опери. Відповідно до прийнятих критеріїв класифікації [4–7; 12], ці напрямки відрізняються такими особливостями:

За змістом і темою можна виділити дві основні групи: низку міфологічних опер, написаних за сюжетами міфів про Аполлона і Орфея, а також опер, у яких реалізуються окремі мотиви орфічного комплексу, наприклад, тема «сили музики». Щодо типу оперного виступу, можна говорити про розгалуження у двох напрямках. Один з них, що походить від Евридіки та Дафни, призводить до формування камерної опери. Інший, закладений в сюжеті про Орфея, призначений для великої багатоактної опери. З музичної та стилістичної точки зору орфічна опера надає імпульс кільком напрямкам: це речитативні опери, симфонізовані музичні драми, пісенні опери. Варто розділяти дві лінії і за композиційними особливостями, адже одна, що походить від міфопоетичних образів Евридіки та Дафни, веде до опери безперервного розвитку, інша, репрезентована в сюжетних тлумаченнях образу Орфея, до опери з нумерацією.

Показово, що за естетичним типом поляризації більшість опер на міфопоетичні сюжети, особливо орфеїчного походження, належать до групи «серйозних» опер, тобто є визначальними саме для природи опери seria. Однак у «Дафні», у діалогах Аполлона і Купідона, окреслена й сфера комічних образів. Окрім цього, жанрова парадигма опери-пасторалі продовжується в мистецтві бароко, класицизму та раннього романтизму у творах Ж.Б. Люлі, Г.Ф. Генделя, В.А. Моцарта та інших [5–6].

Синхронне функціонування античних міфів у культурі, які складають орфічну тему, утворює своєрідний мета-текст, єдність якого виражається, перш за все, на рівні основного матеріалу, сюжету та жанру. Міфологічні сюжети закріплені дзеркальною симетрією ситуацій, що позначають три етапи еволюції картини світу. Сюжет Дафни, починаючись з низхідного руху головної героїні з небесного світу до земного, закінчується метаморфозою образу та прославленням Дафни в новому вигляді. У операх, заснованих на міфі про Орфея, навпаки, прославлення Евридіки та подальша метаморфоза передують подорожі Орфея між світами – земним та потойбічним.

Крім того, результати порівняльного аналізу виявляють єдність творів на орфічну тему на внутрішньому глибинно-зміс-

товому рівні. Для лібрето опер основним найближчим джерелом є «Метаморфози» Овідія, що власним витоком мають ритуали переходу між планами буття та таїнства, зумовлені цим, отже міфоархаїчні корені є спільними для всіх компонентів орфічних опер. Вивчення специфіки міжкультурних взаємодій на основі поєднання значень розкритих глибинних образних шарів із основним сюжетом і композиційним вирішенням опер веде до розуміння іманентного логосу жанру.

Виявлені текстуальні парадигми – сюжетно-жанрова, композиційна та музично-тематична – утворюють загальнозмістову модель опер, яка також об'єднує всі твори на античні теми, що зумовлюють розвиток опери *seria*. Ця а модель, з одного боку, несе пам'ять про переломний момент переходу від Відродження до бароко, з іншого – закладає основу для подальшої еволюції опери, зберігаючи основні константи історичних, стилістичних і внутрішньожанрових трансформацій. Вихідною й визначальною з цих констант є міфопоетична основа сюжетів, що визначає життєздатність оперного жанру, яка йде від міфологічних кодів, насамперед тому, що вони органічно поглинали і синтезували гуманістичний світогляд Античності, Відродження та Бароко. Відтак протягом усієї історії оперного жанру тема Людини, укріплена в системі онтологічних міфів, утворює наскрізну лінію.

У будь-якій опері її центральні персонажі – це особистості, які у певному сенсі є винятковими, а ситуації, в яких вони опиняються, виявляються надзвичайними. Це, звісно, спадщина міфів, зокрема стародавніх міфів про богів і героїв, однак міфокод, характеристики головних героїв, їх психологічних властивостей інтерпретуються за допомогою музичної стилістики та стильових настанов кожного історичного періоду, відповідно до національних традицій.

Міфопоетична опера передбачає поліморфізм жанрової структури, коли у музичній пасторальній сцені загальні настрої епосу як оповідання про важливі події, музичні тексти як емоційна реакція на них і драма як постановочно-подієвий план змістово та структурно поєднуються. Синтез основних естетичних типів (епосу, драми та лірики) багато в чому йде від літератури,

стає характерною константою опери в будь-якому її жанровому вигляді. Він впливає і на те, що провідним стає композиційний принцип, який поєднує наскрізний розвиток і регулярність блочного ритму у формі (також отримує різні інтерпретації в різні епохи та у різних авторів).

Наявність основних типологічних властивостей жанру в ранній орфічній опері свідчить про художню цінність і самодостатність цього явища. Це підкреслює важливість єдиної традиції флорентійсько-мантуанської опери, доповненої «Орфеєм» К. Монтеверді. Але це виявляється і в досвіді французької оперної школи, яка, таким чином, постає послідовницею італійського оперного методу – з боку та на основі міфопоетичних мотивів та структурно-семантичних принципів.

Антична спадщина була стабільною складовою французької культури протягом більшої частини її історії. Присутня у найглибших шарах французької культури, вона не існувала у вигляді «запозичень» чи простих «впливів», а завжди перебувала у живих і мобільних зв'язках з основними мотивами розвитку духовного життя Франції. Французька культура асимілювала давньогрецьку міфологію та літературу через свою давньоримську «транскрипцію». Тому герой Гомера Одисей у французьких літературних текстах називається Уліссом, а богиня неба і родючості Афіна – Мінервою. Перевага театральних жанрів, характерна для французької культури, створила сприятливий ґрунт для розвитку античних міфологічних тем; в історичному діапазоні від XVII до XX століть було написано величезну кількість творів на давню тему в різних жанрах. Ж.-Б. Люллі, який дебютував у 1658 році, та Ж.-Ф. Рамо (1683–1764) надавали особливої переваги античності. Серед жанрів, розроблених композиторами, найважливішу роль відігравала лірична трагедія; більшість творів Люллі (1632–1687) були написані на теми з античності: «Свято Купідона і Вакха» (1672), «Кадм і Герміона» (1673), «Амадіс», «Фаетон», «Персей», «Тесей», «Психея», «Прозерпіна», «Ассіз», «Арміда» (1686). При цьому античність з'являлась в операх Люллі мовби «під прикриттям» класицизму, несла глибокий відбиток французького просвітницького духу [12].

Після Люллі, який надав французькій ліричній трагедії форму, що зберігалася до кінця XVIII століття, музична мова опери була вдосконалена Рамо. Простота і природність просодії в операх Рамо «Іполіт і Арізія» (1733) та «Кастор і Поллукс» (1737) викликали глибоке захоплення у К. Дебюссі, у чийй уяві рання французька музика здавалася естетичною цінністю, рівною самій античності. Умовно-античні опери Люллі та Рамо надали французькій опері можливість залучення піднесених музично-драматичних алегорій. На сцені Королівської музичної академії в Парижі вистави, засновані на сюжетах з давньої міфології, продовжувалися навіть після їх смерті названих майстрів – у силу їх популярності та актуальності. Античні ідеї продовжили існування у творчості наступних поколінь французьких оперних композиторів. Власне наявність античної тематики в операх-трагедіях Х. Глюка зробили їх предметом широких дискусій – зокрема у зв'язку з постановками його опер «Орфей і Еврідіка» (1774), «Альцеста» (1776), «Арміда» (1773), «Іфігенія в Авліді» (1774), «Іфігенія в Тавриді» (1779).

Високий героїзм, який став невід'ємною рисою та традицією мистецтва французького класицизму, був відроджений Г. Берліозом (1803–1869) у міфологізованій оперній дилогії «Троянці», заснованій на «Енеїді» Вергілія: «Падіння Трої та троянці в Карфагені» (1863). Культурна спадщина Стародавньої Греції та Риму, асимільована у своїй повноті та яскравості французьким класицизмом XVII–XVIII століть, у XIX столітті зазнавала змін у своєму статусі, оскільки з'являлися та закріплювалися нові принципи суспільного життя та мистецтва.

Ідеї Вінкельмана, Гете та Шиллера про ідеал класичної античності, оточені ясным і немерехтливим світлом Олімпу, вже були похитнуті в епоху романтизму, що привернуло увагу до існування «хтонічної темряви» разом із «олімпійським світлом». З іншого боку, в епоху відносно стабільної соціальної та державно-історичної ситуації у Франції, після встановлення Третьої республіки, коли громадянська відповідальність і патріотичний обов'язок визнавалися найвищими соціальними та моральними цінностями, коли матеріальне й духовне життя оцінювалося з

позиції балансу між інтересами особистості, її самовираженням і інтересами суспільства, ідеали французького класицизму, що сягають античності, були відновлені й наново затребувані.

Складний процес розвитку європейської культури, зокрема музичного мистецтва, на межі XIX і XX століть, привернув і продовжує привертати увагу багатьох дослідників. Адже у цю добу відбувалася активна переоцінка естетичних цінностей, зіткнення «старого» і «нового» у сфері творчих тем, стилів і жанрів, що дуже показово й для нашої сучасності

Якщо зосередитися на міфопоетичних складових тематики французької опери, то слід відзначити деякі особливі тенденції, серед яких поєднання християнства і язичництва («суперечність Олімпу і Голгофи»), символістське тлумачення античності і, нарешті, на іншому етапі пошуку «високої простоти» – звернення до гомерівської Греції. Ці тенденції призвели до оновлення принципів музичної драматургії, зокрема при втілення античної тематики провідними композиторами того часу: Ж. Массне, К. Дебюссі, Г. Форте.

Античні ремінісценції та міфопоетичні «меми» французького мистецтва на межі XIX і XX століть, пропущені через призму неокласицизму, надають їм широкого історичного та культурного значення, активно-резонансного контексту. У перехідний, критичний період 1890-х і 1900-х років розуміння самого значення стародавньої спадщини суттєво змінилося. Настав час для нової взаємодії давньої культурної парадигми з новим науковим, філософським, естетичним і художнім баченням світу. Було сформовано уявлення символізму про світ, яке стало одним із найважливіших культурних явищ 1890–1900-х років; символістська концепція, що була втілена в операх К. Дебюссі та П. Дюка, довела, яким чином світ символів сприяє аналітичному вивченню найрізноманітніших ідеологічних елементів культури.

Символізм впливає і на розуміння природи оперного тексту, як художньо-семіотичної цілісності. Поєднання діахронічного та синхронного вимірів жанрової моделі опери та її багаторівневого тексту дозволяє засвідчувати специфіку структурних одиниць – знаків опери. Ці елементи часто мають властивість поліструктури, тобто містять знаки вербального, музичного та

візуально-сценічного рівнів. Оперний текст складається з послідовності таких поліструктурних «фреймів». Художня система оперного твору функціонує як багат шарова, підсистеми якої (кожен з семантичних рядів) можуть бути спрямованим на різні шари культури – як у попередні епохи (античність, ренесанс, бароко), так і до сфери сучасної культурної рефлексії. Виникає підвищена відкритість тексту, що постає ще однією постійною рисою синтетичного жанру опери [1].

У **висновках** зазначимо, що, при сприйнятті оперної вистави, ступінь домінування семантики окремих рядів і глибина проникнення в їх підтекстуальні шари залежать як від сприйняття режисером оперного тексту, так і від асоціації його образів у свідомості виконавців та реципієнтів. Непередбачуваність асоціативних семантичних коливань, що виникають через внутрішні структурні зв'язки, а також мобільність між-елементних зв'язків, спричиняють безперервне оновлення змісту твору на кожній з нових стадій його інтерпретації, особливо вокалістами-виконавцями провідних партій.

Додамо також, що, якщо рання опера виникла як речитативне музичне мовлення, то наступний розвиток, саме з музичного боку, виявив необхідність розширення сфери засобів трансляції людських емоцій. Багатовимірність людських емоцій не вписувалася в рамки лінійного мелодійного розвитку, тому поступово, разом із акомпанементною та підтримуючою роллю, оперний оркестр почав усвідомлювати цю багатовимірність – завдяки своїм можливостям: гармонії, тембру, нюансовано-динамічній фактурі, діапазону, можливостям коливання гучності звуку, полівекторного структурування звучання-втілення емоцій у часі. Посилення театральності вже в ранніх оперних партитурах призвело до розвитку оперної оркестрової культури як такої.

Диригент, працюючи над оперним партитурою, насамперед проводить ефективний музичний аналіз з точки зору театру та театральної концепції – аналізуючи музичний текст, визначає сторони конфлікту, позначає місце початку та кульмінації образного розвитку, момент розв'язки, і корелює все це з увертюрою. Під час виконання диригент повинен точно знати всі параметри теа-

трального світу майбутньої вистави. І ці параметри є результатом спільної підготовчої роботи диригента та режисера. Персонажі, темпераменти персонажів, динаміка зміни подій і мізансцен, що відповідають вимогам композитора, дозволяють диригенту створити темповий план опери як концептуальну основу музичного втілення партитури. Виходячи з засобів музичного вираження, він окреслює межі особистого світу кожного персонажа, аналізує психологію стосунків дійових осіб, окреслює місце дії, «видимий» ландшафт оперного смислового простору.

Таким чином, міфопоетичні складові оперного твору, що визначають його загальний емоційний тонус та вибір персонажів, визначають не лише сюжетні траєкторії, а усі структурні елементи, усі композиційні якості оперного руху у сценічному просторі та у музичному часі. Через характерологічні персоніфіковані складові оперного тексту антична ідея у її перетвореному та оновленому вигляді сприяє вибору інтерпретації та вирішенню провідних технологічних й образних завдань оперної партитури.

### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Березовчук Л. Опера как синтетический жанр (предварительные заметки о психологических предпосылках принципа дополнительности и его роли в музыкальном театре) // Музыкальный театр. Сб. тр. С-Пб, 1991. С. 36-92.
2. Выготский Л. Психология искусства. М.: Искусство, 1968. 576 с.
3. Друскин М. Вопросы музыкальной драматургии оперы. На материале классического наследия. Л., 1952. 344 с.
4. Закс Л., Мугинштейн М. К теоретической поэтике оперы-драмы // Музыкальный театр. С-Пб, 1991. С. 93-109.
5. Золтаи Д. Этнос и аффект. История философской музыкальной эстетики от зарождения до Гегеля. Пер. с нем. М., 1977. 372 с.
6. Изворская-Елизарьева М. Миф. Музыка. Моцарт: «Волшебная флейта» — космогоническая мифология. Мн., 1998. 243 с.
7. Курышева Т. Театральность и музыка. М., 1984. 201 с.
8. Медушевский В. Художественная картина мира в музыке (к анализу понятия) // Художественное творчество. Вопросы комплексного изучения. Л., 1986. С. 82-99.
9. Медушевский В. Интонационная форма музыки: Исследование. М.: Композитор, 1993. 262 с.
10. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции. М., 1982. 319 с.

11. Немковская В. Персонаж как категория музыкальной поэтики. Дис. ...канд. искусств.; спец.: 17.00.02 — музыкальное искусство. Екатеринбург, 2002. 178 с.

12. Combarieu J. Histoire de la musique. Des origines a la mort de Beethoven. T. 3. Paris: Librairie Armand Colin, 1924. 667 p.

### REFERENCES

1. Berezovchuk, L. (1991). Opera as a synthetic genre (preliminary notes on the psychological prerequisites of the principle of complementarity and the role of ego in musical theater) // Musical Theater. Sat. tr. S-Pb. P. 36-92 [in Russian].

2. Vygotsky, L. (1968). Psychology of art. Moscow: Art [in Russian].

3. Druskin, M. (1952). Questions about the musical dramaturgy of the opera. On the material of classical heritage. L. [in Russian].

4. Zaks, L., Muginshtein M. (1991). To the theoretical poetics of opera-drama // Musical theater. S-Pb. P. 93-109 [in Russian].

5. Zoltai, D. (1977). Ethos and affect. The history of philosophical musical aesthetics from its inception to Hegel. Trans. with German M. [in Russian].

6. Izvorskaya-Elizareva, M. (1998). Myth. Music. Mozart: "The Magic Flute" - cosmogonic mythology. Mn. [in Russian].

7. Kuryшева, T. (1984). Theater and music. M. [in Russian].

8. Medushevsky, V. (1986). The artistic picture of the world in music (to the analysis of the concept) // Artistic creativity. Questions of complex study. L. P. 82-99.

9. Medushevsky, V. (1993). Intonational form of music: Research. M.: Composer [in Russian].

10. Nazaikinsky, E. (1982). Logic of musical composition. M. [in Russian].

11. Nemkovskaya, V. (2002). Character as a category of musical poetics. Diss. --- candidate Art.; special: 17.00.02 - musical art. Yekaterinburg [in Russian].

12. Combarieu, J. (1924). Histoire de la musique. Des origines a la mort de Beethoven. T. 3. Paris: Librairie Armand Colin [in French].

УДК 78.01/03 + 782.1

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2025-44-23>**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

## ТРАНСФОРМАЦІЇ ОПЕРНОЇ ДРАМАТУРГІЇ XX СТОЛІТТЯ: ВІД ПСИХОЛОГІЧНОЇ ДРАМИ ДО КОНЦЕПТУАЛЬНОГО МУЗИЧНОГО ТЕАТРУ

**Мета статті** — виявити провідні естетико-драматургічні тенденції трансформації оперного жанру у XX столітті — від посилення театральної умовності та відмови від традиційної фабульності до концептуалізації, нонперсоніфікації персонажа, метафоризації оповіді та антиоперних практик — і окреслити, як ці процеси змінюють жанрову модель, тип авторства та комунікативну природу музичного театру. **Методологічна база** ґрунтується на міждисциплінарному синтезі музикознавчого, театрознавчого та культурологічного підходів. Використовуються елементи історико-типологічного аналізу, порівняльного методу, жанрово-стильового аналізу, а також герменевтичного й семіотичного підходів. Додатково залучається комунікативна перспектива, що дозволяє трактувати оперу як особливий акт повідомлення, де зміщуються співвідношення «музика — драма — текст» і модифікується режим взаємодії зі слухачем/глядачем. **Наукова новизна.** Виявлено, що ключові трансформації опери XX століття пов'язані не лише з оновленням музичної мови, а передусім із переорієнтацією драматургії: від психологічної причинності до концептуальної організації цілого (драма-дискусія, «геометрія трагедії», притчевість, ритуальність).

**Висновки.** Оперний жанр XX століття постає як простір інтенсивних зрушень, у якому криза традиційної опери не означає її вичерпання, а, навпаки, запускає механізми оновлення — насамперед на рівні драматургії та принципів смислотворення. Відчуття «виходу з кризи» низка митців пов'язувала з посиленням драматичного театру, однак сама ця стратегія виявилася амбівалентною: доведена до межі, вона породила ідею «опери для драматичного актора», що симптоматично демонструє, як жанр намагається переозначити власну природу, зберігаючи музичну основу, але змінюючи модель сценічної дії та виконавської присутності.

**Ключові слова:** опера XX століття, музична семантика, сучасний музичний театр, жанрова трансформація, театральна умовність, концептуалізація, нонперсоніфікація, персонаж-маска, метафоричне висловлювання, антиопера, колаж, культурна комунікація.

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

***Transformations of operatic dramaturgy in the 20th century: from psychological drama to conceptual musical theatre***

*The aim of the article is to identify the leading aesthetic and dramaturgical tendencies in the transformation of the operatic genre in the 20th century—from the intensification of theatrical conventionality and the rejection of traditional plot-based narration to conceptualization, depersonalization of the character, metaphorization of narrative, and anti-operatic practices—and to outline how these processes alter the genre model, the type of authorship, and the communicative nature of musical theatre. The methodological framework is based on an interdisciplinary synthesis of musicological, theatre studies, and cultural studies approaches. The study employs elements of historical-typological analysis, the comparative method, genre–stylistic analysis, as well as hermeneutic and semiotic approaches. In addition, a communicative perspective is adopted, which makes it possible to interpret opera as a specific act of communication in which the relationships between “music – drama – text” are reconfigured and the mode of interaction with the listener/spectator is transformed.*

***Scientific novelty.*** *It is demonstrated that the key transformations of 20th-century opera are connected not only with the renewal of musical language, but primarily with a reorientation of dramaturgy: from psychological causality to the conceptual organization of the whole (drama-as-discussion, the “geometry of tragedy,” parabolic structures, rituality).*

***Conclusions.*** *The operatic genre of the 20th century emerges as a space of intensive shifts, in which the crisis of traditional opera does not signify its exhaustion but, on the contrary, activates mechanisms of renewal—above all at the level of dramaturgy and principles of meaning-making. The sense of a possible “exit from crisis” was associated by a number of artists with the strengthening of dramatic theatre; however, this strategy itself proved ambivalent. When pushed to its limits, it generated the idea of an “opera for the dramatic actor,” symptomatically demonstrating how the genre seeks to redefine its own nature by preserving its musical foundation while transforming the model of scenic action and performative presence.*

***Key words:*** *20th-century opera, musical semantics, contemporary musical theatre, genre transformation, theatrical conventionality, conceptualization, depersonalization, character-as-mask, metaphorical expression, anti-opera, collage, cultural communication.*

**Актуальність дослідження** зумовлена тим, що опера ХХ століття постає полем радикальної переоцінки самої природи музично-театрального жанру: від кризи традиційної «опери-драми» з її психологізмом і причинно-наслідковою фабулою—до форм, у яких драматургія свідомо послаблюється, фрагментується або замінюється концептом, дискусією, притчею, колажем чи ритуалом.

Унаслідок інтелектуалізації художнього мислення, зміни «кута зору» суб'єкта оповіді та посилення умовності, опера дедалі частіше виходить за межі романтичного принципу емпатійного співпереживання і набуває рис «театру представлення», де ключовими стають метафоричність, варіативність перспектив, нон-персоніфікація персонажа (маска/символ) і підпорядкування життєвого матеріалу концептуальному плану. Водночас у другій половині XX ст. ці тенденції розгортаються на тлі медіатизації культури (кіно, радіо, телебачення), що змінює режими сприйняття та провокує появу антиоперних стратегій, нового типу авторства і нової комунікативної логіки музичного театру. Отже, дослідження необхідне для уточнення координат «нової оперності» як явища, в якому перетинаються театральна умовність, філософська концептуалізація, медіаестетика і жанрові трансформації.

**Мета статті** – виявити провідні естетико-драматургічні тенденції трансформації оперного жанру у XX столітті – від посилення театральної умовності та відмови від традиційної фабульності до концептуалізації, нонперсоніфікації персонажа, метафоризації оповіді та антиоперних практик – і окреслити, як ці процеси змінюють жанрову модель, тип авторства та комунікативну природу музичного театру. **Методологічна база** ґрунтується на міждисциплінарному синтезі музикознавчого, театрознавчого та культурологічного підходів. Використовуються елементи історико-типологічного аналізу (простеження еволюції оперної драматургії у першій і другій половині XX ст.), порівняльного методу (зіставлення опери з тенденціями літератури, драми й кіномистецтва), жанрово-стильового аналізу (опис модифікацій конфлікту, фабули, ролі хору та принципів композиції), а також герменевтичного й семіотичного підходів (інтерпретація метафоричної мови, «маски» як типу персонажа, концептуального плану як смислового домінанта). Додатково залучається комунікативна перспектива, що дозволяє трактувати оперу як особливий акт повідомлення, де зміщуються співвідношення «музика – драма – текст» і модифікується режим взаємодії зі слухачем/глядачем.

**Наукова новизна.** Виявлено, що ключові трансформації опери XX століття пов'язані не лише з оновленням музичної мови, а передусім із переорієнтацією драматургії: від психологічної причинності до концептуальної організації цілого (драма-дискусія, «геометрія трагедії», притчевість, ритуальність). Систематизовано прояви відмови від традиційної сюжетності у різних модусах оперності: схематизація/поляризація конфлікту, підміна дії «плином часу», «предлогом для музикування», варіативність перспектив і монтажність. Показано, що феномен «персонажа-маски» та тенденція nonперсоніфікації в опері корелюють із загальнокультурним зсувом до інтелектуалізації й метафоричного висловлювання, а також з ідеєю відносності «точки зору» як конструктора художньої істини. Виявлено, що антиоперні практики другої половини XX ст. (колаж, демонтаж оперних конвенцій, автономізація сценічного/музичного/поетичного рядів) формують новий тип оперного авторства та новий режим комунікації з аудиторією. Окреслено двоїстість поетики опери другої половини XX ст.: співіснування «літературної опери» (психологічної драми) і «театру представлення» (концептуального, метафоричного, медіалізованого) як двох взаємодіючих стратегій жанрового розвитку.

**Виклад основного матеріалу.** У пошуках шляхів подолання кризових явищ, що охопили оперний театр у XX столітті, низка діячів культури пов'язувала перспективи оновлення жанру з посиленням драматичного начала та запозиченням виразових стратегій драматичного театру. Найбільш радикальним і водночас симптоматичним виявом цього прагнення стала сформульована в естетичних концепціях Б. Брехта та В. Мейєрхольда ідея опери, зорієнтованої не на співака в традиційному розумінні, а на драматичного актора. Подібна настанова знаменувала собою не лише експеримент, а й певну точку напруження всередині жанру, що виявляла межі його трансформації. Показовою в цьому відношенні є співпраця Брехта і Вайля, результати якої лише з істотними застереженнями можуть бути віднесені до опери в класичному розумінні [3]. Тут оперна форма постає навмисно розмитою, а музично-драматичне ціле вибудовується

за законами театру, в якому вокал утрачає свою автономну художню функцію.

Посилення театральної умовності в опері XX століття супроводжувалося ще однією принципово важливою тенденцією, характерною для художньої свідомості епохи загалом і такою, що проявилася в літературі та драматичному театрі, а згодом – і в музично-сценічних жанрах. Послаблюється зв'язок сценічної дії з конкретним просторово-часовим контекстом, із соціальним середовищем та побутовою визначеністю. У багатьох творах цього періоду сюжет перестає бути послідовним розгортанням зовнішніх подій і трансформується у процес, що відбувається переважно у внутрішньому, психологічному вимірі. Перенесення дії з об'єктивного світу у сферу свідомості й переживання зумовлює перерозподіл значущості елементів художнього цілого: динаміка, фабульний розвиток і подієва логіка поступаються місцем станам, рефлексії, аналітичному осмисленню того, що відбувається.

Поряд із цим виявляється й інша, не менш показова тенденція, пов'язана з виведенням художнього образу за межі конкретної історичної та побутової зумовленості на рівень абстрактної всеосяжності та позачасовості. У подібних творах художнє ціле від початку формується як концептуальна конструкція, у якій ідея передуює зображенню й підпорядковує собі емпіричний матеріал. Фабульні схеми набувають узагальненого, інколи майже алегоричного характеру, витісняючи драматичну інтригу та психологічно вмотивовані перипетії, настільки характерні для мистецтва XIX століття. Життєві реалії редукуються до знаків і моделей, що слугують розкриттю наперед заданого смислового поля.

Подібні процеси пов'язані з глибинною трансформацією типу художнього мислення, в межах якої раціонально-аналітичне начало починає переважати над безпосередньою емоційною реакцією. Мистецтво романтичної доби, зорієнтоване на спонтанне почуття, емпатію та переживання, поступово поступається місцем естетиці інтелектуалізації, характерній для культури XX століття. Одним із проявів цієї настанови стає прагнення до дистанції щодо зображуваного, неупередженість

погляду, установка на аналіз і критичне осмислення подій, а також недовіра до єдиної, авторитетної точки зору, запропонованої твором. На цьому естетичному підґрунті формуються такі явища, як драма-дискусія у творчості Б. Шоу та діалектичний театр Б. Брехта, де художня дія набуває характеру міркування, а глядач залучається до процесу інтелектуального вибору.

Звернення до проблеми відносності у XX столітті стає виявом масштабного світоглядного зсуву, що торкнувся уявлень про цілісність картини світу.

У художній свідомості XX століття позиція спостерігача та сама можливість її зміщення нерідко перетворюються не просто на технічний прийом, а на фундаментальну світоглядну основу твору, що визначає його смислову архітектоніку, просторово-часову організацію та систему художніх координат. Змінна точка зору стає частиною топосу твору, формуючи особливий тип художнього мислення, у межах якого істина не задається апріорно, а виникає внаслідок зіставлення, розбіжності та конфлікту інтерпретацій. Одним із характерних виявів такого підходу є варіативність фіналу – прийом, що руйнує уявлення про єдине можливе завершення долі героїв і тим самим підриває традиційну логіку причинно-наслідкового оповідання.

Суттєві зміни інтелектуального клімату епохи, її тяжіння до умовності та узагальнення життєвих реалій закономірно призвели до активного використання мови іноказання. Традиційне лінійне оповідання поступається місцем метафоричному, символічно насиченому висловлюванню. На цьому ґрунті художнє мислення XX століття набуває, за висловом дослідників, виняткових виражальних ресурсів, що дають змогу без прямолінійних декларацій і схематичних образів говорити про світ, про становище людини в ньому, про природу мислення й свідомості. Саме такий тип художньої мови сприяє посиленню концептуального рівня твору, в якому смисл народжується не з фабули як такої, а з взаємодії образів, алюзій і смислових полів.

Водночас посилення концептуального начала не могло не спричинити певних втрат. Домінування ідеї нерідко призводило до витіснення психологізму та послаблення особистісного

виміру мистецтва. У низці випадків це означало майже повне усунення індивідуального людського досвіду з художньої реальності. Виникає тенденція нонперсоніфікації, наслідком якої стає феномен «персонажа-маски». На місце героя як унікальної особистості приходить фігура-символ, що репрезентує абстрактні ідеї, типи мислення або елементи авторської концепції [1, с. 54].

У 1920-х роках подібні процеси виразно проявляються й у кінематографі, де формується принципове розходження між двома художніми лініями, умовно окреслюваними як «прозаїчне» та «поетичне» кіно. У першому випадку фільм вибудовується як оповідь, зорієнтована на розповідь, розгортання подієвої логіки та фабульної послідовності, де в центрі уваги опиняється побутова ситуація, її розвиток і причинно-наслідкові зв'язки. У другому випадку кіно відмовляється від домінування оповіді й спрямовується у бік концептуалізації художнього матеріалу. Тут першорядного значення набуває не стільки подія, скільки спосіб її бачення та художнього осмислення.

Відмова від фундаментальних принципів драматургії XIX століття стає характерною і для оперного мистецтва XX століття. Вияви цієї тенденції відзначаються розмаїттям форм і ступенів радикальності. Суттєві трансформації торкаються самої природи драматичного конфлікту. В одних творах відбувається його розмивання, послаблення, втрата внутрішньої напруженості, в інших – навпаки, спостерігається різке загострення, аж до поляризації протистояння. Обидва напрями ведуть до схематизації сюжетної структури, укрупнення драматургічного жесту та узагальнення образного ряду.

Ці протилежні вектори виразно виявляються вже в операх П. Гіндемита. У низці творів, таких як «Новини дня» (1928–1929) та «Туди і назад» (1927), драматичні конфлікти набувають підкреслено полегшеного, формалізованого характеру. Показовим прикладом слугує опера «Убивця, надія жінок» (1919), у якій тенденція до схематизації та поляризації конфлікту виражена особливо чітко. В основі твору лежать архаїчні, «пралюдські» мотиви, а драматична дія зводиться до символічного протистояння безіменних персонажів – Чоловіка і Жінки. Ідея боротьби

статей тут набуває узагальненого, міфологізованого характеру, витісняючи традиційну психологічну мотивацію та розгорнуту подієву логіку. Сюжет концентрується на умовно-психологічному поєдинку, а драматургічне напруження посилюється протиставленням двох колективних полюсів – воїнів і дівчат. Нонперсоніфікація головних дійових осіб, заміна індивідуалізованих характерів символічними фігурами відображає характерну для драматургії XX століття тенденцію й дає змогу провести пряму аналогію з феноменом «драми ідей».

Інша форма схематизації виявляється в одноактній опері Гіндемита «Нуш-Нуші» (1920). Тут умовність закладена вже на рівні місця дії та персонажів: дія розгортається у просторі театру бірманських маріонеток, що від початку дистанціює події від реалістичного трактування. Сюжет цього твору зводиться до кількох формальних приводів для музичного розгортання, а драматургічна функція фабули виявляється вторинною щодо процесу музикування.

Особливе місце в ряду одноактних опер Гіндемита посідає «Довга різдвяна трапеза», створена за п'єсою Торнтон Вайлдера. Цей твір постає своєрідною музично-драматичною поемою, майже позбавленою традиційної сюжетної дії. У ній реальні події та вчинки замінюються повільним плином часу, зміною епох і поколінь, де людські долі та індивідуальні риси постають лише ледь помітними віхами у безперервному потоці буття. Драматургія опери вибудовується не на розвитку конфлікту, а на споглядальному осмисленні часу як головного дієвого начала, що радикально відрізняє її від оперних моделей XIX століття та засвідчує глибинні зсуви художнього мислення XX століття.

В іншому ракурсі, але так само принципово нетрадиційною постає сюжетна основа опер П. Гіндемита «Художник Матіс» і «Гармонія світу», які можуть бути віднесені до сфери інтелектуальної філософської драми. Узагальнено-філософський характер їхніх сюжетів, поєднаний з етико-релігійною проблематикою та зверненням до космічних, універсальних таємниць світобудови, виводить ці твори за межі звичної опери-драми, зорієнтованої на психологічно вмотивовану дію. Тут драматургія вибудовується

не довкола послідовного розгортання подій, а навколо роздумів про долю людини в історії, про співвідношення особистості й світопорядку, мистецтва та універсальних законів буття.

Своєрідним «приводом для музикування» стає і остання опера Р. Штрауса «Каприччо» (1941). Її сюжетна основа являє собою естетичну дискусію про співвідношення музики й драми – одне з ключових, постійно відновлюваних питань оперного жанру. У цьому разі сам конфлікт виявляється не життєвим чи психологічним, а художньо-рефлексивним, перетворюючись на витончену інтелектуальну гру, в якій опера міркує про власну природу та межі виразових можливостей.

Подібна тенденція до концентрації уваги на сутності драми, до виявлення її внутрішньої «геометрії», простежується й у камерній опері Д. Мійо «Страждання Орфея». Лаконізм тексту тут досягає майже афористичної стисненості, а сценічна дія очищена від видовишних ефектів і побутових деталей, що дає змогу зосередитися на символічному та філософському вимірі міфу [3]. Ще більш радикально відмова від традиційного сюжету виявляється в опері Мійо «Христофор Колумб» (1928), де зруйновано звичну причинно-наслідкову логіку подій. Часові пласти – теперішнє, минуле й майбутнє – постійно перетинаються та переплітаються, а ключові події не стільки переживаються, скільки подаються у формі роздуму. Сценічні епізоди тут виконують функцію ілюстрацій до діалогу Читця, хору й Колумба, в межах якого вибудовується істина про сенс життя та подвигу героя [3].

Тенденції, характерні для опери першої половини ХХ століття, знаходять продовження й у другій половині століття, однак розвиваються вже в умовах іншої культурної ситуації та зміненого естетичного свідомості. Однією з провідних стилізованих домінант музичного театру цього часу стає прагнення до граничної актуалізації змісту, до осмислення сучасності за допомогою новітніх художніх засобів. Відчутний вплив на еволюцію художнього мислення справляє й розвиток засобів масової комунікації – кіно, радіо, телебачення, що формують нові способи сприйняття та нові естетичні очікування.

Загалом опера другої половини XX століття зберігає жанрову строкатість і двоїстість театральної поетики, властиві їй попередньому періоду. З одного боку, продовжується лінія експресіоністської «літературної опери», що сягає «Воццека» А. Берга, де лібрето вибудовується як психологічна драма. У цьому руслі створюються твори німецьких композиторів – «Солдати» Б. А. Циммермана (1958–1960), «Лір» А. Раймана (1978), «Якоб Ленц» В. Ріма (1979), «Криваве весілля» В. Фортнера (1957). З іншого боку, навіть у цих творах чітко проявляються принципи неаристотелівського театру: посилення видовищності, тотальної театральності, зростання ролі режисерської концепції та трактування сюжетів – у тому числі сучасних – у позачасовому ключі. Так, у «Солдатах» Циммермана сценічний простір організовано як поєднання різних часових рядів, активно використовуються шумові ефекти й елементи кіномонтажу, що підпорядковано завданню виявлення універсального, позаісторичного характеру зображуваної трагедії. Синтез музики й театру в цих творах спрямований на усвідомлення сценічної дії як вияву вічної соціальної несправедливості, що виходить за межі конкретної епохи та приватної історії.

В опері А. Раймана «Лір» відбувається принципове зміщення смислових акцентів: драматургічний центр ваги переноситься з розгортання сюжетної лінії та індивідуально-психологічних характеристик персонажів на постановку фундаментальних етичних питань людського буття. Характерно, що поряд із деталізованим інтонаційним опрацюванням образів головних дійових осіб структура драматургії ґрунтується на протиставленні двох узагальнених інтонаційних сфер – умовного «світу добра» і «світу зла». Такий бінарний поділ не лише укрупнює конфлікт, а й надає йому схематизованого характеру, унаслідок чого драматургічне напруження формується вже не стільки за рахунок розвитку характерів, скільки через зіткнення абстрагованих ціннісних полюсів. У цій системі персонажі значною мірою втрачають індивідуальну автономію й виявляються підпорядкованими домінантній ідейно-концептуальній настанові твору, що спричиняє зміщення драматургічних акцентів із людської особистості на фабульну та філософську конструкцію в цілому.

Осмислення сучасного історичного матеріалу крізь призму позачасового універсалізму є характерним і для опери Б. А. Циммермана «Біла троянда», у якій трагедія антифашистського спротиву інтерпретується не як приватний політичний епізод, а як етичне діяння, укорінене в ідеях релігійного гуманізму. Тут індивідуальні вчинки героїв підносяться до рівня морального вибору, що має метаісторичне значення, зближуючи драматургію опери з притчевою формою.

Значне місце в оперному процесі другої половини ХХ століття посідають музично-театральні твори, що послідовно реалізують принципи брехтівської естетики. Одним із найяскравіших представників цього напрямку є композитор східнонімецької школи Пауль Дессау, в операх якого – «Засудження Лукулла» (1949), «Пунтілла» (1960), «Ланцелот» (1969), «Ейнштейн» (1973) – музичний театр вибудовується на засадах відчуження, критичної дистанції та соціально-аналітичного погляду на зображувану реальність. Тут руйнується ілюзія сценічної правдоподібності, а глядач залучається не до співпереживання, а до осмислення того, що відбувається.

Особливе місце в історії опери другої половини ХХ століття посідає музично-драматургічна творчість Б. Бріттена. Одна з ключових ліній його оперної спадщини пов'язана з іноказальними, притчевими сюжетами та зближенням жанрів опери й ораторії. Показовими в цьому відношенні є «Притчі для церковного виконання» («Parables for Church Performance») – опери-притчі «Ріка Керлю» (1964), «Пічне дійство» (1966) і «Блудний син» (1968), від початку зорієнтовані на сакральний простір храму. Символізація персонажів виявляється і в опері «Поворот гвинта» (1954), де головні дійові особи набувають рис персонажів мораліте: діти Майлз і Флора уособлюють образ Невинних Душ, Пітер Квінт асоціюється з Дияволом, а Гувернантка постає як фігура Доброчесності. У цьому ж ряду стоїть і дитяча опера-містерія «Ноїв ковчег» (1957). Водночас оперна творчість Бріттена не зводиться до єдиної естетичної моделі: поряд із притчевими формами він створює твори, що продовжують традиції психологічного музичного театру, зокрема «Біллі Бадд» (1951–1960) і «Глоріана» (1953).

Радикальний розрив із традицією пов'язаний з авангардним напрямом в опері. Характерним прикладом є твір Л. Ноно «Під спекотним сонцем любові» (1975), у якому відсутній сюжет у звичному розумінні та порушено логіку причинно-наслідкового розвитку подій. Драматургія розгортається як варіативне осмислення єдиної ідеї, об'єднаної темою жінки й революції. Лібрето складено з фрагментів промов, щоденникових записів і літературних текстів, а багатомовність – використання італійської, французької та іспанської мов – додатково підкреслює фрагментарність і розімкнутість смислової структури.

Програмним жестом антиоперного руху став заклик П. Булеза «підірвати оперні театри» (1967), що виразив радикальне неприйняття традиційних форм жанру. Антиоперні тенденції дістали розгорнуте втілення в музично-сценічному творі Л. Беріо «Опера» (1969–1970), де здійснюється гостра пародія на канонічні риси оперного лібрето XIX століття – фабулу, систему образів і музично-виражальних засобів. У лібрето цього твору паралельно розгортаються три сюжетні лінії: міф про Орфея й Еврідіку, вистава «Термінал» нью-йоркського Open Theater про життя хоспісу та історія загибелі «Титаніка» [2]. Їх об'єднує тема катастрофи – апокаліпсису людської цивілізації. Унаслідок цього персонажі втрачають індивідуальність і постають як узагальнений образ людства. Структура лібрето визначає й композиційні принципи партитури, де провідну роль відіграє колаж, що поєднує різномірні часові та смислові пласти в єдине художнє ціле.

Оригінальним і певною мірою радикальним прикладом послідовного заперечення практично всього арсеналу формотворчих засобів і жанрових закономірностей опери стають твори американського композитора-авангардиста Дж. Кейджа – «Europeras I і II» (1987), «Europeras III і VI» (1990), «Europera V» (1990). У цих творах демонстративно усунуто фундаментальні опорні елементи оперного жанру: відсутні драматична дія як така, сталі сценічні ідентичності та єдність ролей, традиційно розумілена партитура і постать диригента, поділ на сцени й акти, а також такі звичні драматургічні компоненти, як діалог, хор або розгорнута музично-сценічна картина.

У так званих «Євро-операх» Кейджа музичний, поетичний і сценічний пласти принципово не синхронізовані та не підпорядковані спільній логіці смислового розгортання. Кожен із них існує автономно, розгортаючись за власними законами, що призводить до розмивання звичних причинно-наслідкових зв'язків і до відмови від ідеї цілісного художнього висловлювання. Організація сценічного цілого зближується тут з естетикою балагану й цирку, де співіснують різномірні фрагменти, позбавлені ієрархії та внутрішньої підпорядкованості, а сама опера перетворюється на поле гри зі знаками європейської оперної традиції, підданої іронічній деконструкції.

З феноменом антиопери співвідносяться й інші музично-театральні експерименти другої половини XX століття, зокрема «Абстрактна опера № 1» Блахера (1953) та «Державний театр» М. Кагеля (1971). Ці твори демонструють свідому відмову від ілюзорності сценічної дії та психологічної мотивації персонажів, що дає підстави говорити про своєрідне повернення до соціально-критичного пафосу брехтівської «Опери жебраків», але вже в умовах постмодерністської художньої свідомості. Тут опера осмислюється не як драма переживання, а як простір аналітичного погляду на саму театральність і її ідеологічні механізми.

Особливе місце в оперному процесі другої половини XX століття посідають монументальні твори, що вибудовують альтернативну модель музичного театру, – гепталогія К. Штокхаузена «Світло» та опера О. Мессіана «Святий Франциск Ассизький». Гепталогія Штокхаузена є грандіозною філософсько-релігійною утопією, яка практично не має точок дотику з традиціями романтичної чи реалістичної опери. У ній музично-драматична дія підпорядкована космогонічній символіці, а персонажі функціонують як носії архетипних і метафізичних смислів, а не як психологічно розроблені індивідуальності.

Релігійна проблематика значною мірою визначає й своєрідність опери Мессіана «Святий Франциск Ассизький» (1983). Притаманне цьому творові ритуальне начало – своєрідне сценічне священнодійство – зближує його з жанром духовної опери або опери-містерії. Відомо, що в процесі створення цього твору

метою композитора стало сакралізувати світський простір, повернути Театр до Храму, а також перетворити концертну залу на простір, за своїм смыслом співвідносний із богослужінням. У зв'язку з цим в опері Мессіана органічно переплітаються християнські символи та ідея життійного шляху – інтиненарія, осмислюваного як духовне мандрівництво душі, що крок за кроком наближається до Бога.

Драматургічні якості «Святого Франциска Ассизького» вписуються в систему характерних особливостей опери ХХ століття. Оповідне начало тут домінує над конфліктною драмою, значна роль відводиться хору, а персонажі «нижчого» плану, які не належать до піднесеної духовної сфери, виносяться за межі основної дії та локалізуються в інтермедіях. Категорія часу осмислюється не як лінійна хронологія подій, а як внутрішня, духовна величина, що підноситься над послідовністю зовнішніх фактів.

Показово, що вже на межі 1980–1990-х років ХХ століття в композиторському середовищі виникають нові програмні заклики – створювати оперу на «безсловесне лібрето», розглядуване як можлива альтернатива і літературній опері, і антиопері в її постмодерністському варіанті. Такі ідеї засвідчують триваючий пошук нових форм музично-театрального висловлювання, у межах якого опера прагне звільнитися від домінування вербального тексту й набути інших, неміметичних способів смислотворення.

**Висновки.** Оперний жанр ХХ століття постає як простір інтенсивних зрушень, у якому криза традиційної опери не означає її вичерпання, а, навпаки, запускає механізми оновлення – насамперед на рівні драматургії та принципів смислотворення. Відчуття «виходу з кризи» низка митців пов'язувала з посиленням драматичного театру, однак сама ця стратегія виявилася амбівалентною: доведена до межі, вона породила ідею «опери для драматичного актора», що симптоматично демонструє, як жанр намагається переозначити власну природу, зберігаючи музичну основу, але змінюючи модель сценічної дії та виконавської присутності.

Паралельно в культурі ХХ століття формується тенденція відмови від класичної фабульності та психологічної «прив'яза-

ності» сюжету до конкретного часу, простору, середовища. Це спричиняє внутрішнє «переміщення» дії: зовнішня подієвість поступається драмі свідомості, а інколи – й драмі ідей як таких. Звідси логічно випливає перерозподіл ваги елементів драматургії: сюжет і динаміка дії редукуються або схематизуються, натомість посилюється концептуальний план, який підпорядковує життєві реалії загальній ідеї, етичному питанню, філософській проблемі чи метафоричному образу.

Зміна художнього мислення ХХ століття характеризується інтелектуалізацією та дистанціюванням від прямого емпатійного переживання, що позначається як на літературі й драмі, так і на опері. Показовим стає мотив відносності «кута зору»: подію можливо розгорнути як множинність перспектив, що взаємно «переозначають» одна одну, змінюють її моральну та емоційну тональність. У музичному театрі це сприяє розвитку монтажного мислення, епізодичності, метафоризації та авторського коментування (у тому числі через хор), а також стимулює відхід від героя-особистості до героя-символу. Тенденція нонперсоніфікації й «персонажа-маски» змінює саму антропологію опери: замість психологічно вмотивованого характеру з'являється носій концепту – ідеї, позиції, принципу, інколи навіть «функції» у структурі смислів.

У першій половині ХХ століття ці зрушення проявляються у модифікації конфлікту: від його ослаблення й легковажної «формальної гри» до поляризації та укрупнення, коли сюжет набуває схематичної сили архаїчного протистояння (чоловіче/жіноче, добро/зло, війна/мир тощо). Паралельно з'являються твори, де дія майже зникає, поступаючись «плинові часу», зміні поколінь, медитативній оповідності. Друга половина ХХ століття продовжує ці тенденції вже в умовах іншого культурного середовища: медіа впливають на способи побудови спектаклю, на акустичні та візуальні технології, на очікування публіки й на саму логіку театральної комунікації.

Оперна поетика цього періоду виявляється подвійною: з одного боку, триває лінія «літературної опери» психологічного типу, з іншого – посилюється «театр представлення», зорієнто-

ваний на видовищність, тотальну театральність і концептуальне осмислення сюжетів через вневремінне. Важливим наслідком стає зближення опери з ораторією, притчею, ритуалом, а також радикалізація антиоперних стратегій: демонтаж звичних конвенцій жанру, автономізація компонентів (музичного, поетичного, сценічного), колаж як провідний принцип організації цілого.

Отже, опера XX століття постає не як «занепад» класичної моделі, а як лабораторія нових форм оперності, де вирішальними є не лише інновації музичної мови, а трансформація драматургічної логіки, типу персонажа, способів оповіді та комунікації зі слухачем/глядачем. Саме в цих координатах «новаторська опера» виявляє свою історичну функцію: перетворює жанр на поле смислових експериментів, у яких музичний театр відповідає на виклики XX століття – інтелектуалізацію культури, медіатизацію досвіду та переосмислення людської присутності в мистецтві.

### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Черкашина М. Р. Размышления о феномене оперы. *Музыкальная академия*. М., 1995. № 1. С. 53-60.
2. 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](https://www.researchgate.net/publication/383703698_The_Evolution_of_Opera_as_a_Theatrical_Artform_and_Technological_Impacts_Future_Recommendations_on_Studies)
3. Milhaud D. *My Happy Life. An Autobiography*. London, New York: Marion Boyars. Nichols, Roger, 1996. 285 p.

### REFERENCES

1. Cherkashina, M. R. (1995) Reflections on the Phenomenon of Opera. *Musical Academy*. M. No. 1. P. 53-60. [in Russian].
2. 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](https://www.researchgate.net/publication/383703698_The_Evolution_of_Opera_as_a_Theatrical_Artform_and_Technological_Impacts_Future_Recommendations_on_Studies) [in English].
3. Milhaud, D. (1996) *My Happy Life. An Autobiography*. London, New York: Marion Boyars. Nichols, Roger. [in English].

УДК 78.03+783.3

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2025-44-24>**Ван Ке**

ORCID: 0000-0001-9483-9189

аспірант кафедри історії музики та музичної етнології  
Одеської національної академії імені А. В. Нежданової  
[wke1636@gmail.com](mailto:wke1636@gmail.com)

## ГЕНДЕЛЬ І ФОРМУВАННЯ ХРИСТИЯНСЬКОЇ ОРАТОРІЇ XVIII СТОЛІТТЯ: ЖАНРОВІ ТА МУЗИЧНО-МОВНІ ВИМІРИ

**Метою дослідження** є виявлення жанрової, національної та конфесійної специфіки християнських і житійних ораторій Георга Фрідріха Генделя в контексті еволюції європейського ораторіального жанру пізнього бароко. **Методологічну основу** дослідження становить комплексний підхід, що поєднує історико-музикознавчий, жанрово-типологічний, культурологічний та герменевтичний методи. **Наукова новизна дослідження** полягає у цілісному розгляді християнських і житійних ораторій Генделя як самостійного й художньо значущого пласту його творчості, що дозволяє вийти за межі традиційного уявлення про домінування ветхозавітної тематики в ораторіальному доробку композитора. Уперше ці твори аналізуються в аспекті взаємодії різних національних і конфесійних традицій, що зумовили формування кількох типів ораторіального жанру в межах творчості одного автора. Новизною відзначається також переосмислення ранньої італійської ораторії «Воскресіння» як повноцінного християнського твору, що репрезентує високий рівень засвоєння Генделем римських оперно-ораторіальних традицій. Запропонований підхід дозволяє уточнити місце цього твору в еволюції ораторіального мислення композитора та подолати усталені стереотипи щодо його другорядності.

**Висновки.** Проведене дослідження засвідчує, що ораторіальна творчість Георга Фрідріха Генделя є складним і багаторівневим художнім феноменом, який не може бути адекватно осмислений поза контекстом національних і конфесійних традицій, у межах яких формувався ораторіальний жанр у Європі XVIII століття. Гендель постає не лише як класик англійської ораторії пізнього бароко, а й як універсальний композитор, творчість якого охоплює італійську, німецьку та англійську моделі позалітургійної духовної музики. Християнські та житійні ораторії композитора, попри їхню відносну нечисленність, мають принципове значення для розуміння еволюції його ораторіального мислення. Вони демонструють різні типи взаємодії музики й слова, драматургії та богословського

змісту, а також відображають здатність композитора адаптуватися до вимог різних конфесійних і культурних середовищ. Аналіз показує, що саме ці твори найбільш рельєфно виявляють чутливість Генделя до специфіки духовних традицій і очікувань аудиторії.

**Ключові слова:** ораторія, ораторіальні жанри, Гендель, християнська тематика, життійний сюжет, національна традиція, конфесійна специфіка, бароко, музична драматургія, музична мова, жанрова еволюція.

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

***Handel and the formation of the Christian oratorio of the 18th century: generic and musical-linguistic dimensions***

**The aim of this study** is to identify the generic, national, and confessional specificities of the Christian and hagiographic oratorios of Georg Friedrich Handel within the context of the evolution of the European oratorio genre of the late Baroque period. **The methodological framework** is based on an integrated approach combining historical musicology, genre-typological analysis, cultural studies, and hermeneutic methods. **The scientific novelty** of the research lies in the holistic consideration of Handel's Christian and hagiographic oratorios as an autonomous and artistically significant stratum of his oeuvre, which makes it possible to move beyond the traditional notion of the predominance of Old Testament subjects in the composer's oratorio output. For the first time, these works are analyzed from the perspective of interaction between different national and confessional traditions that led to the formation of several types of the oratorio genre within the creative legacy of a single composer. Novelty is also manifested in the re-evaluation of the early Italian oratorio *La Resurrezione* as a fully fledged Christian work that represents a high level of Handel's assimilation of Roman operatic-oratorio traditions. This approach allows for a clarification of the place of this work in the evolution of the composer's oratorio thinking and helps to overcome established stereotypes regarding its secondary status.

**Conclusions.** The study demonstrates that the oratorio output of Georg Friedrich Handel constitutes a complex and multi-layered artistic phenomenon that cannot be adequately understood outside the context of the national and confessional traditions within which the oratorio genre developed in 18th-century Europe. Handel emerges not only as a classic of the English late-Baroque oratorio, but also as a universal composer whose creative legacy encompasses Italian, German, and English models of extra-liturgical sacred music. The composer's Christian and hagiographic oratorios, despite their relatively limited number, are of fundamental importance for understanding the evolution of his oratorio thinking. They reveal different modes of interaction between music and word, dramaturgy and theological content, and reflect the composer's ability to adapt to the demands of diverse confessional and cultural environments. The analysis shows that it is precisely these works that most vividly demonstrate Handel's sensitivity to the specificity of spiritual traditions and to audience expectations.

**Key words:** oratorio, oratorio genres, Handel, Christian themes, hagiographic subject, national tradition, confessional specificity, Baroque, musical dramaturgy, musical language, genre evolution.

**Актуальність дослідження** зумовлена необхідністю поглибленого осмислення ораторіальної творчості Георга Фрідріха Генделя як складного, багатовимірного художнього явища, сформованого на перетині різних національних, конфесійних та жанрових традицій європейської духовної музики пізнього бароко. Попри загальноновизнаний статус Генделя як класика ораторіального жанру, у сучасному музикознавстві зберігається тенденція зосередження переважно на його пізніх англійських ораторіях ветхозавітної тематики, тоді як християнські та житійні твори композитора, а також ранні етапи становлення його ораторіального мислення залишаються на периферії наукової уваги.

Особливої актуальності набуває проблема виявлення жанрової природи генделівських ораторій у зв'язку з їхньою національною та конфесійною специфікою. Ораторіальна спадщина композитора формувалася в межах трьох потужних традицій позалітургічної духовної музики – італійської, німецької та англійської, кожна з яких зумовила виникнення особливого типу ораторії зі своєю драматургією, стилістикою та співвідношенням слова і музики. У цьому контексті постає необхідність комплексного порівняльного аналізу ораторій Генделя, створених у різні періоди його творчості, як ключа до розуміння еволюції жанру в європейській культурі XVIII століття.

Актуальність теми підсилюється також сучасними тенденціями гуманітарного знання, зорієнтованого на міждисциплінарний підхід, що передбачає розгляд музичних творів у широкому духовному, культурно-історичному та богословському контексті. Ораторії Генделя, зокрема християнської та житійної тематики, постають важливим свідченням художнього осмислення релігійних ідей у позалітургічному просторі, що дозволяє простежити взаємодію церкви, театру та суспільства в епоху бароко.

**Метою дослідження** є виявлення жанрової, національної та конфесійної специфіки християнських і житійних ораторій Георга Фрідріха Генделя в контексті еволюції європейського ораторіального жанру пізнього бароко. **Методологічну основу** дослідження становить комплексний підхід, що поєднує історико-

музикознавчий, жанрово-типологічний, культурологічний та герменевтичний методи.

Історико-культурний аналіз дозволяє розглянути ораторіальні твори Генделя у зв'язку з умовами їх створення та функціонування в різних національних традиціях. Жанрово-типологічний метод використовується для виявлення специфіки італійської, німецької та англійської моделей ораторії, а також для зіставлення ораторії та Страстей як різновидів духовної музики. Герменевтичний підхід застосовується для інтерпретації біблійних і житійних сюжетів, особливостей музично-драматургічного втілення тексту та співвідношення богословських концептів у межах різних конфесій. Важливу роль відіграє також компаративний аналіз, що дозволяє зіставити трактування християнської тематики у творах Генделя, створених у різні періоди його творчості, а також у різних культурних контекстах. **Наукова новизна дослідження** полягає у цілісному розгляді християнських і житійних ораторій Генделя як самостійного й художньо значущого пласту його творчості, що дозволяє вийти за межі традиційного уявлення про домінування ветхозавітної тематики в ораторіальному доробку композитора. Уперше ці твори аналізуються в аспекті взаємодії різних національних і конфесійних традицій, що зумовили формування кількох типів ораторіального жанру в межах творчості одного автора. Новизною відзначається також переосмислення ранньої італійської ораторії «Воскресіння» як повноцінного християнського твору, що репрезентує високий рівень засвоєння Генделем римських оперно-ораторіальних традицій. Запропонований підхід дозволяє уточнити місце цього твору в еволюції ораторіального мислення композитора та подолати усталені стереотипи щодо його другорядності.

**Виклад основного матеріалу.** Ораторіальні твори Георга Фрідріха Генделя по праву утвердилися в історії європейської музики як своєрідний художній і жанровий еталон, до якого впродовж наступних століть із незмінним захопленням зверталися композитори найрізноманітніших епох і естетичних орієнтацій. Сформований в англійський період творчості Генделя тип героїчної ораторії на старозавітний сюжет виявився надзви-

чайно продуктивним: він не лише закріпив нові уявлення про масштабність, драматургічну цілісність і символічну насиченість жанру, а й став потужним імпульсом для майстрів класико-романтичної доби, надихаючи їх на створення дедалі нових музичних творів – як власне ораторій, так і композицій інших жанрових сфер, що увібрали в себе принципи генделівського ораторіального мислення.

У сучасній музично-історичній свідомості й у нашому власному сприйнятті генделівська ораторія найчастіше асоціюється насамперед із його пізніми шедеврами – такими, як «Саул» і «Самсон», «Ізраїль в Єгипті» та «Месія». Така перспектива видається цілком закономірною, оскільки саме в цих творах жанр досягає найвищого ступеня художньої зрілості, синтетичності й виразної сили. У період перебування в Англії Гендель постає свідком і активним учасником виняткового за своєю інтенсивністю суспільного інтересу до біблійних сюжетів і образів старозавітної історії. Ідея обраного Богом народу, що проходить крізь випробування, страждання й торжество божественного промислу, була надзвичайно близькою англійській національній самосвідомості XVIII століття. Вона пронизувала не лише релігійне мислення, а й історичне самосприйняття нації, що зумовлювало постійні паралелі між подіями британської історії, сучасністю та старозавітними архетипами – аж до символіки імен і культурних алюзій.

Водночас було б методологічно хибно зводити генделівський ораторіальний жанр виключно до його найвідоміших англійських творів пізнього періоду. Ораторії Генделя вирізняються винятковою різноманітністю як у стильовому, так і в сюжетно-драматургічному аспектах, що відображає не лише еволюцію індивідуального композиторського мислення, а й складну картину взаємодії національних традицій, конфесійних вимог і естетичних настанов епохи. Саме це розмаїття дає змогу дослідникам пропонувати різні класифікації генделівських ораторій залежно від обраного критерію, виокремлюючи відповідні групи творів і виявляючи їхні внутрішні типологічні зв'язки.

До групи християнських ораторіальних творів Генделя традиційно зараховують італійську ораторію «Воскресіння» (1708),

створену в період його перебування в Італії, Страсну ораторію на лібрето Бартольда Гайнріха Брокеса (1716), загальноновизнаний шедевр композитора «Месія» (1741), а також пізній твір на житійний сюжет – ораторію «Феодора» (1749). Особливе місце в науковому дискурсі посідає й полеміка, що триває донині, щодо авторства ораторіальних «Страстей за Іоанном» на лібрето Христіана Гайнріха Постеля (1704), які в XIX столітті та в першій половині XX століття приписувалися Генделю. Попри те, що цей твір, імовірно, не належить його перу, в межах дисертаційного дослідження він розглядається як один із ранніх зразків ораторіальних Страстей – жанру, що посідав значне місце в лютеранській духовній музиці XVIII століття й вплинув на формування пізніших ораторіальних концепцій.

Порівняно з масштабним корпусом старозавітних ораторій Генделя, група його творів на християнські сюжети може здаватися кількісно менш значною. Проте саме ці композиції найповніше розкривають Генделя як композитора свого часу – чутливого до розмаїття музичних традицій різних церков і народів, здатного гнучко адаптувати художні засоби відповідно до конфесійних і культурних очікувань аудиторії. Повноцінне й всебічне зіставлення цих традицій потребувало б звернення до надзвичайно широкого кола музичних джерел, що за своїм масштабом неминуче виходило б за межі цього дисертаційного дослідження. Водночас творчість Генделя – визнаного класика й одного з найвидатніших майстрів барокової ораторії – надає унікальну можливість на відносно компактному матеріалі виявити специфіку ораторіального жанру в різних країнах Європи.

Ораторії Генделя, створені на християнські сюжети, не лише відображають особливості різних етапів його творчої біографії, а й становлять принципово різні типи ораторіального жанру, сформовані в межах трьох національних традицій позалітургійної духовної музики пізнього бароко – італійської, німецької та англійської. Кожна з цих традицій виробила власну модель ораторії, наділену унікальними структурними, драматургічними та виразовими характеристиками, всередині яких, своєю чергою, можна виокремити окремі жанрові різновиди.

Таким чином, ораторія у творчості Генделя пройшла тривалий і складний шлях розвитку. Звертаючись до цього жанру практично впродовж усього свого життя, композитор створював твори, що відповідали не лише конкретним національним художнім традиціям, а й різним конфесійним вимогам, що надавало його ораторіям особливої універсальності та історичної значущості.

Історія генделівської ораторії розпочинається в італійський період життя композитора. Опинившись у Римі в добу розквіту італійської ораторії, Гендель створює «Воскресіння» – твір на сюжет Воскресіння Господнього (1708). У цьому сочиненні він спирається як на власний ранній композиторський досвід, передусім у жанрі італійської кантати, так і на вже сформовані на той час італійські ораторіальні традиції, що вирізнялися усталеністю форм, риторичною виразністю та тонкою взаємодією драматичного і споглядального начал. Саме тут закладаються основи того синтетичного ораторіального мислення, яке згодом отримає своє найбільш повне й зріле втілення в англійських шедеврах композитора.

Італійський тип ораторії у творчості Генделя – представлений не лише «Воскресінням», а й алегоричним «Тріумфом Часу і Правди» – постає як вихідне художнє підґрунтя, з якого надалі розгортається значна частина його ораторіальної спадщини. Саме в межах цього раннього італійського досвіду формуються найважливіші принципи жанрового мислення композитора: особливий тип музично-драматургічної організації, увага до символіко-алегоричного виміру сюжету, а також синтез риторичної виразності й вокальної віртуозності, які згодом дістануть інше, більш масштабне й драматично насичене втілення у зрілих ораторіях.

В історії німецького Страсного жанру ім'я Генделя тією чи іншою мірою пов'язане з двома творами – «Страстями за Іоанном» (1704) та Страсною ораторією на лібрето Бартольда Гайнріха Брокеса (1716). Обидва сочинення глибоко вкорінені в лютеранській традиції та спираються на ключові положення лютеранської теології, що визначило їх жанрову природу, образну систему й особливості музичної драматургії. У цьому контексті особливий інтерес становить зіставлення власне «Страстей» і Страсної ораторії як двох різних типів німецької духовної музики, що дає змогу не

лише виявити принципів відмінності між ними, а й уточнити вже сформовані в науковій літературі погляди на еволюцію Страсного жанру на початку XVIII століття.

Найбільш тривалий і плідний лондонський період творчості Генделя проходить під знаком англійських національних традицій, і насамперед – хорового співу в англіканській церкві. У тій чи іншій мірі антем впливає на більшість англійських ораторій композитора, визначаючи їх характерну музичну мову, специфіку хорового письма та образний лад. Водночас необхідно враховувати, що англійські ораторії Генделя були призначені не для церковного простору, а для виконання в лондонських театрах у межах оперних сезонів. Вони співіснували з італійською оперою й у пізній період творчості композитора певною мірою прийшли їй на зміну. З цієї причини багато англійських ораторій виявляються водночас настільки ж театральними, наскільки й духовними; до них повною мірою застосовне поширене у XVIII столітті визначення ораторії як «духовної опери», тобто опери на сюжет Святого Письма або життя святого.

У характеристиці найбільш ґрунтовно дослідженого науковцями англійського періоду творчості Генделя, в якому домінують твори старозавітної тематики, у цій роботі особливу увагу зосереджено на двох ораторіях, пов'язаних з образом Христа та історією християнства, – «Феодорі» (1749) і «Месії» (1741), що зумовлено загальною проблематикою дослідження. Перша з них ґрунтується на життєвому сюжеті, який розповідає про долю християнської мучениці; друга написана на лібрето, що являє собою переважно компіляцію старозавітних текстів, однак за своїм ідейним змістом присвячена тріумфу Христа й насичена християнською символікою.

Додатковим мотивом, який зумовив вибір ораторій християнської та життєвої тематики, став той факт, що ця порівняно нечисленна група творів у певному сенсі опинилася в тіні великого корпусу старозавітних ораторій композитора. Виняток становить лише «Месія», відомість і слава якої впродовж тривалого часу залишалися незмінними; вона ж є і найбільш дослідженою серед усіх християнських ораторій Генделя.

Інші твори цієї групи не лише відносно маловідомі широкій публіці, а й загалом досить поверхово висвітлені в музикознавчих дослідженнях. Одне з ключових завдань цієї роботи полягає у заповненні цієї прогалини в наявній науковій літературі шляхом звернення до творів композитора, які залишаються відносно новими для музичної науки, особливо у вітчизняному контексті. У зв'язку з цим значне місце в дослідженні посідає аналітичний розгляд обраних творів із різних точок зору. Основна увага приділяється таким аспектам, як жанрова специфіка, проблема співвідношення слова і музики, виражальні та зображальні засоби, особливості музичної драматургії й композиції, характеристика персонажів, а також інтерпретація біблійного тексту з урахуванням відмінностей богословських підходів, вироблених у різних християнських конфесіях [5].

Під час написання цієї роботи автор спирався на низку класичних фундаментальних досліджень, присвячених історії ораторіального жанру та творчості Генделя, переважно західних. Серед них – «Історія ораторії» Г. Смітера, «Ораторія і Страсті» Г. Массенкайля, монографії В. Діна «Драматичні ораторії та маски Генделя», П. Г. Ленга «Георг Фрідріх Гендель» та інші [2; 3; 4; 6]. Характерно, що в цих авторитетних і загально визнаних працях християнським і житійним ораторіям композитора, так само як і проблемі їх національної специфіки, приділяється порівняно обмежена увага (що, безперечно, не стосується «Месії»). Навіть у спеціалізованих статтях, присвячених, як правило, одному з аналізованих творів, дослідники зазвичай зосереджуються лише на окремих аспектах – особливостях музичної мови, історичних обставинах створення або питаннях виконання. Цікавий для нас ракурс – виявлення жанрової природи ораторіальних творів Генделя та зіставлення різних національних і конфесійних традицій – у більшості праць, присвячених його творчості, практично не представлений.

Водночас проблематика й методологія цього дослідження співвідносяться з низкою тенденцій сучасної науки про музику Генделя. Проблема національної та конфесійної зумовленості ораторіального жанру вперше послідовно поставив і ґрунтовно

розробив у своїй фундаментальній праці Г. Смітер. Американський учений запропонував новий погляд на історію барокових ораторіальних жанрів, яка раніше розглядалася переважно як підготовчий етап до формування «класичного» типу ораторії – саме того, що остаточно утвердився у пізній творчості Генделя. Смітерівський підхід до аналізу й класифікації барокових ораторій, зокрема й ораторій Генделя, з позицій національних традицій значною мірою визначив методологічні орієнтири великої кількості сучасних досліджень.

Автор фундаментальної праці, звертаючись до ораторіальної спадщини Генделя, неодноразово простежує жанрові витоки, що вплинули на формування тих чи інших творів композитора. Так, у розділі, присвяченому «Феодорі», Смітер звертає увагу на зв'язок цього пізнього твору з жанром *oratorio volgare*: «Як і у випадку з “Сусанною”, Гендель пише “Феодору” на лібрето з очевидним італійським корінням. Агіографія була головним джерелом сюжетів для пізньобарокового *oratorio volgare*, і сюжет “Феодори” походить з Італії (пор. з твором Джованні Паоло Колонні “Свята Феодора”, і це лише один із багатьох прикладів)» [6, с. 334]. Зв'язок «Феодори» та «Сусанни» з *oratorio volgare* дослідник відзначає і в широкому використанні форми арії *da capo* [6, с. 338]. Як відомо, подібна форма є характерною і для опер Генделя, що дає підстави говорити про тісний зв'язок його ораторій з італійською оперною традицією.

У «Сусанні» Смітер, крім того, виявляє риси італійського за походженням жанру *oratorio erotico*, у якому сцени й номери легкого, розважального характеру поєднуються з повчальними та морально-дидактичними епізодами [6]. При цьому первісно в межах цього жанру домінував саме розважальний елемент. На думку дослідника, попри відносну рівновагу обох складових у «Сусанні», повчальні епізоди, доручені переважно хору, сприймаються як не цілком органічні й переконливі [6]. У «Феодорі» ж, як підкреслює Смітер, за збереження зв'язків з італійською оперою та *oratorio volgare* – що виявляється у значній кількості арій *da capo* і агіографічному характері сюжету, – численні хорові епізоди, характерні для англійських ораторій Генделя і

такі, що насамперед сягають традицій англіканської церковної музики, значно глибше інтегровані в драматургічний розвиток і стають невід'ємною частиною дії [6, с. 338]. Саме такий аналіз поєднання різних традицій і жанрових впливів, запропонований Смітером, значною мірою став і для цієї роботи вихідною точкою у виборі творів, що стали предметом дослідження.

Якщо в центрі уваги Г. Смітера перебуває передусім проблема жанрової та національної природи ораторіальної спадщини Генделя, то В. Дін у монографії «Драматичні ораторії та маски Генделя» свідомо зміщує акцент у бік змістового й драматургічного виміру цих творів. Відмовляючись від традиційного поділу генделівських ораторій на духовні та світські – з притаманною йому розгалуженою системою підкатегорій, – Дін пропонує принципово іншу класифікаційну модель. Згідно з нею всі несценічні твори композитора об'єднуються у дві великі групи: драматичні та недраматичні ораторії. Такий підхід дає змогу дослідникові зосередитися не на формально-конфесійних відмінностях, а на характері внутрішнього драматичного розвитку та ступені театралізації музичної дії.

Показово, що в межах цієї концепції Дін вводить і термін «християнська ораторія» (*Christian oratorio*), застосовуючи його щодо «Месії» та «Феодори». Ця обставина виявилася значущою для формування задуму цього дослідження та для формулювання його теми, оскільки вона фіксує саму можливість виокремлення християнських ораторій Генделя в особливу смислову й жанрову сферу. Водночас класифікація Діна викликає й низку запитань. Так, з не цілком зрозумілих причин він не зараховує «Воскресіння» Генделя до числа драматичних ораторій і, більше того, висловлює думку, що цей твір «навіть чи є християнською ораторією» [2, с. 556]. Переконливих аргументів на користь такої позиції дослідник не наводить, та й самі підстави для неї видаються проблематичними. Найімовірніше, тут позначилося ставлення, характерне для значної частини науковців і музикантів середини ХХ століття, які не надавали «Воскресінню» скільки-небудь істотного значення в контексті творчості Генделя. Між тим, за нашим переконанням, підкріпленим і

сучасною виконавською практикою, насамперед автентичними інтерпретаціями цього твору, «Воскресіння» з повним правом може бути зараховане до числа шедеврів раннього періоду творчості композитора.

Саме В. Дін фактично окреслив християнські ораторії як самостійне явище в межах ораторіальної спадщини Генделя, тим самим безпосередньо порушивши проблему релігійної природи цих творів. У цьому контексті показовим є й його пояснення відомого неспіху «Феодори»: дослідник пов'язує його насамперед з особливостями «християнського» лібрето, яке виявилось незвичним і малозрозумілим для публіки, зорієнтованої передусім на старозавітні сюжети, що домінували в англійській ораторіальній традиції середини XVIII століття.

Поряд із фундаментальною працею Г. Смітера одним із наймасштабніших досліджень історії ораторіальних жанрів залишається двотомна робота Г. Массенкайля «Ораторія і Страсті» [4]. Обрана автором структура викладу матеріалу вирізняється особливою методологічною продуманістю: простежуючи історичні етапи розвитку ораторіальних жанрів, Массенкайль у кожному розділі послідовно зіставляє ораторію і Страсті в різних національних традиціях. Такий ракурс аналізу дає змогу виявити особливості функціонування, формоутворення та смислового наповнення цих жанрів у різних європейських країнах і культурних центрах.

У своїй праці Массенкайль не оминає увагою й ранні твори Генделя, зокрема подаючи стислу характеристику Страсної ораторії на лібрето Бартольда Гайнріха Брокеса, а також «Страстей за Іоанном» на лібрето Христіана Гайнріха Постеля, порушуючи при цьому й питання їх атрибуції Генделю. Водночас ораторія «Воскресіння» у дослідженні Массенкайля практично не аналізується: автор обмежується лише згадуванням окремих обставин її виконання, не включаючи цей твір до розгорнутого розгляду ораторіальної спадщини композитора.

Італійський ораторіальний досвід Генделя та його звернення до німецьких страстних жанрів Массенкайль інтерпретує переважно як підготовчий етап, що передуює настанню «більш

зрілого» англійського періоду, якому в дослідженні приділено основну увагу. Такий погляд загалом відповідає традиційному підходу до спадщини Генделя, характерному для музикознавчих праць ХХ століття, у яких саме англійські ораторії розглядалися як вершина жанрового розвитку композитора.

Головний внесок Генделя в історію ораторіального жанру Массенкайль пов'язує зі зростанням ролі хору, особливо виразно виявленої в пізніх ораторіях. На підтвердження своєї позиції дослідник наводить низку таблиць, що наочно демонструють відсоткове співвідношення хорових і сольних номерів у творах, створених у різні періоди перебування Генделя в Англії [4, с. 235]. Ці дані дають змогу простежити поступове посилення колективного начала як найважливішого носія смислів і виразових акцентів.

Особливе значення для цього дослідження має розділ праці Массенкайля, присвячений ролі «Месії» та інших генделівських ораторій у духовній історії Європи. На початку цього розділу автор узагальнює й критично розглядає погляди, що існували до нього, на зв'язок ораторіальної творчості Генделя з культурно-історичним контекстом епохи. Так, цитований Массенкайлем Ф. Блюме стверджував, що «ораторії Генделя з протестантизмом не мають нічого спільного: вони проголошують етичний ідеал людства, що перебуває по той бік церкви і конфесій... Його “Месія” радше визволяє людство від темряви і муки в ім'я світла і свободи, ніж від первородного гріха в ім'я милості; він радше герой, ніж мученик. У Генделя втілено передусім новий, нецерковний релігійний ідеал» [4]. Ця позиція, зафіксована Массенкайлем, стає важливою вихідною точкою для подальших дискусій про конфесійну, етичну та універсалістську спрямованість генделівської ораторії.

Як зазначає Массенкайль, позиція, що заперечує наявність визначеної релігійної спрямованості у «Месії» та інших ораторіях Генделя, зберігає домінівне становище в музикознавстві й у другій половині ХХ століття; підтвердженням цього є монографії таких авторів, як В. Дін, Й. Ларсен і П. Янг. Водночас сам Массенкайль принципово не погоджується з таким погля-

дом і висуває два вагомі контраргументи. Перший пов'язаний із глибокою вкоріненістю хорового стилю Генделя в традиціях англіканської церковної музики, тоді як саме хори, на думку дослідника, становлять найхарактернішу й сутнісну рису його ораторіального мислення. Другий аргумент стосується походження текстів «Месії», які запозичено не просто з біблійного канону [1], а безпосередньо з корпусу англіканського богослужіння. Аналізуючи окремі випадки звернення Генделя до таких текстів, Массенкайль визначає їх як своєрідну «музичну екзегезу» [4], тобто художнє тлумачення богословського смислу засобами музичної виразності.

Розгорнуте й систематичне дослідження конфесійної специфіки та суспільного значення ораторій Генделя здійснене англійською дослідницею Р. Сміт. У її працях – монографії «Ораторії Генделя і свідомість XVIII століття» (Smith 1995) та статті «Сприйняття “Феодори”» (Smith 2005) – докладно аналізуються релігійні погляди англійського суспільства доби Генделя й ті форми суспільної свідомості, які тією чи іншою мірою визначали рецепцію ораторіальних творів композитора. Книга Р. Сміт у певному сенсі може бути названа поворотною в історії вивчення генделівських ораторій, оскільки ці твори розглядаються не ізольовано, а в широкому контексті інтелектуальної, релігійної та суспільної полеміки, що розгорталася в Англії XVIII століття.

Саме поява ораторії на старозавітний або християнський сюжет на оперній чи концертній сцені становить явище принципово нове й характерне саме для англійського культурного середовища. У цьому сенсі англійська ораторія постає як унікальний феномен – особливий жанр, що виконував функцію посередника між англіканською церквою та світським суспільством. Такий ракурс аналізу, радше культурно-історичний, ніж суто музикознавчий, і дозволив Р. Сміт виявити й описати суспільну полеміку навколо релігійних сюжетів та окреслити місце генделівської музики в цьому складному процесі.

Хоча Р. Сміт, з огляду на специфіку обраної проблематики, зосереджує увагу переважно на англійському періоді творчості Генделя й майже не торкається власне музичного боку його

ораторій, її дослідження відкривають істотні перспективи для розв'язання завдань, поставлених у цій дисертації. Йдеться насамперед про можливість зіставити різні способи втілення християнського сюжету в творах Генделя, створених у різні періоди його творчого шляху та в межах різних національних і конфесійних традицій.

З урахуванням усталеної в науці точки зору на Генделя як на класика ораторіального жанру, найвищі досягнення якого припадають на пізні роки життя і творчості композитора (правомірність цього погляду не викликає сумнівів), у нашому дослідженні Гендель розглядається і в іншому ракурсі – як універсальний митець, який упродовж багатьох років послідовно опановував і переосмислював усі три провідні національні традиції позалітургійної духовної музики своєї епохи: італійську, німецьку та англійську.

Саме цей універсалізм творчої особистості Генделя робить його ораторіальну спадщину особливо цінним матеріалом для порівняльного аналізу. Він дає змогу на відносно компактному корпусі творів виявити й розмежувати основні типи ораторіального жанру, що склалися у трьох різних країнах Європи на завершальному етапі епохи бароко. Окрім того, проведене дослідження переконує, що повноцінне розуміння ораторій Генделя неможливе поза широким духовним, культурним і історичним контекстом, у якому вони створювалися й сприймалися сучасниками.

Образна, сценічна та музична сторони ораторії «Воскресіння» повною мірою відбивають римські оперно-ораторіальні традиції початку XVIII століття. Поетичний стиль її лібрето сягає літературно-драматургічних принципів, сформованих у середовищі Аркадської академії, з її тяжінням до алегоризму, символіки та піднесеної риторики. Гротескова музична характеристика Пекла й постаті Люцифера в цьому творі органічно вписується до ряду аналогічних сцен, наявних у римських духовних композиціях більш раннього періоду. Водночас віртуозний, блискучий і піднесений вокальний стиль, особливо виразно виявлений у партії Ангела, насичене метафорами та багаторівневими алегоріями

лібрето, виняткова роль оркестровки в музичному розкритті поетичного тексту, а також ретельно продумане розмаїття фактурних і колористичних рішень засвідчують, з якою свободою і повнотою молодий Гендель опанував найсучасніші тенденції римської й, у ширшому сенсі, італійської музичної культури.

**Висновки.** Проведене дослідження засвідчує, що ораторіальна творчість Георга Фрідріха Генделя є складним і багаторівневим художнім феноменом, який не може бути адекватно осмислений поза контекстом національних і конфесійних традицій, у межах яких формувався ораторіальний жанр у Європі XVIII століття. Гендель постає не лише як класик англійської ораторії пізнього бароко, а й як універсальний композитор, творчість якого охоплює італійську, німецьку та англійську моделі позалітургічної духовної музики.

Християнські та житійні ораторії композитора, попри їхню відносну нечисленність, мають принципове значення для розуміння еволюції його ораторіального мислення. Вони демонструють різні типи взаємодії музики й слова, драматургії та богословського змісту, а також відображають здатність композитора адаптуватися до вимог різних конфесійних і культурних середовищ. Аналіз показує, що саме ці твори найбільш рельєфно виявляють чутливість Генделя до специфіки духовних традицій і очікувань аудиторії.

Італійська ораторія «Воскресіння» постає як важливий етап становлення жанру в творчості Генделя, у якому поєднуються римські оперно-ораторіальні традиції, алегоричне мислення та віртуозна вокальна стилістика. Німецькі Страстні твори демонструють глибоке укорінення композитора в лютеранській теологічній і музичній традиції, тоді як англійські ораторії відображають синтез духовного змісту й театральної форми, характерний для англіканського культурного контексту.

Таким чином, ораторіальна спадщина Генделя постає як цілісна система, у межах якої різні жанрові, національні та конфесійні елементи не протистоять один одному, а взаємодіють, формуючи нову художню якість. Саме ця універсальність і здатність до синтезу зумовили тривале значення генделівських ора-

торій для подальшого розвитку європейської духовної музики та забезпечили їм статус еталону для наступних поколінь композиторів.

### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Осадча С. Канон як основа функціонування православної богослужбово-співачької традиції. *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник ОДМА імені АВ Нежданової*. Вип. 40. Одеса, 2024. С. 151-166.
2. Dean W. Handel's dramatic Oratorios and Masques. London: Oxford University Press, 1959. 694 p.
3. Lang P. H. G. F. Handel. N.Y., 1966; L: Dover Publications; New edition edition, 1967. 768 p.
4. Massenkeil G. Oratorium und Passion (Handbuch der musikalischen Gattungen). Teile 1. Laaber, 1998. 328 p.
5. Osadcha S. Semiological aspect of studying the structure and chronotopic features of the orthodox liturgical text. *Music semiology: categories and methods: collective monograph*. Lviv-Torun: Liha-Pres, 2020. P. 20-36.
6. Smither H. E. A History of the Oratorio. Vol II. Chapel Hill, N. C.: University of North Carolina Press, 1988. 393 p.

### REFERENCES

1. Osadcha, S. (2024) The canon as the basis for the functioning of the Orthodox liturgical-singing tradition. *Musical mysticism and culture. Scientific newsletter of the ODMA named after AV Nezhdanova*. Vol. 40. Odesa. pp. 151-166. [in Ukrainian].
2. Dean W. Handel's dramatic Oratorios and Masques. London: Oxford University Press, 1959. 694 p. [in English].
3. Lang P. H. G. F. Handel. N.Y., 1966; L: Dover Publications; New edition edition, 1967. 768 p. [in English].
4. Massenkeil G. Oratorium und Passion (Handbuch der musikalischen Gattungen). Teile 1. Laaber, 1998. 328 p. [in German].
5. Osadcha S. Semiological aspect of studying the structure and chronotopic features of the orthodox liturgical text. *Music semiology: categories and methods: collective monograph*. Lviv-Torun: Liha-Pres, 2020. P. 20-36. [in English].
6. Smither H. E. A History of the Oratorio. Vol II. Chapel Hill, N. C.: University of North Carolina Press, 1988. 393 p. [in English].

## ПРОБЛЕМИ СУЧАСНОЇ МУЗИЧНОЇ ПЕДАГОГІКИ ТА ВИКОНАВСТВА

УДК 78.072.2

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2025-44-25>

**Віола Григорівна Демидова**

ORCID: 0000-0002-8757-0385

кандидат педагогічних наук, народна артистка України,

професор кафедри спеціального фортепіано

Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

[violademidova2017@gmail.com](mailto:violademidova2017@gmail.com)

### ПЕДАГОГІЧНИЙ І ВИКОНАВСЬКИЙ АРТИСТИЗМ У МУЗИЧНОМУ МИСТЕЦТВІ: ПОРІВНЯЛЬНИЙ АНАЛІЗ СУТНОСТІ ТА ФУНКЦІЙ

**Мета дослідження** — здійснення порівняльного аналізу сутності та функцій педагогічного і виконавського артистизму в музичному мистецтві, що передбачає виявлення структурних компонентів, специфічних ознак та особливостей прояву у різних професійних контекстах; визначення спільних та відмінних характеристик обох феноменів, механізмів їх взаємодії та взаємовпливу; розкриття потенціалу інтеграції педагогічного й виконавського артистизму у формуванні високого рівня професійної майстерності музиканта. Особлива увага приділяється обґрунтуванню ролі кожного з видів артистизму у досягненні ефективності навчального процесу та художньої виразності сценічної діяльності. **Методологічну основу дослідження** складають концепції системного, компетентнісного та творчого підходів мистецької освіти; методи теоретичного коментаря сутності артистизму на основі різнобічних науково-педагогічних підходів. **Наукова новизна.** Здійснено комплексний порівняльний аналіз педагогічного та виконавського артистизму в музичному мистецтві, що ґрунтується на визначенні спільних і відмінних ознак за такими критеріями, як адресат впливу, мета, форма прояву, емоційний акцент, контекст, тривалість впливу та рівень імпровізаційності. У роботі запропоновано систематизацію характеристик обох феноменів, що дозволяє розглядати їх у якості взаємодоповнюючих складових професійної діяльності педагога-виконавця.

Розкрито значення синтезу педагогічного та виконавського артистизму для підвищення ефективності як навчального процесу, так і концертної практики. **Висновки.** Педагогічний та виконавський артистизм у процесі викладацької та виконавської музичної діяльності є взаємопов'язаними феноменами, що відображають специфіку двох різних, але взаємодоповнюючих сфер професійної діяльності музиканта. Вони мають спільну художньо-комунікативну основу, але відрізняються за метою, адресатом впливу, формами прояву, емоційною динамікою, контекстом, тривалістю впливу та ступенем імпровізаційності. Педагогічний артистизм зорієнтований на довготривалу системну взаємодію з учнями чи студентами, спрямовану на формування знань, умінь, цінностей та мотивації. Він реалізується переважно у форматі мовленнєвої та невербальної комунікації, створення педагогічних ситуацій, застосування індивідуалізованих методів навчання та контролю емоційної виразності з метою збереження ефективності навчального процесу. Високий рівень імпровізаційності педагогічного артистизму забезпечує гнучке реагування на непередбачувані ситуації та адаптацію до потреб студентської аудиторії. Виконавський артистизм, своєю чергою, має епізодичний, але надзвичайно інтенсивний характер впливу на слухача. Його головною метою є передача художнього образу, створення яскравого емоційного та естетичного враження. Формою його прояву є музична інтерпретація та сценічна дія, що передбачає високий рівень експресивності, виразної пластики, драматургії виконання та внутрішньої емоційної напруги. Імпровізаційність у виконавському артистизмі, хоча й обмежена рамками авторського тексту, виявляється через інтерпретаційні нюанси, темброві та динамічні відтінки, індивідуальне фразування. Таким чином, педагогічний артистизм спрямований на процес та розвиток особистості музиканта, тоді як виконавський — на результат та емоційний ефект у слухача. Проведений порівняльний аналіз дає підставу стверджувати, що обидва типи артистизму не існують ізольовано: високий рівень педагогічної майстерності часто збагачується виконавським досвідом, а сценічна переконливість ґрунтується на глибинних комунікативних навичках, сформованих в процесі художньої комунікації на уроці. Синтез обох типів артистизму створює універсальний професійний інструментарій музиканта, що здатен до ефективного впливу як у навчальному, так і у концертному просторі.

**Ключові слова:** музичне мистецтво, фахова компетентність педагога-музиканта, педагогічний та виконавський артистизм, виконавська культура, музично-виконавська діяльність, структурні компоненти артистизму, функціональний аналіз.

*Demidova Viola Grigoryevna, Candidate of Pedagogical Sciences, People's Artist of Ukraine, Professor at the Department of Special Piano of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music*

**Pedagogical and performing artistry in music: a comparative analysis of essence and functions**

**The purpose of the study is to conduct a comparative analysis of the essence and functions of pedagogical and performing artistry in musical art, which involves identifying structural components, specific features and features of manifestation in various professional contexts; determining the common and distinctive characteristics of both phenomena, the mechanisms**

of their interaction and mutual influence; revealing the potential of integrating pedagogical and performing artistry in the formation of a high level of professional skill of a musician. Special attention is paid to justifying the role of each type of artistry in achieving the effectiveness of the educational process and artistic expressiveness of stage activity. **The methodological basis** of the study is the concepts of systemic, competency-based and creative approaches to art education; methods of theoretical commentary on the essence of artistry based on versatile scientific and pedagogical approaches. **Scientific novelty.** A comprehensive comparative analysis of pedagogical and performing artistry in musical art has been carried out, based on the identification of common and distinctive features according to such criteria such as the addressee of the impact, the purpose, the form of manifestation, the emotional emphasis, the context, the duration of the impact, and the level of improvisation. The work proposes a systematization of the characteristics of both phenomena, which allows us to consider them as complementary components of the professional activity of a teacher-performer. The importance of the synthesis of pedagogical and performing artistry for increasing the efficiency of both the educational process and concert practice is revealed. **Conclusions.** Pedagogical and performing artistry in the process of teaching and performing musical activities) are interrelated phenomena that reflect the specifics of two different, but complementary spheres of a musician's professional activity. They have a common artistic and communicative basis, but differ in purpose, addressee of influence, forms of manifestation, emotional dynamics, context, duration of influence and degree of improvisation. Pedagogical artistry is oriented towards long-term systemic interaction with pupils or students, aimed at the formation of knowledge, skills, values and motivation. It is implemented mainly in the format of verbal and non-verbal communication, the creation of pedagogical situations, the use of individualized teaching methods, and the control of emotional expressiveness in order to maintain the effectiveness of the educational process. The high level of improvisation of pedagogical artistry ensures flexible response to unforeseen situations and adaptation to the needs of the student audience. Performing artistry, in turn, has an episodic, but extremely intense nature of impact on the listener. Its main goal is to convey an artistic image, create a vivid emotional and aesthetic impression. The form of its manifestation is musical interpretation and stage action, which involves a high level of expressiveness, expressive plasticity, dramaturgy of performance, and internal emotional tension. The comparative analysis conducted gives grounds to assert that both types of artistry do not exist in isolation: a high level of pedagogical skill is often enriched by performing experience, and stage persuasiveness is based on deep communicative skills formed in the process of artistic communication in the lesson. The synthesis of both types of artistry creates a universal professional toolkit for a musician, capable of effective influence in both the educational and concert space.

**Key words:** musical art, professional competence of a teacher-musician, pedagogical and performing artistry, performing culture, musical and performing activity, structural components of artistry, functional analysis.

**Актуальність теми дослідження** артистизму як компонента професійної ідентичності (поєднання цілей, вмінь та розуміння поведінки у професійній спільноті задля ефективної реалізації у професії) музиканта зумовлена потребою осмислення нових парадигм музичного мистецтва. В умовах сучасної культурної трансформації змінюється характер сценічної та педагогічної діяльності. Незважаючи на працюючу функціональність багатовікової історії музичної педагогіки та музичного виконавства йдуть зміни культурних моделей, очікувань, ідеалів. Постать музиканта-виконавця та музиканта-педагога не обмежується тільки майстерністю інтерпретації чи ґрунтовними теоретичними знаннями, а є носієм культурної рефлексії, здатним до критичного осмислення власної ролі в культурному процесі.

Кожна сфера людської діяльності існує як система самовдосконалення і як система передачі накопичених знань та досвіду. Музична діяльність (виконавська, педагогічна), як сфера мистецтва, має в цій системі низку чинників, не тільки присутність, а й сформованість яких може докорінно впливати та змінювати весь її процес загалом. За злагодженість функціонування такого роду чинників відповідає артистизм як невід’ємна компетентність професійної фахової діяльності. Пошук суттєвої відповіді на питання ролі та впливу феномену артистизма на весь процес професійної діяльності музиканта привертає до уваги науковців, дослідження яких набувають результатів, що примушує визнати: поняття артистизму і артистичного в музиці – це не тільки оціночні прикметники для вияву деяких прийомів художнього висловлювання. У широкому значенні вони позначають сутнісні властивості: для виконавця – твору, для викладача – педагогічної ситуації. Отже, крізь призму вивчення артистичного як дослідницького інструмента природи музичного виконавства та музичної педагогіки можна уточнити їх сутнісні характеристики, функціональні завдання.

**Мета дослідження.** Здійснення порівняльного аналізу сутності та функцій педагогічного і виконавського артистизму в музичному мистецтві, що передбачає виявлення структурних компонентів, специфічних ознак та особливостей прояву у різних професійних

контекстах; визначення спільних та відмінних характеристик обох феноменів, механізмів їх взаємодії та взаємовпливу, розкриття потенціалу інтеграції педагогічного й виконавського артистизму у формуванні високого рівня професійної майстерності музиканта. Особлива увага приділяється обґрунтуванню ролі кожного з видів артистизму у досягненні ефективності навчального процесу та художньої виразності сценічної діяльності.

**Наукова новизна.** Здійснено комплексний порівняльний аналіз педагогічного та виконавського артистизму в музиці, що ґрунтується на визначенні спільних і відмінних ознак за такими критеріями, як адресат впливу, мета, форма прояву, емоційний акцент, контекст, тривалість впливу та рівень імпровізаційності; запропоновано систематизацію характеристик обох феноменів, що дозволяє розглядати їх у якості взаємодоповнюючих складових професійної діяльності педагога-виконавця; розкрито значення синтезу педагогічного та виконавського артистизму для підвищення ефективності як навчального процесу, так і концертної практики.

**Виклад основного матеріалу.** Тлумачення загальнокультурної категорії «артистизм» має досить широкий спектр завдяки його прояву у різних сферах людської діяльності. За думкою І. Беха, Н. Гузія, Г. Переухенка – це цілісна система особистісних якостей, що забезпечують вільне самовираження індивіда, що, у свою чергу, дає підстави розглядати його як у площині мистецької та наукової діяльності, так і в контексті загального способу життя й поведінки особистості, де він виконує функцію операційного методу.

Артистизм у загальному розумінні – це мистецтво трансформації, що перебуває в прямій залежності від вимог та ситуативних умов міжсуб'єктного спілкування. «Словник іншомовних слів» визначає артистизм (фр. *artistique* – художній) як високу майстерність у художній або іншій естетичній творчості та надає синоніми: клас, віртуозність. Це дає підстави розглядати артистизм як релевантний інструмент не тільки сфери мистецтва (здатність до публічної творчої діяльності), а й служити інструментом підвищення результативності у будь-якій сфері людської активності [9].

У сучасній науково-педагогічній думці артистизм розглядається як інтегративна властивість особистості, що поєднує в собі емоційно-образне мислення, виразність комунікації та здатність до творчої інтерпретації дійсності (А. Козир, М. Кухарев, М. Дем'янюк, Н. Гузій, Н. Кічук, І. Єрґієв). У психологічній науці – як складова індивідуальності, що визначає рівень творчого потенціалу та можливості самовираження (Р. Бернс, К. Ушинський, М. Драгоманов, Н. Гузій, Л. Подоляк, В. Юрченко, Г. Переухенко). Серед особистісних характеристик, які свідчать про рівень розвитку та ступінь сформованості творчої індивідуальності, науковці виокремлюють глибоку емоційну залученість у події, що відбуваються, здатність до емпатії, вольові якості, цілеспрямованість, відкритість до нового досвіду та артистичність (К. Роджерс, А. Маслоу, Д. Гілфорд, Е. Торренс). Отже, ця якість формується на перетині психологічних, естетичних та соціокультурних чинників, забезпечуючи індивіду своєрідний спосіб сприйняття світу і взаємодії з ним. Артистизм є значущим не лише для представників сценічних професій, а й для тих сфер діяльності, де важливим є вплив на емоційно-чуттєву сферу інших людей – зокрема, у педагогіці, мистецькій освіті, міжособистісному спілкуванні. Наприклад, у роботі піаніста-виконавця артистизм допомагає передавати глибокий емоційний зміст музичного твору, створювати неповторну сценічну атмосферу та встановлювати енергетичний контакт із публікою. У діяльності викладача музики артистичність сприяє більш виразній подачі навчального матеріалу, використанню образних порівнянь, імпровізаційних елементів та невербальних засобів комунікації, що активізують увагу та мотивацію студентів. Таким чином, артистизм стає не лише особистісною рисою, а й дієвим інструментом впливу в мистецькій та освітній сфері.

Сучасні наукові дослідження педагогічної діяльності в музичному мистецтві свідчать про тенденцію до більш глибокого структурованого аналізу артистизму. Але простежується деяка розбіжність у термінологічному тлумаченні його складових, що узагальнені та підпорядковані у виглядів рівнів, сторін, компонентів. Дослідники О. Куцевол, Є. Пасічник, М. Поташ-

ник, І. Баранцова, В. Котлярова, М. Ткач в першу чергу підкреслюють дві взаємопов'язані сторони педагогічного артистизму – внутрішню та зовнішню, де внутрішній артистизм розглядається як комплекс глибинних характеристик особистості педагога, що забезпечують його здатність до натхненної та усвідомленої професійної діяльності (рівень загальнокультурного розвитку, професійну компетентність, сформоване розуміння власного педагогічного покликання), а також внутрішню потребу в самореалізації та готовність до публічного самовираження (образно-емоційний підхід до вирішення педагогічних завдань, упевненість у власних діях, відчуття міри у вияві емоцій, внутрішнє налаштування на творчість та здатність до інтуїтивного передбачення реакцій аудиторії). Зовнішню сторону автори визначають як здатність педагога виразно і цілісно відображати індивідуальну неповторність власної особистості в усіх складових навчального процесу: нестандартні форми вираження ставлення до навчального матеріалу, передача власного емоційного залучення до професійної діяльності, володіння навичками самопрезентації, а також уміння творчо та цілеспрямовано вибудовувати «режисуру» навчальних занять [2]. І. Зязюн, Г. Сагач зазначають складові внутрішньої сторони артистизму (психофізичну, соціокультурну та діяльнісну), що виконують роль підґрунтя зовнішніх характеристик і служать джерелами педагогічного артистизму [6]. Низка вчених визначають сутність педагогічного артистизму за компонентною підпорядкованістю. Н. Тимофієнко, Ю. Львов долучають до внутрішнього та зовнішнього компонентів мотиваційний компонент, що складається з потреб у: «самовдосконаленні й самовираженні; підвищенні загального рівня культури учнів засобами мистецтва; вдосконаленні вербальних та невербальних засобів комунікації; вдосконаленні емоційної культури; вдосконаленні знань з фаху, театральної педагогіки, психології, фізіології, філософії, світової культури, моралі та етики» [10, с. 15]. М. Бех, В. Баркасі, Т. Браже, С. Гончаренко, О. Добудько, І. Зязюн, В. Кричевський, Н. Ничкало, О. Савченко, Н. Тарасевич, О. Шиян підкреслюють, що у музичному

мистецтві педагогічний артистизм необхідно розглядати як складову професійної компетентності спеціаліста-музиканта та пропонують «багаторівневу структуру, що складається із взаємодії особистісно-когнітивного, праксеологічного та рефлексивно-креативного компонентів» [5, с. 18], де артистизм відноситься до особистісно-когнітивного компоненту. Це явище розглядається як формування цілісної особистості, а тому, як професійна компетентність педагога у сфері музично-виконавської діяльності, воно ґрунтується на гнучкому поєднанні не лише методичних прийомів і завдань, але й на здатності визначати та розв'язувати психологічні проблеми. При цьому провідну роль відіграють індивідуальні риси та неповторність особистості вчителя.

Л. Майковська виокремлює три основні компоненти педагогічного артистизму: психофізичний, емоційно-естетичний та художньо-логічний. Психофізичний компонент, за визначенням дослідниці, охоплює як психічні процеси (увага, емоційна пам'ять, увага, вольові прояви), так і фізичні характеристики (міміка, голос, дикція тощо). Він забезпечує керування художньо-комунікативними діями педагога-музиканта та слугує основою ефективної взаємодії з аудиторією. Емоційно-естетичний компонент пов'язаний зі здатністю викладача музики до глибокого емоційного сприйняття музично-педагогічного процесу, значною мірою зумовлений змістом навчального матеріалу – стилем, жанром, формою музичного твору. Відповідно до цього педагог обирає виразні засоби – міміку, голос, жести. Цей компонент відповідає за емоційно-естетичну саморегуляцію, що виступає механізмом контролю і гармонізації психофізичного стану вчителя. Художньо-логічний компонент педагогічного артистизму забезпечує наявність цілісної системи художньо-комунікативних дій у межах уроку, передбачає їх аналіз і своєчасне коригування. Він пов'язаний із готовністю педагога підтримувати необхідний психофізичний стан та базується на ключових операціях художньо-педагогічного мислення – аналізі, синтезі, узагальненні, порівнянні тощо. Кожна з них демонструє діалектичну єдність «логічного» та «художнього» у професійній діяльності вчителя-музиканта [1].

Узагальнюючи вищезазначене, спираючись на психофізичну природу педагогічного артистизму, можна окреслити його функціональну складову:

Комунікативність (забезпечення змістовного та емоційного обміну між педагогом та студентами, що сприяє атмосфері довіри та творчого пошуку; психологічна гнучкість (змога адаптувати педагогічну тактику до індивідуальних особливостей і змінних обставин навчального процесу); інтонаційна виразність мовлення (формування емоційного фону уроку та підсилення змістовних акцентів); емпатія (забезпечення простору взаєморозуміння й підтримки, що сприяє розкриттю творчого потенціалу студентів); імпровізаційність (забезпечення гнучкості й творчого підходу у непередбачуваних ситуаціях); мовленнєва артистичність (перетворення навчального матеріалу на художньо виразний, захопливий процес); пластика тіла і міміки (підсилення вербального повідомлення, що формує багатоканальний вплив на аудиторію); сценічна переконливість (утримання уваги студентів і формування емоційно насиченого, змістовного простору навчальної взаємодії).

Таким чином, педагогічний артистизм у музичному мистецтві – це цілісна система взаємопов'язаних функцій, що забезпечують не лише передачу знань, а й глибоке емоційно-естетичне залучення учнів у процес навчання.

Сучасні мистецтвознавчі та культурологічні дослідження проблематики вивчення концертного виконавства акцентують увагу на зростанні суспільних очікувань щодо діяльності музикантів. В. Білоус, Н. Брояко, В. Виткалов, С. Виткалов, Т. Глушук, Т. Гуменюк, М. Давидов, Т. Зінська, В. Калужська, Б. Ковалик, Л. Лабінцева, В. Левко, С. Міщенко, М. Ужинський, Є. Черняк та ін. підкреслюють якісні зміни у вимогах, що не обмежені лише високим рівнем фахової компетентності, бездоганної технічної підготовки та володіння інструментом, але й очікують на глибоку творчу самовіддачу, прояв артистизму, креативності та сформованості високої духовної культури. Успішний музикант розглядається як особистість, яка поєднує в собі майстерність виконавця, інтелектуальну зрілість, емоційну чутливість і готов-

ність до постійного художнього пошуку (І. Єргієв, Д. Юник). Відповідно до зростання цих вимог відбувається й поступова трансформація наукових підходів до осмислення виконавської культури. Сучасні дослідження розглядають її не лише як сукупність технічних навичок і художніх умінь, а також, як багатовимірний феномен, що інтегрує професійно-технічні, емоційно-естетичні, комунікативні та світоглядно-ціннісні складові. З точки зору виконавської культури музиканта вчені розглядають артистизм і з погляду психофізіології творчих процесів, і як феномен музично-виконавчої діяльності, і як властивість особистості артиста [8]. Т. Глушук аналізує музичне виконавство як втілення художнього задуму композитора у звукоподібній формі, що здійснюється через музично-творчу діяльність виконавця, опосередковується його професійною майстерністю та зумовлюється музично-комунікативною взаємодією всіх учасників виконавського процесу. Науковиця окреслює низку ключових складників, які водночас виступають і елементами підсистеми, і функціональними структурами виконавської діяльності: «виконавець», «музичний твір», «музично-виконавська школа», «музично-виконавська діяльність», «музично-виконавська творчість» та «музично-концертна практика» [4, с. 90].

Особлива увага сучасних дослідників зосереджується на визначенні функціональної ролі артистизму в структурі виконавської культури музиканта, що дозволяє глибше зрозуміти сутність виконавської діяльності та розробити нові методологічні засади підготовки музикантів, здатних відповідати викликам сучасного культурного середовища. Незважаючи на відсутність чітких критеріїв для класифікації компонентів виконавчої культури, умовно їх поділяють на технічні та художньо-мистецькі. Першу групу критеріїв становлять вимоги, спрямовані на досягнення високого рівня виконавської техніки та досконалого володіння повним арсеналом музично-виразних засобів (швидкість і точність виконання, виразна та чітка артикуляція, темброве розмаїття, динамічна гнучкість, а також сформована культура видобування звуку, як гармонійне узгодження всіх зазначених параметрів зі стилем, жанровими особливостями

та художнім змістом конкретного твору). До технічної складової відносять також належний рівень теоретичної підготовки й обсягу професійних знань виконавця, що забезпечують свідоме використання виконавських прийомів. Другу групу критеріїв утворюють художньо-творчі складові, серед яких – розвинена уява та фантазія, емоційна розкутість, здатність до інтерпретації музичного матеріалу, креативне мислення та інші якості, що формують індивідуальну творчу манеру виконавця [7].

А. Васильківський та Б. Кисляк, узагальнюючи комплекс чинників, що зумовлені специфікою проявів артистизму, підкреслюють такі особистісні якості виконавця як психічну активність і рівень емоційності. Поєднання цих характеристик, а також вплив стилістичних та емоційних особливостей музичного матеріалу визначають формування різних типів артистизму. У межах цієї класифікації особливу увагу приділено його двом основним різновидам – інтровертному та екстравертному. Інтровертний артистизм ґрунтується на глибокому внутрішньому переживанні музичного образу, коли емоційний центр сприйняття зосереджується у внутрішньому світі митця. Це зумовлює стриманість зовнішніх засобів виразності: рухи рук та корпусу залишаються мінімальними, міміка – стриманою й лаконічною. Під час виконання такого типу артисти ніби спрямовують свою енергію «всередину себе», а не назовні. Натомість екстравертний артистизм характеризується домінуванням зовнішньо вираженої сценічної активності. Виконавці цього типу відзначаються розкутою позою, яскравою й емоційно насиченою мімікою, динамічними та ефектними рухами рук і корпусу, а також додатковими жестами, що підсилюють емоційне враження від виконання. Перевага того чи іншого типу артистизму в структурі виконавського бачення безпосередньо впливає на характер інтерпретації твору, формуючи ступінь інтенсивності та особливості його художнього втілення [3; 7].

Отже, психофізична сутність виконавського артистизму дає підстави розглядати його як явище багатофункціональне, функції якого ми вбачаємо у наступному:

Художня виразність (емоційно насичене втілення образу через динаміку, агогіку, артикуляцію та темброву палітру); емо-

ційна щирість (глибокий зв'язку між виконавцем і слухачем, що сприяє співпереживанню та естетичному впливу); технічна майстерність (основа свободи інтерпретації та здатності реалізувати творчий задум без технічних обмежень); жанрово-стильова обізнаність (аналітичне розуміння форми, стилю та драматургії твору); тілесна виразність – постава, жести, міміка (аспект невербального спілкування із слухачем); сценічна витримка (психологічна впевненість під час виступу, контроль над емоційною динамікою та відчуттями слухачів); виконавсько-інтерпретаційна індивідуальність (наявність особистісного музично-презентаційного стилю, щодо трактування та демонстрації музичного твору із збереженням стилістичної автентичності).

Узгоджена взаємодія всіх виділених функцій формує цілісну систему виконавського артистизму, що поєднує технічну досконалість, емоційну глибину та особистісну індивідуальність.

Специфіка функціонування закладів вищої освіти в галузі музичного мистецтва полягає в інтеграції педагогічної та виконавської сфер, де викладач-музикант має виявляти педагогічний артистизм та водночас сприяти становленню артистичних виконавських умінь у студентів.

**Висновки.** Педагогічний та виконавський артистизм у процесі викладацької та виконавської музичної діяльності є взаємопов'язаними феноменами, що відображають специфіку двох різних, але взаємодоповнюючих сфер професійної діяльності музиканта. Вони мають спільну художньо-комунікативну основу, але відрізняються за метою, адресатом впливу, формами прояву, емоційною динамікою, контекстом, тривалістю впливу та ступенем імпровізаційності. Педагогічний артистизм зорієнтований на довготривалу системну взаємодію з учнями чи студентами, спрямовану на формування знань, умінь, цінностей та мотивації. Він реалізується переважно у форматі мовленнєвої та невербальної комунікації, створення педагогічних ситуацій, застосування індивідуалізованих методів навчання та контролю емоційної виразності з метою збереження ефективності навчального процесу. Високий рівень імпровізаційності педагогічного артистизму забезпечує гнучке реагування на непередба-

чувані ситуації та адаптацію до потреб студентської аудиторії. Виконавський артистизм, своєю чергою, має епізодичний, але надзвичайно інтенсивний характер впливу на слухача. Його головною метою є передача художнього образу, створення яскравого емоційного та естетичного враження. Формою його прояву є музична інтерпретація та сценічна дія, що передбачає високий рівень експресивності, виразної пластики, драматургії виконання та внутрішньої емоційної напруги. Імпровізаційність у виконавському артистизмі, хоча й обмежена рамками авторського тексту, виявляється через інтерпретаційні нюанси, темброві та динамічні відтінки, індивідуальне фразування. Таким чином, педагогічний артистизм спрямований на процес та розвиток особистості музиканта, тоді як виконавський – на результат та емоційний ефект у слухача. Проведений порівняльний аналіз дає підстави стверджувати, що обидва типи артистизму не існують ізольовано: високий рівень педагогічної майстерності часто збагачується виконавським досвідом, а сценічна переконливість ґрунтується на глибинних комунікативних навичках, сформованих в процесі художньої комунікації на уроці. Синтез обох типів артистизму створює універсальний професійний інструментарій музиканта, що здатен до ефективного впливу як у навчальному, так і у концертному просторі.

### **СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ**

1. Багрій, Т. Взаємозв'язок педагогічних та артистичних здібностей як необхідна умова досягнення професійного розвитку майбутнього педагога-музиканта. Молодь і ринок, 2019. 5 (172). <https://doi.org/10.24919/2308-4634.2019.171178>
2. Білецька, М., Підварко, Т. Артистизм як необхідна складова музично-виконавської компетенції майбутнього вчителя музичного мистецтва. Молодь і ринок, 2018. 9 (164). <https://doi.org/10.24919/2308-4634.2018.144205>
3. Васильківський, А. Концертне виконавство як феномен культури: комунікативний аспект. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, 2024. 2. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2024.308269>
4. Глушук, Т. Музично-виконавське мистецтво як об'єкт дослідження українського мистецтвознавства. Культура і сучасність, 2016. 1.
5. Зязюн, І., Крамушенко, Л., & Кривонос, І. Педагогічна майстерність. СПД Богданова А. М. 2008.

6. Зязюн, І., Сагач, Г. Краса педагогічної дії. Українсько-фінський ін-т менеджменту і бізнесу. 1997.
7. Кисляк, Б. Артистизм та закономірності його втілення у виконавській діяльності музиканта. Музикознавча думка Дніпропетровщини, 2022. 23. <https://doi.org/10.33287/222243>
8. Повзун, Л. Камерність як жанрово-стильова парадигма інструментально-ансамблевої творчості. НМАУ ім. П. І. Чайковського. 2018.
9. Словник іншомовних слів. Наукова думка. 2000.
10. Тимофієнко, Н. Артистизм у структурі особистості педагога. У Віртуальний освітній простір : психологічні проблеми. У IX Між-нар. наук.-практ. Інтернет-конф., присвячена 30-річчю незалежності України. 2021.

### REFERENCES

1. Bahrii, T. (2019). Vzayemozv"yazok pedahohichnykh ta artystychnykh zdbnostey yak neobkhdna umova dosyahnennya profesiynoho rozvytku maybutn'oho pedahoha-muzykanta [The Interconnection of Pedagogical and Artistic Abilities as a Necessary Condition for the Professional Development of a Future Music Teacher]. *Molod i rynek [Youth and the market]*, (5 (172)). <https://doi.org/10.24919/2308-4634.2019.171178> [in Ukrainian].
2. Biletska, M. V., Pidvarko, T. O. (2018). Artystyzm yak neobkhdna skladova muzychno-vykonavskoi kompetentsii maibutnoho vchytelia muzychnoho mystetstva [Artistry as an Essential Component of Musical and Performance Competence of the Future Music Teacher]. *Molod i rynek [Youth and the market]*, 9, 17–21. [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mir\\_2018\\_9\\_5](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mir_2018_9_5) [in Ukrainian].
3. Vasylykivskiy, A. O. (2024). Kontsertne vykonavstvo yak fenomen kul'tury : komunikatyvnyy aspekt [Concert Performance as a Cultural Phenomenon: The Communicative Aspect]. *Visnyk Natsional'noyi akademiyi kerivnykh kadriv kul'tury i mystetstv [Bulletin of the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts]*, (2). <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2024.308269> [in Ukrainian].
4. Hlushchuk, T. V. (2016). Muzychno-vykonavs'ke mystetstvo yak ob'ekt doslidzhennya ukraïns'koho mystetstvoznavstva [Musical and performing art as an object of research in ukrainian art studies]. *Kul'tura i suchasnist' [Culture and Modernity]*, (1), 87–91. [in Ukrainian].
5. Ziaziun, I. A., Sahach, H. M. Krasa pedahohichnoi dii [The beauty of pedagogical action]. Kyiv : Ukrainsko-finskyi instytut menedzhmentu i biznesu [Ukrainian-Finnish Institute of Management and Business] [in Ukrainian].
6. Ziaziun I. A., Kramushchenko, L. V., & Kryvonos, I. F. (2008). Pedahohichna maysternist' [Pedagogical skills]. SPD Bohdanova A. M. [in Ukrainian].
7. Kysliak, B. (2022). Artystyzm ta zakonoprnosti yoho vtillennya u vykonavs'kiy diyal'nosti muzykanta [Artistry and the Patterns of Its

Implementation in the Performing Activity of a Musician]. *Muzykoznavcha dumka Dnipropetrovshchyny* [Musicological Studies of the Dnipropetrovsk Region], (23), 158–169. <https://doi.org/10.33287/222243> [in Ukrainian]

8. Povzun, L. (2018). *Kamernist' yak zhanrovo-styl'ova paradyhma instrumental'no-ansamblevoyi tvorchosti* [Chamberness as a Genre-Stylistic Paradigm of Instrumental Ensemble Creativity]. NMAU im. P. I. Chaykovs'koho [Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music]. [in Ukrainian]

9. *Slovnnyk inshomovnykh sliv : blyzko 10000* [Dictionary of Foreign Words : About 10,000 Entries]. Naukova dumka [Naukova Dumka Publishing House] [in Ukrainian].

10. Tymofiienko, N. V. (2021). *Artystyzm u strukturi osobystosti pedahoha* [Artistry in the Structure of a Teacher's Personality. In Virtual Educational Space: Psychological Issues]. U IX Mizhnar. nauk.-prakt. Internet-konf., prysvyachena 30-richchyu nezalezhnosti Ukrayiny [Proceedings of the 9th International Scientific and Practical Online Conference dedicated to the 30th Anniversary of Ukraine's Independence].

UDC 78.01

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2025-44-26>**Nargiz Nazarova Aflatdin Qizi**

ORCID: 0009-0004-7066-1485

*Doctor of Art, Honored Artist of Azerbaijan Republic,**Professor at the Department of Fortepiano**Baku Music Academy**nergiz\_canan@hotmail.com*

## MUSICAL GIFTEDNESS AND PERSONALITY DEVELOPMENT

**The purpose of the article.** The article explores the phenomenon of musical giftedness as a complex manifestation of abilities that influence the holistic development of an individual. **The research methodology** involves the use of both general psychological approaches and specific ones adapted to the study of musical perception, emotions and behavior. **The scientific novelty** of the work lies in the analysis of the psychological characteristics of musically gifted children, in particular their emotional sensitivity, cognitive abilities and possible difficulties associated with anxiety and perfectionism. Special attention is paid to the role of musical activity in the formation of such personal qualities as emotional maturity, discipline, creativity, communication skills and self-confidence. The importance of support from the family and teachers for the harmonious disclosure of the child's potential is emphasized. **Conclusions.** The conclusions emphasize the importance of musical talent as an important resource for the development of a creative and emotionally mature personality in modern society. Musical giftedness is not merely the presence of innate abilities to perceive and reproduce music, but a complex psychological and pedagogical phenomenon that touches all aspects of personality. A musically gifted child is typically a person with a delicate emotional organization, heightened sensitivity, a high level of imagination, and a strong drive for self-expression. These characteristics require a careful, thoughtful, and individualized approach from adults—both within the family and the educational environment. Music exerts a profound influence on personal development: it shapes emotional intelligence, nurtures creativity, and teaches discipline, patience, and self-reflection. Through music, a child develops the ability for self-awareness, intrinsic motivation, teamwork skills, and public performance abilities. All of these qualities extend far beyond the artistic sphere and form a solid foundation for a successful and harmonious life. In today's world, where music continues to serve as a universal language of communication, fostering musical giftedness becomes a responsibility not

only for specialist educators but also for society as a whole. Investing in the cultural and musical education of children is an investment in the future generation: sensitive, thoughtful, creative, and emotionally mature. Thus, musical giftedness is not only a path to art but also a powerful resource for forming a whole, harmonious, and spiritually rich personality. The earlier this potential is noticed and supported, the greater the chances that the individual will fulfill themselves both in creativity and in life.

**Key words:** musical art, musical giftedness, personality development, emotionality, creativity, education.

**Наргіз Назарова Афлатдін Кіжі**, доктор мистецтвознавства, заслужена артистка Азербайджанської Республіки, професор кафедри фортепіано Бакінської музичної академії

#### **Музична обдарованість і розвиток особистості**

**Мета роботи.** У статті досліджується феномен музичної обдарованості як комплексного прояву здібностей, що впливають на всебічний розвиток особистості. **Методологія дослідження** передбачає використання загальних психологічних підходів, так і специфічних, адаптованих для вивчення музичного сприйняття, емоцій та поведінки. **Наукова новизна** роботи постає в аналізі психологічних особливостей музично обдарованих дітей, зокрема їх емоційної чутливості, когнітивних здібностей та можливих труднощів, пов'язаних з тривожністю й перфекціонізмом. Особлива увага приділяється ролі музичної діяльності у формуванні таких особистісних якостей, як емоційна зрілість, дисциплінованість, креативність, комунікативні навички та впевненість у собі. Підкреслюється важливість підтримки з боку родини та педагогів для гармонійного розкриття потенціалу дитини. **Висновки.** У висновках зроблено наголос на значенні музичної обдарованості як важливого ресурсу для розвитку творчої та емоційно зрілої особистості в сучасному суспільстві. Стверджується, що музична обдарованість — це не просто наявність вроджених здібностей до сприйняття та відтворення музики, а складне психолого-педагогічне явище, яке торкається всіх аспектів особистості. Музично обдарована дитина, як правило, є людиною з тонкою емоційною організацією, підвищеною чутливістю, високим рівнем уваги та сильним прагненням до самовираження. Ці характеристики вимагають ретельного, вдумливого та індивідуалізованого підходу з боку дорослих — як у сім'ї, так і в освітньому середовищі. Музика має глибокий вплив на особистісний розвиток: вона формує емоційний інтелект, розвиває творчість, навчає дисципліні, терпінню та саморефлексії. Через музику дитина розвиває здатність до самосвідомості, внутрішню мотивацію, навички командної роботи та навички публічних виступів. Усі ці якості виходять далеко за межі художньої сфери та формують міцну основу для успішного та гармонійного життя. У сучасному світі, де музика продовжує слугувати універсальною мовою спілкування, розвиток музичної обдарованості стає відповідальністю не лише для фахівців-освітян, а й для суспільства в цілому. Інвестування в культурну

*та музичну освіту дітей — це інвестиція в майбутнє покоління: чуйне, вдумливе, творче та емоційно зріле. Таким чином, музична обдарованість — це не лише шлях до мистецтва, а й потужний ресурс для формування цілісної, гармонійної та духовно багатой особистості. Чим раніше цей потенціал буде помічено та підтримано, тим більше шансів, що особистість реалізує себе як у творчості, так і в житті.*

**Ключові слова:** музичне мистецтво, музична обдарованість, розвиток особистості, емоційність, творчість, освіта.

**Relevance of the topic of the work.** Music is an integral part of human culture, playing a vital role in shaping emotions, thinking, and worldview. It has accompanied humanity throughout history – from primitive rituals to modern symphonies and digital audio recordings. Musical art not only serves as a means of expressing emotions and experiences but also exerts a powerful influence on the psyche, cognitive processes, and personal development.

Musical giftedness holds a special place in this context – a unique combination of innate abilities and an early-emerging interest in music, characterized by heightened sensitivity to sound, the ability to memorize music, improvise, and express oneself creatively through musical forms. Musically gifted children and adults possess not only well-developed musical skills but also specific personality traits such as heightened emotional sensitivity, developed intuition, a tendency toward introspection, and abstract thinking [6].

Contemporary research in psychology and pedagogy confirms that the development of musical giftedness is closely linked to various aspects of personality formation [5]. Regular engagement with music fosters qualities such as discipline, self-regulation, creativity, self-confidence, and empathy. Music education often becomes a key part of the socialization process, enhancing communication skills and emotional intelligence.

The question of how exactly musical giftedness influences personality development is of great relevance to educators, psychologists, parents, and the students themselves. Understanding this influence enables more effective educational planning, the creation of individualized development paths, and the establishment of conditions in which talent can not only be preserved but fully realized.

**The aim of this article** is to analyze the relationship between musical giftedness and personal development, to examine the char-

acteristics of gifted children, and to highlight the role of educational and family environments in supporting their growth.

Contribution to the main material. Musical giftedness is a complex and multifaceted psychological and pedagogical phenomenon that encompasses both innate predispositions and abilities that develop through learning and practice. In a broad sense, musical giftedness refers to a high level of musical perception, memory, thinking, sense of rhythm, intonational sensitivity, creative imagination, and performance skills.

The forms in which musical giftedness manifests can be highly diverse. In some individuals, it appears as absolute pitch—the ability to identify musical tones accurately without reference to a standard. In others, it is expressed through spontaneous improvisation, or the ability to freely and expressively create music “on the spot.” Still others demonstrate heightened rhythmic and harmonic sensitivity, which allows them to easily perceive and reproduce complex musical structures, feel the inner logic of a musical composition, and anticipate its development.

Contemporary research in psychology, neuropsychology, and music education confirms that musical giftedness cannot be reduced solely to innate traits. While biological predispositions play an important role (such as musical ear or good motor coordination), the environment in which a child grows up also has a significant influence [7]. A musical family—where music is present, interest in it is encouraged, and a positive emotional atmosphere is maintained—contributes to the early formation of sustained interest and high musical activity.

Equally important is the presence of high-quality pedagogical support. A competent teacher can not only identify signs of giftedness at an early stage, but also create the right conditions for its harmonious development: applying an individualized approach, maintaining motivation, and stimulating creative thinking [1]. Regular musical practice, in turn, helps a child develop performance and compositional skills, auditory attention, memory, motor coordination, and emotional responsiveness.

Thus, musical giftedness is a dynamic and evolving potential that can be either enhanced or suppressed depending on external con-

ditions. It is reflected in individual differences in musical abilities, thinking styles, and perception, as well as in the capacity for self-expression through musical creativity. Understanding the nature of this phenomenon is especially important for organizing effective pedagogical support for gifted children and creating the conditions necessary for their full personal and creative development [4].

***Music and Personal Development.*** Musical activity is not only a process of mastering an art form but also an important tool for personal development. It engages the deep layers of emotional, cognitive, and volitional spheres of an individual. Regular engagement with music enhances not only auditory perception and technical skills but also fosters valuable personality traits that contribute to well-rounded and harmonious growth. Below are key qualities that are particularly cultivated through musical involvement.

1. ***Emotional Maturity.*** Music is the language of emotions. Even a small child who cannot yet speak can respond emotionally to melodies, rhythms, and timbres. Performing or listening to musical works helps individuals become more aware of their own feelings, find ways to express them, and understand the emotions of others. Music fosters empathy, expands one's emotional vocabulary, and makes a person more sensitive and responsive to the experiences of those around them [9]. This is especially important during adolescence, a period of intense personal formation and the search for self-expression.

2. ***Discipline and Self-Regulation.*** Music education demands systematic practice, self-control, and sustained attention. Regular lessons, learning complex pieces, and participating in competitions or concerts help develop perseverance, organization, responsibility, and the ability to achieve long-term goals. These qualities are universal and highly valuable across all areas of life.

3. ***Creativity and Imagination.*** Music stimulates creative thinking: improvisation, composition, and interpretation require performers to adopt non-standard approaches and use imaginative thinking [8]. Even within the strict framework of a written musical score, there is room for individuality – in timbral emphasis, expressive nuance, and rhythmic flexibility. All of this makes music a powerful medium for nurturing imagination and creativity.

4. **Communication Skills and Cooperation.** Participation in ensembles, choirs, and orchestras involves active interaction with other musicians. Through collective performance, individuals learn to listen and respond to others, synchronize tempo, rhythm, and mood, and build collaborative relationships. This fosters better communication, the development of social intelligence, tolerance, and respect for differing perspectives.

5. **Self-Confidence.** Successful mastery of musical pieces, participation in competitions, and public performances contribute to the development of a child's positive self-esteem, a sense of self-worth, and the ability to cope with anxiety and stress. Stage experience is particularly important – it teaches how to manage performance-related nervousness, builds public presentation skills, and strengthens confidence in one's own abilities.

Thus, musical activity is not only a means of artistic education but also a powerful factor in personal development. It helps shape a well-rounded, emotionally mature, responsible, and socially adapted individual, capable of creativity and self-growth.

**Psychological Characteristics of Musically Gifted Children.** Musically gifted children represent a unique group distinguished not only by exceptional musical abilities but also by certain psychological traits. These characteristics are shaped by both internal predispositions and the environment in which the child is raised. Understanding their nature is especially important for educators and parents, as such children require an individualized approach with a balanced combination of challenge and support.

**Heightened Sensitivity (Sensitiveness)** Musically gifted children often exhibit heightened sensitivity to sounds, intonations, and the moods of those around them. They are keenly attuned to subtle changes in musical texture, emotional nuances in performance, and even nonverbal cues in communication. This sensitivity can serve as a foundation for deep musical perception but may also make the child more vulnerable to criticism, stress, conflict, or overstimulation. Their emotional experiences are often more intense and longer-lasting than those of their peers.

**Delicate Emotional Organization** Musical creativity is closely linked to the emotional sphere. Gifted children typically have a rich and complex

inner world, a strong capacity for empathy, and the ability to experience deep emotions – even if they are not yet able to articulate them clearly. This emotional depth is expressed not only in musical performance but also in daily life: in their reactions to the environment, relationships with others, and a pronounced desire for harmony and beauty [3].

***Tendency Toward Solitude or Public Performance.*** Interestingly, musically gifted children may display either introverted or extroverted traits. Some prefer solitude, private practice, reflection, and improvisation away from the eyes of others. Others, on the contrary, enjoy public performance from an early age, seeking opportunities to share their talents and interact with an audience. These differences do not exclude giftedness but call for different educational approaches: introverts need space for solitude and inner exploration, while extroverts benefit from opportunities to perform and engage with the public.

Musically gifted children often demonstrate early abilities in abstract and imaginative thinking. They can perceive and analyze complex musical structures and work with categories such as sound, form, and rhythm, even if these are not directly linked to verbal or logical-mathematical skills. For such children, music becomes a medium of thought – they “think in sounds” and operate in terms of moods, timbres, and intonations.

***Challenges and Risks.*** Alongside their exceptional abilities, musically gifted children often experience psychological difficulties that are important to recognize early:

**Heightened anxiety** – Due to their high sensitivity and pursuit of perfection, children may react painfully to failure and experience fear of evaluation or making mistakes.

**Perfectionism** – The drive for perfection can lead to inner tension, excessive self-criticism, and reluctance to share “unfinished” work or ideas.

**Stage fright (performance anxiety)** – Even with excellent preparation, a child may experience intense nervousness before public performances, sometimes to the point of refusing to go on stage.

These traits are not pathological, but without adequate support, they can hinder the child’s full development and the realization of their potential [10].

***The Role of Family and Educators.*** For the harmonious development of a musically gifted child, the following factors are critically important:

Empathy and understanding from adults;

A safe environment where the child is not afraid to make mistakes;

A flexible teaching approach that respects the child's individuality;

Encouragement of intrinsic motivation, rather than focusing solely on external achievements such as grades, awards, or competition wins.

In an atmosphere of support and attentiveness, a child can not only develop their musical talent but also grow into a confident, creative, and emotionally mature individual.

***Psychological Characteristics of Musically Gifted Children.*** Musically gifted children represent a distinct group, characterized not only by exceptional musical abilities but also by specific psychological traits. These characteristics are shaped by both innate predispositions and the environment in which the child is raised. Understanding the nature of these traits is particularly important for educators and parents, as such children require an individualized approach that balances expectations with emotional support.

***Heightened Sensitivity (Sensitiveness).*** Musically gifted children often show heightened sensitivity to sounds, intonations, and the moods of those around them. They are capable of perceiving subtle changes in musical texture, emotional nuances in performance, and even nonverbal signals in communication. This sensitivity can serve as a foundation for deep musical perception, but at the same time, it may make the child more vulnerable to criticism, stress, conflict, or sensory overload. Their emotional experiences are frequently more intense and long-lasting.

***Delicate Emotional Structure.*** Musical creativity is closely linked to the emotional sphere. Gifted children tend to possess a rich and complex inner world, a strong capacity for empathy, and the ability to experience deep emotions—even if they are not yet able to express them clearly in words. This emotional depth manifests not only in musical performance but also in daily life: in their reactions to the world around them, in interpersonal relationships, and in their desire for harmony and beauty.

***Tendency Toward Solitude or Public Performance.*** Interestingly, musically gifted children may exhibit both introverted and extroverted traits. Some prefer solitude, working independently, reflection, and improvisation in private. Others, by contrast, enjoy public performance from an early age, finding pleasure in showcasing their abilities and engaging with an audience. These differences do not negate their giftedness but instead call for differentiated approaches: introverted children benefit from environments that allow for introspection and quiet focus, while extroverted children thrive when given opportunities to perform and connect with others.

***Rapid Development of Abstract Thinking.*** Musically gifted children often display early development of abstract and imaginative thinking [2]. They are able to perceive and analyze complex musical structures and operate with categories such as sound, form, and rhythm—even if these are not directly linked to verbal or logical-mathematical skills. For them, music becomes a form of thinking—they «think in sounds,» conceptualizing through moods, timbres, and intonations.

***Difficulties and Risks.*** Alongside their outstanding abilities, musically gifted children often experience psychological difficulties that are important to recognize in a timely manner:

Increased anxiety – due to heightened sensitivity and striving for perfection, a child may respond painfully to failures, experiencing fear of evaluation or failure.

Perfectionism – the pursuit of perfection can be a source of internal tension, self-criticism, and reluctance to show «unfinished» work.

Stage fright (performance anxiety) – despite thorough preparation, a child may feel intense nervousness before public performances, sometimes even refusing to go on stage.

These traits are not pathological but, without proper support, they can hinder the child's full development and realization of their potential.

***Role of Family and Educators.*** For the harmonious development of a musically gifted child, the following are crucial:

Empathy and understanding from adults;

Creating a safe environment where the child is not afraid to make mistakes;

A flexible pedagogical approach based on respect for individuality; Encouragement of intrinsic motivation rather than just external achievements (grades, awards, victories).

In an atmosphere of support and attention, the child can not only develop their musical talent but also grow into a confident, creative, and emotionally mature individual.

**Conclusion.** Musical giftedness is not merely the presence of innate abilities to perceive and reproduce music, but a complex psychological and pedagogical phenomenon that touches all aspects of personality. A musically gifted child is typically a person with a delicate emotional organization, heightened sensitivity, a high level of imagination, and a strong drive for self-expression. These characteristics require a careful, thoughtful, and individualized approach from adults—both within the family and the educational environment.

Music exerts a profound influence on personal development: it shapes emotional intelligence, nurtures creativity, and teaches discipline, patience, and self-reflection. Through music, a child develops the ability for self-awareness, intrinsic motivation, teamwork skills, and public performance abilities. All of these qualities extend far beyond the artistic sphere and form a solid foundation for a successful and harmonious life.

However, it is important to remember that talent alone does not guarantee successful development. Without support, understanding, and appropriate conditions, even remarkable giftedness may remain unfulfilled. This is why attentive, sensitive educators and engaged parents are so crucial—they can recognize the child's potential and help it flourish without pressure or excessive expectations.

In today's world, where music continues to serve as a universal language of communication, fostering musical giftedness becomes a responsibility not only for specialist educators but also for society as a whole [9]. Investing in the cultural and musical education of children is an investment in the future generation: sensitive, thoughtful, creative, and emotionally mature.

Thus, musical giftedness is not only a path to art but also a powerful resource for forming a whole, harmonious, and spiritually rich personality. The earlier this potential is noticed and supported, the

greater the chances that the individual will fulfill themselves both in creativity and in life.

### **BIBLIOGRAPHY**

1. Gardner H. *Frames of Mind: The Theory of Multiple Intelligences*. New York: Basic Books, 1983. 440 p.
2. Levitin D. J. *This Is Your Brain on Music: The Science of a Human Obsession*. New York: Dutton, 2006. 336 p.
3. Hallam S. The Power of Music: Its Impact on the Intellectual, Social and Personal Development of Children and Young People. *International Journal of Music Education*. 2010. Vol. 28, No. 3. P. 269–289.
4. Winner E. *Gifted Children: Myths and Realities*. New York: Basic Books, 1996. 264 p.
5. McPherson G. E., Welch G. F. (Eds.). *The Oxford Handbook of Music Education*. Vol. 1–2. New York: Oxford University Press, 2012. 880 p.
6. Davidson J. W., Faulkner R. Music and Personal Development: A Review of Research. *In: Hallam S., Creech A. (Eds.). Music Education in the 21st Century in the United Kingdom: Achievements, Analysis and Aspirations*. London: Institute of Education, 2010. P. 254–275.
7. Subotnik R. F., Olszewski-Kubilius P., Worrell F. C. Rethinking Giftedness and Gifted Education: A Proposed Direction Forward Based on Psychological Science. *Psychological Science in the Public Interest*. 2011. Vol. 12, No. 1. P. 3–54.
8. Sloboda J. A. *Exploring the Musical Mind: Cognition, Emotion, Ability, Function*. Oxford: Oxford University Press, 2005. 384 p.
9. Overy K. Making Music Work: How Music Might Help Children with Dyslexia Improve Language Skills. *Dyslexia*. 2003. Vol. 9, No. 1. P. 18–36.
10. Ziegler A., Phillipson S. N. Exceptionality and Gifted Education: International Perspectives and Developments. *In: Heller K. A., Mönks F. J., Subotnik R. F. (Eds.). International Handbook of Giftedness and Talent*. New York: Routledge, 2012. P. 13–21.

### **REFERENCES**

1. Gardner H. (1983). *Frames of Mind: The Theory of Multiple Intelligences*. New York: Basic Books. [in USA].
2. Levitin D. J. (2006). *This Is Your Brain on Music: The Science of a Human Obsession*. New York: Dutton. [in USA].
3. Hallam S. (2010). The Power of Music: Its Impact on the Intellectual, Social and Personal Development of Children and Young People. *International Journal of Music Education*. Vol. 28, No. 3. P. 269–289. [in USA].
4. Winner E. (1996). *Gifted Children: Myths and Realities*. New York: Basic Books. [in USA].

5. McPherson G. E., Welch G. F. (Eds.). (2012). The Oxford Handbook of Music Education. Vol. 1–2. New York: Oxford University Press. [in USA].

6. Davidson J. W., Faulkner R. (2010). Music and Personal Development: A Review of Research. In: *Hallam S., Creech A. (Eds.). Music Education in the 21st Century in the United Kingdom: Achievements, Analysis and Aspirations*. London: Institute of Education. P. 254–275. [Kingdom of Great Britain].

7. Subotnik R. F., Olszewski-Kubilius P., Worrell F. C. (2011). Rethinking Giftedness and Gifted Education: A Proposed Direction Forward Based on Psychological Science. *Psychological Science in the Public Interest*. Vol. 12, No. 1. P. 3–54. [Kingdom of Great Britain].

8. Sloboda J. A. (2005). *Exploring the Musical Mind: Cognition, Emotion, Ability, Function*. Oxford: Oxford University Press. [Kingdom of Great Britain].

9. Overy K. (2003). Making Music Work: How Music Might Help Children with Dyslexia Improve Language Skills. *Dyslexia*. Vol. 9, No. 1. P. 18–36. [in USA].

10. Ziegler A., Phillipson S. N. (2012). Exceptionality and Gifted Education: International Perspectives and Developments. In: *Heller K. A., Mönks F. J., Subotnik R. F. (Eds.). International Handbook of Giftedness and Talent*. New York: Routledge. P. 13–21. [in USA].

УДК 37.091.33:780.646.7:78.03

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2025-44-27>**Володимир Іванович Бондарчук**

ORCID: 0009-0005-9054-3408

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

## ВИКОНАВСЬКІ ОСОБЛИВОСТІ ФОРМУВАННЯ ТЕМБРУ ЗВУКА ВАЛТОРНИ: ІСТОРИЧНИЙ ТА МЕТОДИЧНИЙ АСПЕКТИ

**Мета роботи** — вивчення впливу місця розташування правої руки в розтрубі валторни на формування тембру, точної інтонації та загальної звукової характеристики, а також аналіз розвитку цієї техніки в контексті викладацької практики. **Методологія дослідження** спирається на історичний, системно-аналітичний та компаративний методи. **Наукова новизна** — вперше у вітчизняному контексті систематизовано функцію правої руки в грі на валторні, охарактеризовані історичні зміни цієї техніки та запропоновані методичні рекомендації для виконавців і викладачів на основі аналізу зарубіжного та українського досвіду. **Висновки.** У процесі дослідження впливу положення правої руки в розтрубі валторни на формування інтонаційної точності, тембрової виразності й загальної якості звуку було підтверджено ключову роль цього елементу техніки. Аналіз викладацьких підходів та практичні спостереження засвідчили, що правильне розташування руки в розтрубі дозволяє не лише коригувати висоту звуку, але й забезпечує гнучкість тембрової палітри, що особливо важливо для оркестрового виконавства. Недооцінка цього аспекту призводить до втрати як точності, так і виразності. Окремо увагу було приділено типології положень руки — від відкритого до частково або повністю закритого, та їх впливу на звукову проекцію в залі. Виявлено, що навіть незначне відхилення положення руки може суттєво змінити акустичний ефект, особливо у творах композиторів класичного періоду, де чистота інтонації та тембр звука мають вирішальне значення. Тому робота з положенням руки в розтрубі повинна бути системною і усвідомленою, з врахуванням як історичного контексту оркестрових партій, так і сучасних вимог до звучання валторни. Виконавська практика має спиратись на поєднання технічної точності й художнього смаку, що досягається лише через уважне й свідоме опанування цього ключового елементу техніки гри на валторні.

**Ключові слова:** валторна, розтруб, тембр, інтонація, сурдина, методика викладання, історія виконавства, звуковидобування.

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

**Performing characteristics of French horn timbre formation**

**Research objective** is to examine the influence of the position of the right hand inside the French horn bell on the formation of timbre, precise intonation, and overall sound quality, as well as to analyze the development of this technique in the context of teaching practice. **The methodology** of the research is based on historical, system-analytical, and comparative methods. **The scientific novelty:** for the first time in the national context, the function of the right hand in horn playing is systematized, historical changes in this technique are described, and methodological recommendations for performers and teachers are proposed based on the analysis of both foreign and Ukrainian experience. **Conclusions.** The study of the influence of right hand position in the French horn bell on intonation accuracy, timbral expressiveness, and overall sound quality confirmed the key role of this technical element. The analysis of pedagogical approaches and practical observations showed that correct hand placement in the bell not only enables pitch correction but also provides flexibility in the timbral palette, which is especially important in orchestral performance. Underestimating this aspect leads to a loss of both precision and expressiveness. Special attention was given to the typology of hand positions – from open to partially or fully closed – and their impact on sound projection in the concert hall. It was found that even slight deviations in hand position can significantly alter the acoustic effect, particularly in works by Classical-period composers, where intonation purity and sound timbre are of critical importance. Therefore, working on hand positioning in the bell must be systematic and conscious, taking into account both the historical context of orchestral parts and modern requirements for horn sound. Performing practice should be based on a combination of technical precision and artistic taste, which can only be achieved through careful and mindful mastery of this key element of horn technique.

**Key words:** French horn, bell, timbre, intonation, mute, teaching methodology, performance history, sound production.

Сучасна валторна – яскравий представник характерних мідних духових інструментів. Володіючи теплим, ліричним тембром звуку, маючи широкий діапазон та великі динамічні й технічні можливості, вона є одним із самих виразних представників симфонічного та духового оркестрів. Застосування валторни дуже широке. Завдяки її тембральним якостям вона добре зливається з різними групами мідних, дерев'яних та струнних інструментів, звучить в кантіленних і колористичних моментах оперних, балетних та симфонічних творів. **Актуальність теми дослідження** полягає у встановленні та конкретизації виконав-

ських прийомів, які впливають на різні відтінки її тембрового забарвлення. У мистецтві гри на валторні кожна деталь має важливе значення – від положення губ на мундштуку до дихання, позиції тіла та навіть кута нахилу інструмента. Проте однією з найхарактерніших особливостей гри, яка відрізняє валторну від інших мідних духових інструментів і яка розглядається в даній статті, є положення правої руки в розтрубі валторни. Цей на перший погляд другорядний елемент насправді має вирішальний вплив на характер звуку, його забарвлення, гнучкість інтонації й навіть точність строю.

**Мета дослідження** – вивчення впливу місця розташування правої руки в розтрубі валторни на формування тембру, точної інтонації та загальної звукової характеристики, а також аналіз розвитку цієї техніки в контексті викладацької практики. **Наукова новизна** – вперше у вітчизняному контексті систематизовано функцію правої руки в грі на валторні, охарактеризовані історичні зміни цієї техніки та запропоновані методичні рекомендації для виконавців і викладачів на основі аналізу зарубіжного та українського досвіду.

**Виклад основного матеріалу.** Позиція правої руки в розтрубі є надзвичайно актуальною, адже недооцінка цього аспекту призводить до втрати як точності, так і виразності. Історично таке положення з'явилося як практичне рішення для інструментів без вентильного механізму – натуральна валторна не дозволяла виконувати всі хроматичні звуки, тому музиканти навчилися коригувати висоту звуків та тембр за допомогою руки в розтрубі. Згодом, навіть після впровадження вентилів, ця техніка не тільки була збережена, а й стала невід'ємною частиною звукової естетики хроматичної валторни. Сучасна методика продовжує розвивати ці традиції. Положення руки – це не просто звичка, це спосіб утримування інструмента та витончений засіб впливу на характер звуку, його красу, тембр та інтонацію. Правильне використання цієї техніки відкриває перед виконавцем нові горизонти в роботі над звуком: дозволяє варіювати тембр, робити інтонацію точнішою, гасити або навпаки – підкреслювати обертони. У даній статті ми розглянемо особливості положення

правої руки в розтрубі, вплив цієї техніки на якість звуку, його інтонаційну точність, а також різні підходи до її використання у виконавській практиці. Права рука в розтрубі – це інструмент контролю над звучанням. Вона не просто лежить у середині – вона постійно «працює». Якщо рука розташована глибоко – звук буде темнішим, м'якшим, більш відкритий розтруб – тембр стає яскравішим, світлішим, але зростає ризик фальшивої інтонації.

Світле та темне звучання валторни є важливими засобами художньої виразності, які активно застосовуються як у сольному так і в оркестровому виконавстві. Темне звучання часто асоціюється з глибиною, драматизмом і благородністю, що особливо актуально у творах пізнього романтизму або у трагічних епізодах симфоній. Світле звучання, навпаки, використовується для створення ясної, дзвінкої атмосфери, що добре працює в класичних творах або у пасторальних сценах. За спостереженнями Ганса Пітера Шміда, «тембр валторни може змінюватися залежно від положення руки в розтрубі, артикуляції та навіть психологічного настрою виконавця» [2]. Таким чином, свідоме керування тембром та забарвленням звуку дозволяє валторністу не лише відповідати композиторському задуму, але й виявляти власну інтерпретацію під час виконання музичних творів.

Практичне застосування світлого і темного звучання валторни чітко простежується в оркестровому репертуарі. У творах Й. Гайдна, зокрема в симфоніях №31 «Hornsignal» та №48 «Марія Терезія», світле, дзвінке звучання є необхідним для передачі святкового, мисливського характеру. Блискача атака й чітка артикуляція створюють ефект відкритого простору, властивого класицизму. У «Тілл Уленшпігелі» Р. Штрауса на самому початку валторна грає характерну фразу яскравим, відкритим звуком – тут рука майже повністю виймається з розтруба, щоб досягти насмішкуватого, гострого тембру, що характеризує героя симфонічної поеми. Як зазначив британський валторніст Баррі Таквелл, «світлий звук у класичних творах – це не просто стиль, а спосіб мислення» [3]. У симфоніях Л. ван Бетховена, навпаки, переважає драматичне, темніше забарвлення. Наприклад у другій частині Третьої симфонії («Героїчної») саме глибокий тембр

валторни сприяє посиленню трагічної атмосфери. Йозеф Клер, австрійський викладач, наголошував: «Темний звук має бути не глухим, а співучим – це внутрішня мова інструмента» [1]. В симфонії №1 Й. Брамса у вступі до фіналу валторна створює емоційно насичене, темне звучання, що підкреслює відчуття очікування й урочистості. Особливо яскраво принципи тембрової гнучкості реалізовані в симфонічній поемі Р. Штрауса «Життя Героя», де валторна виконує як фанфарні сигнали з яскравим світлим тембром, так і широкі ліричні фрази з глибоким, темним звуковим забарвленням.

Окрім отримання світлого та темного тембру забарвлення звуку за допомогою положення правої руки в розтрубі валторни, існує ще спосіб гри «gestopft» – тобто закритий звук, який досягається повним закриттям розтрубу кистю правої руки. У творах Л. Бетховена (наприклад, у Третій симфонії), ефект сурдини створює відчуття тривоги і внутрішньої напруги, в Шостій симфонії Г. Малера валторна звучить як голос поза сценою, у Р. Штрауса в симфонічних поемах «Життя героя» та «Так казав Заратустра» ефекти зі зміною положення руки, включаючи сурдину дають надзвичайне забарвлення і динаміку, у тетралогії Р. Вагнера «Перстень Нібелунга» валторни з ефектом сурдини символізують щось таємниче, небезпечне. Таким чином, вибір тембру безпосередньо пов'язаний із художньо-емоційним контекстом твору і має бути осмисленим компонентом виконавської інтерпретації.

Регулярно відвідуючи концерти симфонічного оркестру, в якому автор статті працював понад 45 років у якості концертмейстера групи валторн, природньо особливу увагу приділяє звучанню валторнової групи, аналізуючи відмінності між власним розумінням тембру, звукової природи інструмента та актуальним виконанням оркестрових партій сучасними валторністами. Часто спостерігається недостатній рівень уваги до тембрової складової, яка, своєю чергою, безпосередньо впливає на виразність і зміст музичного твору. Звук валторни може варіюватися – від світлого, прозорого, наближеного звучанню натуральної валторни до темного, з трагічним відтінком.

Нерідко виконавці надмірно закривають розтруб правою рукою без музичної необхідності, що призводить до потемніння звучання, його зближення з тембром тромбона або саксофона в нижньому регістрі. У результаті втрачається характерний для валторни світлий і виразний тембр, притаманний її природному звучанню. Здається, що сучасні валторністи та навіть диригенти часто не приділяють належної уваги саме цій якості.

Кожна нота валторни, незалежно від динаміки – піано чи форте, – повинна вирізнятися в оркестровій фактурі завдяки своєму неповторному тембру. Формування якісного звуку та його тембрового забарвлення є результатом поєднання виконавської техніки й конкретного положення правої руки в розтрубі. Надмірне закриття зменшує відкритість тембру і нівелює ту особливу легкість, що є рисою звучання натуральної валторни.

Світле звучання валторни – це не просто темброва фарба, а функціонально важливий чинник, який забезпечує її чітке сприйняття в оркестровому ансамблі, особливо у творах класичного репертуару. Відтак недооцінка впливу положення правої руки на темброву якість звуку – це не лише технічне, але й суттєве музичне питання. Саме тому необхідно свідомо шукати оптимальне положення руки, яке б сприяло збереженню характерного тембру інструмента.

Пошук оптимального положення правої руки є вирішальним для забезпечення повноцінного, чистого звучання валторни. Рука не повинна глушити звук, не повинна без потреби надавати йому одноманітного темного відтінку. Надмірне закриття розтруба призводить до проблем не лише тембрового характеру, а й впливає на техніку дихання та загальний фізичний стан виконавця, спричиняючи м'язову напругу та втому.

Робота над положенням правої руки – це фундамент, на якому базується формування світлого, чистого звучання без зайвих зусиль. Це завдання є однаково важливим як у самостійній практиці, так і в навчальному процесі. Тому варто поставити запитання: які рекомендації можуть бути найбільш дієвими, аби положення руки не перешкоджало якості звуку?

Права рука в розтрубі може виконувати кілька функцій: підтримка інструмента, корекція тембру, інтонаційне налаштування

та створення ефекту сурдини. Існують різні варіанти розташування кисті – рука може бути розміщена всередині розтруба з певним кутом нахилу або наближеною до однієї зі стінок. Важливо, щоб протилежний бік розтруба залишався відкритим для вільного виходу звуку. Пальці не повинні згинатися в глибині розтруба чи притискатися до його стінок – це призводить до появи глухого, темного звучання.

Рука має залишатися легкою, рухливою, здатною «дихати» разом зі звуком, ніби підлаштовуючись під струмені повітря. Саме така пластичність створює відчуття легкості та прозорості у звучанні. Водночас важливо пам'ятати: валторніст грає не для себе, а для слухача. Якщо виконавець закриває розтруб таким чином, що звук направляється у вухо самого музиканта, а не проникає в зал – таким чином втрачається контроль над динамікою, якістю звучання й загальною виразністю виконання.

Тож положення правої руки – це не лише технічний прийом, а й повноцінний мистецький засіб, який формує загальне звучання валторни в оркестровому контексті та визначає характер виконавського спілкування з публікою. Усвідомлення цього аспекту є важливою частиною виховання музиканта й має стати основою викладацького підходу до навчання. Це – справжня школа сценічної культури й музичної етики.

Варто розглянути базові принципи положення руки в розтрубі валторни. Важливо розуміти, що рука виконавця не залишається статичною протягом виконання. Вона постійно змінює своє положення, виступаючи як «живий» інструмент контролю над звучанням. Рух руки в глибину розтруба дозволяє знижувати стрій, тоді як рух у зворотному напрямі – підвищує його. Така динамічна корекція не лише впливає на точність інтонації, а й змінює темброву палітру звучання.

Ця постійна зміна положення потребує виняткової чутливості, великого досвіду та індивідуального виконавського підходу. Навіть незначне переміщення руки може істотно вплинути на тембр, динаміку і стиль виконання. Опанування цієї навички є складним, але принципово важливим завданням для кожного валторніста.

Отже, почнемо з базових положень правої руки в розтрубі валторни, зробимо акцент на різних варіантах положення правої руки в розтрубі, як вони впливають на тембр звуку і стрій, а також запропонуємо вправи для розвитку чутливості і контролю. Перш за все, рука має розташовуватись так, щоб не перекивати вихід звуку, не зменшувати об'єм розтруба. Зазвичай це означає, що кисть або долоня знаходяться всередині розтруба, пальці розташовані розслаблено, без зайвого згинання, напруги та тиску на стінки розтруба, що дозволяє звуку виходити вільно.

Існують чотири основні позиції правої руки в розтрубі валторни:

1. Рука розміщена більш глибоко в розтрубі, долоня спрямована вперед, пальці розслаблені, не торкаються стінок. Така позиція дає відкритий, яскравий тембр, але потребує кращої підтримки дихання і контролю інтонації.

2. Рука знаходиться ближче до краю розтруба, зігнуті пальці торкаються стінки, але не перекивають вихід звуку. Таке положення додає теплоти в звучанні, дозволяє затемнити тембр, коригувати стрій.

3. Рука в глибині прикриває розтруб, пальці згинаються всередину, що помітно затемнює звук і може понижувати стрій. Таку позицію зазвичай використовують для спеціальних ефектів або, коли треба, знизити гучність.

4. Рука повністю закриває розтруб валторни для отримання ефекту звучання сурдини. У професійній практиці валторніста ефект сурдини досягається не механічним пристроєм, як у деяких інших духових інструментів, а саме за допомогою положення правої руки в розтрубі. Саме жива рука дає більш виразний художній ефект, ніж звичайна сурдина. Для досягнення якісного звучання сурдини, рука повинна бути введена в розтруб і щільно закривати його отвір, не допускаючи витоку повітря. Це створює додатковий опір повітрю й змінює резонанс. Звук змінює тембр, носить «приглушений», інколи майже електронний відтінок, що контрастує з відкритим тембром валторни. Закриті звуки отримані при щільному закритті розтруба рукою або маленькою сурдиною звучать глухо і напружено, на *forte*

мають різкий металевий звук, в низькому регістрі приймають похмурий, зловісний характер, висота звуків підвищується на пів тону. При застосуванні даного способу всі звуки потрібно знижувати на пів тону.

Важливою є навичка валторніста володіти гнучкістю, щоб швидко переходити між зміною положення руки залежно від змісту музичного твору, акустичної ситуації та балансу звучання в оркестровій палітрі. Якщо говорити про позицію кисті в розтрубі, то зазвичай це приблизно так: долоня спрямована вперед або трохи вгору, зап'ястя розслаблене, пальці розслаблені і злегка зігнуті, але не тиснуть на стінки розтруба. Для кращого контролю інтонації виконавець може вільно рухати кистю вперед або назад, а також змінювати ступінь закриття розтруба пальцями, корегуючи звучання від світлого до більш темного. Усі ці рухи вимагають великої чутливості і постійної практики та досвіду.

Практика підтримки валторни зовнішньою стороною великого пальця – є дуже логічною, цілком прийнятною й поширеною технікою. Вона дає стабільність, не напружує кисть і водночас залишає інші пальці більш вільними. Великий палець може слугувати опорою, на якій лежить інструмент, а кисть при цьому залишається вільною і розслабленою. Це дозволяє руці «дихати» разом із звуком і швидко реагувати на потребу в зміні положення для контролю тембру і строю. Якщо ж вага валторни припадає на всю кисть або всі пальці, рука напружується і втрачає чутливість, що ускладнює точне керування звучанням і сприяє швидкій втомі.

Тому найкращою практикою є таке положенням інструменту, коли основна вага інструмента припадає саме на великий палець зовні, а інші пальці лишаються гнучкими і не тиснуть на стінки розтруба. Другий, третій і четвертий пальці в такому положенні можуть м'яко змінювати глибину руки в розтрубі. Їх не треба тримати жорстко – навпаки, вони мають бути чутливими, мов «антенки», щоб слухом уловлювати найменшу зміну тембру. Такий баланс дає підтримку і свободу рухів кисті руки, музикант може вільно контролювати вихід звуку, робити його більш світлим, більш відкритим, або більш темним, тобто може впливати на його якість. Коли рука вільна, музикант наче «спіл-

кується» з інструментом – це відчуття дозволяє творити живу, дихаючу музику. Положення правої руки валторніста в розтрубі валторни – це не просто технічний елемент, а справжній інструмент формування звучання і контролю інтонації. Правильне положення руки в розтрубі впливає на тембр, стрій і якість звуку, а також на фізичний комфорт виконавця. Найважливішим є те, що рука повинна бути розслабленою і гнучкою. Напруга у кисті або пальцях призводить до зменшення об'єму розтруба, що робить звук темним, глухим і утруднює вільний вихід повітря. Пальці не повинні перекривати вихід звуку. Важливо ще раз наголосити, яку частину руки використовувати для підтримки ваги валторни. Найкраще, коли інструмент лежить на зовнішній стороні великого пальця, а кисть залишається вільною. Такий підхід дозволяє руці «дихати» разом зі звуком, забезпечує гнучкість рухів і швидку реакцію на зміни інтонації та тембру.

У зазначеному положенні виконавець має можливість плавно змінювати положення правої руки в розтрубі інструмента, тим самим коригуючи стиль виконання та варіюючи темброві відтінки без надмірного фізичного напруження. Такі мікрорухи дозволяють точніше налаштовувати інтонацію, надавати звукові світлішого або темнішого забарвлення, робити його більш відкритим чи м'яким. Розвинене відчуття контролю над цими нюансами є ключовим показником професійної зрілості виконавця.

Крім того, правильно сформоване положення правої руки сприяє запобіганню втомі та перенапруженню під час тривалих репетицій або концертної діяльності. Варто зазначити, що варіанти положення руки залежать від музичного контексту та характеру виконуваного твору. Наприклад, у легких, прозорих пасажах рука має бути відкритішою й вільнішою, тоді як у драматичних або ніжних епізодах – частково закритою, з відповідною модифікацією тембру, щоб зробити його теплішим і глибшим. Гнучкість у зміні положення правої руки в залежності від художнього контексту є важливою складовою виконавської майстерності. Валторніст повинен не лише опанувати техніку цих змін, а й розвивати слухову чутливість до найменших тембрових відтінків, аби ефективно керувати звуковою палітрою інструмента.

Практика варіативного розташування руки в розтрубі – це не лише шлях до технічного вдосконалення, але й до втілення музичної виразності. В ідеалі, виконавець досягає балансу між підтримкою інструмента та свободою руху, що дозволяє не лише формувати чистий і світлий звук, а й передавати найтонші нюанси інтерпретації як у складі оркестру, так і в сольному виконанні.

Кисть правої руки повинна залишатися розслабленою; надмірне напруження або неправильне згинання пальців чи зап'ястка може призвести до часткового перекриття розтруба, що порушує інтонаційну точність і зменшує об'єм звуку. Конкретне розташування кисті та долоні повинне відповідати не лише технічним вимогам, а й змісту музичного твору.

Якщо рука стоїть в розтрубі, з розслабленими прямими пальцями, звук буде відкритим, світлим і прозорим. Така позиція руки є корисною для передачі святкового, мисливського характеру, що характерно для творів періоду класицизму (треті частини концертів для валторни Й. Гайдна, В. Моцарта, третя частина сонати Л. ван Бетховена). Але тут важливо контролювати дихання, бо відкритий, вільний звук вимагає хорошої фізичної підтримки.

Якщо долоня і пальці трохи підняті або торкаються однієї зі стінок розтруба (без сильного перекриття), звук стає теплішим, більш «закритим», з невеликим затемненням тембру. Це корисно для створення теплих, ліричних образів, м'яких фраз (другі частини концертів Й. Гайдна, В. Моцарта, Ф. Штрауса).

Якщо пальці заходять всередину розтруба, зігнуті і значно закривають розтруб, вихід звуку та тембр стає темним, звук – затиснутим, а інтонація може опускатися. Такий прийом використовують не часто – наприклад, для спеціальних ефектів, темного забарвлення звуку (друга частина сонати Л. ван Бетховена), для пониження інтонації окремих нот або відрізків музичного твору.

Повне закриття розтрубу використовується для отримання ефекту сурдини. Для досягнення якісного звучання сурдини, рука повинна бути введена в розтруб і щільно закривати його отвір, не допускаючи витоку повітря. Це створює додатковий опір повітрю й змінює резонанс.

Під час гри рука не повинна бути статичною. Валторніст може рухати рукою, піднімати чи опускати її в розтрубі, частково повертати, щоб коригувати стрій та тембр звуку відповідно до музичних завдань. Це дає змогу робити плавні переходи між відкритим і приглушеним звучанням, впливати на висоту інтонації. Пальці мають бути розташовані так, щоб не перекривати вихід звуку, створюючи небажані перешкоди.

Пропонується низка вправ для розвитку положення правої руки в розтрубі валторни. Варто практикувати тримання валторни з опорою на зовнішній стороні великого пальця, з розслабленою кистю, і звертати увагу на відчуття комфорту і свободи рухів.

Перша вправа – виконувати довгі тони з різним положенням руки, поступово змінюючи положення кисті: від максимально відкритої (рука в середині розтруба, пальці прямі, розслаблені) до трохи прикритої (пальці ближче до стінок розтруба). Звертайте увагу, як змінюється тембр звуку і стрій, це допоможе відчувати вплив руки на звук, розвиває координацію і гнучкість під час виконання концертних творів.

Друга – виконувати короткі фрази з різною формою закриття розтруба рукою. Варто виконувати короткі музичні фрази, свідомо змінюючи положення руки, починаючи з відкритого звучання і поступовим переходом до більш закритого, слідкувати за чистотою інтонації та плавністю переходів. При цьому має бути присутнім постійний слуховий контроль та аналіз звучання виконуваних фраз.

Третя – гра з акцентами. Вправа виконується з короткими акцентованими нотами, змінюючи позицію руки між ними. Це допомагає навчитися швидко реагувати на інтонацію та контроль звуку навіть у швидких пасажах.

Якісне звучання сурдини залежить від трьох основних чинників: положенні руки в розтрубі, форми долоні та гнучкості зап'ястя. Якщо рука знаходиться надто глибоко – звук стає глухим і задушеним. Якщо рука занадто поверхнево – втрачається характерна темброва барва. Ідеальне положення – коли рука створює ніби акустичну камеру, яка збагачує обертонову струк-

туру звуку. Ці вправи варто виконувати регулярно – вони допоможуть розвинути певні виконавські навички, необхідні валторністам, і зроблять виконання музичних творів більш виразним і змістовним.

**Висновки.** У процесі дослідження впливу положення правої руки в розтрубі валторни на формування інтонаційної точності, тембрової виразності й загальної якості звуку було підтверджено ключову роль цього елемента техніки. Аналіз викладацьких підходів та практичні спостереження засвідчили, що правильне розташування руки в розтрубі дозволяє не лише коригувати висоту звуку, але й забезпечує гнучкість тембрової палітри, що особливо важливо для оркестрового виконавства. Окрему увагу було приділено типології положень руки – від відкритого до частково або повністю закритого – та їх впливу на звукову проекцію в залі. Виявлено, що навіть незначне відхилення положення руки може суттєво змінити акустичний ефект, особливо у творах композиторів класичного періоду, де чистота інтонації та тембр звуку мають вирішальне значення. Таким чином, робота з положенням руки в розтрубі повинна бути системною і усвідомленою, з врахуванням як історичного контексту оркестрових партій, так і сучасних вимог до звучання валторни. Виконавська практика має спиратись на поєднання технічної точності й художнього смаку, що досягається лише через уважне й свідоме опанування цього ключового елемента техніки гри на валторні.

#### **СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ**

1. Kllier J. Technik und Ausdruck auf dem Horn. Wien: Musikverlag Riedl. 1986.
2. Schmid H.P. Horn Playing and Sound Colors. Berlin: Horn Verlag. 1998.
3. Tuckwell B. The Horn. London: Yehudi Menuhin music Guides. 1983.

#### **REFERENCES**

1. Kllier, J. (1986) Technik und Ausdruck auf dem Horn. Wien: Musikverlag Riedl. [in English].
2. Schmid, H.P. (1998) Horn Playing and Sound Colors. Berlin: Horn Verlag. [in English].
3. Tuckwell, B. (1983) The Horn. London: Yehudi Menuhin music Guides. [in English].

УДК 78.071.2

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2025-44-28>**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](mailto:avilabotsman@gmail.com)

## НОВІТНІ ФОРМИ ВЗАЄМОДІЇ ДИРИГЕНТА ХОРУ З АУДИТОРІЄЮ: СВІТОВА ПРАКТИКА

**Мета роботи** — здійснити порівняльний аналіз новітніх форм взаємодії диригента-хормейстера із слухацькою аудиторією у світовій практиці (Європа, Північна Америка, Азія, Латинська Америка), зосередившись на таких явищах, як стримінгові трансляції концертів, інтерактивні мистецькі події, віртуальні хори та використання медіа-платформ, а також врахувати концепції персоналізації, лідерства та інноваційного мислення у диригуванні. **Методологія** ґрунтується на принципах компаративістики: використано метод порівняння для виявлення спільних тенденцій та унікальних рис зарубіжного досвіду, а також кейс-стаді — для детального розгляду конкретних прикладів інноваційної взаємодії зі слухачами. **Наукова новизна** полягає в систематизації новітніх світових тенденцій у галузі хорового виконавства: вперше в українському музикознавстві узагальнено досвід інтерактивних концертів (формату sing-along, флешмоб-ходів), проаналізовано феномен віртуальних хорів як глобального креативного руху, охарактеризовано роль стримінгових платформ та соціальних мереж у розширенні аудиторії хорової музики. З'ясовано, як зарубіжні диригенти впроваджують принцип персоналізації в роботі з публікою та розвивають нові лідерські якості, необхідні для успішного керівництва музичними колективами в цифрову епоху. **Висновки.** Світовий досвід показує, що сучасний хормейстер дедалі частіше виходить за рамки традиційної моделі «диригент — слухач», перетворюючи концерт на інтерактивний простір спільного переживання. Стримінгові трансляції дали змогу хорам охопити глобальну аудиторію, подолавши географічні межі, а слухачам — персоналізувати свій досвід сприйняття музики (обирати час, формат перегляду тощо). Формат інтерактивних подій (наприклад, канадський проект Choir! Choir! Choir!, де аудиторія стає частиною виступу) продемонстрував, що залучення слухачів до спільного співу суттєво підвищує їхню емоційну вдовolenість і довготривале враження від концерту. Феномен віртуального хору, започаткований

Еріком Вітакром, став символом інноваційного мислення в хоровому мистецтві, підтвердивши, що цифрові платформи можуть об'єднувати співаків та слухачів з різних континентів у єдиному художньому проєкті. Успішні кейси в Європі, США, Азії та Латинській Америці свідчать, що диригенти, які виявляють лідерство та креативність у освоєнні нових форматів взаємодії, забезпечують не лише розширення аудиторії та популяризацію хорového мистецтва, а й відкривають нові горизонти художньої виразності для хорових колективів.

**Ключові слова:** диригент-хормейстер, хорове мистецтво, взаємодія диригента і аудиторії, стрімінг концертів, інтерактивні концерти, віртуальний хор, медіаплатформи, лідерство, інновації.

*Vila-Botsman Oleksandr Petrovych, PhD, Associate Professor at the Department of Choral Conducting of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music*

***Innovative forms of interaction between the choral conductor and the audience: international practice***

**Purpose.** This article aims to provide a comparative analysis of the latest forms of interaction between choral conductors and audiences internationally (Europe, North America, Asia, Latin America), focusing on phenomena such as live streaming of concerts, interactive events, virtual choirs, and the use of media platforms. It also examines how these new forms incorporate concepts of personalization, leadership, and innovative thinking in conducting.

**Methodology.** The research employs comparative methods to identify common trends and distinctive features in global choral practices. Case studies of specific innovative examples (e.g., sing-along concerts, virtual choir projects) are used to illustrate how conductors engage audiences in novel ways. **Scientific novelty.**

The paper systematizes cutting-edge global trends in choral performance. It offers, for the first time in Ukrainian musicology, a synthesis of experiences with interactive choir concerts (such as sing-along formats and flash mobs), an analysis of the virtual choir phenomenon as a global creative movement, and an overview of the role of streaming platforms and social media in expanding audiences for choral music. The study elucidates how conductors abroad implement personalization in audience engagement and develop new leadership skills needed to guide musical ensembles in the digital age. **Conclusions.**

International experience demonstrates that the contemporary choirmaster increasingly transcends the traditional “conductor – listener” paradigm by transforming concerts into interactive, communal experiences. Live streaming has enabled choirs to reach a global viewership beyond geographic limitations, while listeners enjoy personalized musical experiences on their own terms. Interactive event formats (for example, Canada’s Choir! Choir! Choir! project, where the audience becomes part of the performance) show that involving attendees in singing significantly boosts their emotional fulfillment and lasting impact from the concert. The virtual choir phenomenon, pioneered by Eric Whitacre, has become emblematic of innovative thinking in choral art, proving that digital platforms can unite singers and listeners from different continents in a single artistic endeavor. Successful cases across Europe, the USA, Asia,

*and Latin America indicate that conductors who exhibit leadership and creativity in adopting new interaction formats not only broaden their audience and popularize choral music, but also unlock new artistic possibilities for choral ensembles.*

**Key words:** *conductor-choirmaster, choral art, conductor–audience interaction, concert streaming, interactive choral concerts, virtual choir, media platforms, leadership, innovation.*

**Актуальність теми дослідження.** Традиційна модель концертної діяльності хорових колективів, за якої диригент-хормейстер керує виконанням, а аудиторія пасивно сприймає музику, в сучасну епоху зазнає суттєвих змін. Інформаційно-комунікаційна революція, стрімкий розвиток соціальних мереж і глобалізація культурних процесів призвели до виникнення нових форматів спілкування між митцем і публікою. За кордоном ці процеси особливо виразні: хорова сфера активно реагує на виклики часу, шукаючи шляхів утримати та розширити слухацьку аудиторію, яка тепер має безпрецедентно широкий вибір розваг і культурних пропозицій. Актуальність цього дослідження зумовлена необхідністю осмислення новітніх тенденцій у зарубіжному хоровому виконавстві, аби зрозуміти, які з них можуть бути втілені в українську практику. Феномени стримінгу концертів, інтерактивних шоу за участю аудиторії, глобальних віртуальних хорів – усе це ще десять років тому сприймалося б як футуризм, але сьогодні стало реальністю. Пандемія COVID-19 додатково каталізувала ці тенденції, змусивши хори шукати альтернативні шляхи діяльності онлайн. Водночас, постпандемічний період продемонстрував, що багато «вимушених» інновацій переросли у сталу практику, відкривши нові перспективи для хорового мистецтва. Наприклад, низка колективів продовжує паралельно з очними концертами вести онлайн-трансляції, усвідомлюючи їхню ефективність у залученні віддаленої аудиторії. Сучасні слухачі – особливо молодь – бажають не тільки слухати, а й взаємодіяти: висловлювати думки, брати участь у творенні мистецького продукту, відчувати особисту причетність. В умовах війни в Україні й вимушеної міграції стримінг і віртуальні хори виконують функцію культурного зв'язку, підтримуючи актуальність українського репертуару та єдність розсія-

них спільнот. Це зумовлює переосмислення ролі диригента: від «караульного музичного порядку» на сцені він перетворюється на *модератора спільного досвіду*, котрий має зуміти об'єднати професійних співаків і непідготовлену публіку в єдиному творчому акті. До того ж, у глобалізованому світі стираються межі між локальними культурами – західні проекти швидко набувають резонансу і знаходять відгук на інших континентах. Отже, вивчення світового досвіду інновацій у взаємодії хормейстера з аудиторією є актуальним і з прикладної точки зору (для впровадження найкращих практик в Україні), і з теоретичної (для розуміння напрямів розвитку хорового мистецтва в XXI столітті).

**Метою** цього дослідження є порівняльний аналіз новітніх форм взаємодії хормейстера зі слухачами, що сформувалися й розвинулися в різних регіонах світу на початку XXI ст. Для досягнення мети передбачено такі завдання: 1) дослідити стрімінг хорових концертів і його вплив на розширення аудиторії (досвід професійних хорів Європи та Північної Америки; регулярні онлайн-концерти; статистика переглядів і взаємодія в чатах); 2) проаналізувати інтерактивні події, у яких слухач стає учасником, визначивши методи залучення та емоційно-соціальні ефекти; 3) охарактеризувати феномен «віртуального хору» як нову форму хорового музикування, оцінити його художні й комунікаційні особливості та вплив на уявлення про роль диригента; 4) вивчити використання медіаплатформ і соціальних мереж провідними хорами й диригентами для комунікації з аудиторією; 5) з'ясувати, як у зарубіжному досвіді проявляються персоналізація, лідерство й інноваційність: адаптація стилю керівництва до онлайн-середовища, мотивація учасників віртуальних проектів, урахування індивідуальних потреб слухачів, креативний вихід за межі канонів жанру. Виконання цих завдань забезпечить цілісне бачення трансформації взаємодії «диригент – аудиторія» на міжнародній арені й окреслить певні вектори розвитку хорового мистецтва України.

**Наукова новизна роботи** полягає насамперед у тому, що вона узагальнює й систематизує досвід різних континентів у сфері інноваційних форм хорового виконавства, який до цього

в Україні фрагментарно висвітлювався переважно у контексті окремих новин чи оглядових статей. На відміну від таких оглядів, дане дослідження підходить системно, впроваджуючи єдиний аналітичний підхід до різноманітного матеріалу. Вперше в українському музикознавстві виокремлено поняття інтерактивного хорового концерту як явища, що набуло поширення в західних країнах у 2010–2020-х роках, і проаналізовано його складові (спільний спів залом, мультимедійні елементи, пряма комунікація диригента з аудиторією тощо). Також вперше докладно розглянуто феномен віртуального хору з наукової точки зору – не лише як цікавий експеримент, але як нову форму культурної участі, що поєднує риси хорового мистецтва, соціальної мережі та цифрової творчості. Робота вводить до наукового обігу конкретні кейси, такі як канадський інтерактивний проект “Choir! Choir! Choir!” або китайський віртуальний хоровий конкурс 2022 р. (за даними Interkultur) – вони стають предметом аналізу у контексті загальних тенденцій. Новим є й акцент на концепції персоналізації у контексті хорового виконавства: якщо раніше слухач сприймався як маса, то тепер закордонні хормейстери шукають підходи до кожної аудиторії і навіть окремих груп слухачів, що відображено у даному дослідженні. Крім того, розширюється уявлення про лідерство у диригуванні: на основі розглянутих прикладів зроблено висновки про формування нового типу лідерських компетентностей – цифрових, міжкультурних, креативних – у діяльності хормейстера.

**Виклад основного матеріалу.** *Стримінг і цифрова дистрибуція хорових концертів.* Однією з найпомітніших тенденцій останніх років стало масове звернення хорових колективів до стримінгових трансляцій своїх виступів. Якщо раніше наживо почути концерт хору могли лише присутні в залі, то тепер завдяки платформам на кшталт YouTube, Facebook Live, а також спеціалізованим сервісам (StageIt, LiveFrom Events та ін.) концерт може одночасно побачити і почути необмежена кількість людей по всьому світу. У США та Європі професійні та аматорські хори ще до пандемії почали експериментувати з онлайн-трансляціями: зокрема, Національний лютеранський хор (США) проводив

стримінги своїх концертів вже з 2013 р., створюючи відеоархів у відкритому доступі [3]. Пандемія 2020 р. перетворила цей експеримент на необхідність: тисячі хорів перейшли в онлайн, щоб не втратити зв'язок із публікою [3]. Через два роки, коли очні виступи відновилися, багато хто зберіг онлайн-складову. Наприклад, хорові товариства Канади (Chorus Canada) рекомендують колективам продовжувати стримити концерти навіть за повернення живої публіки, адже це дозволяє охопити тих шанувальників, які не можуть бути присутні фізично (через відстань, стан здоров'я тощо), а також створює додатковий медіапродукт – запис концерту, який можна переглядати надалі на вимогу. Світовий досвід доводить, що стримінг може успішно доповнювати традиційну концертну діяльність. По-перше, він розширює аудиторію географічно: наприклад, різдвяний концерт Хору Філадельфійської спадщини (США) у 2020 р. трансливався по місцевому телебаченню і онлайн, що дозволило долучитися глядачам з інших штатів. По-друге, стримінг дає нові можливості взаємодії: під час трансляції слухачі можуть залишати коментарі, реакції в реальному часі, що створює ефект спільноти навіть у віртуальному просторі (деякі хори призначають модератора чату для взаємодії з онлайн аудиторією). По-третє, цифрові платформи дозволяють збирати детальну статистику про аудиторію (кількість переглядів, географія, демографія), що допомагає хормейстерам краще розуміти свою публіку і планувати подальшу діяльність. Важливо, що стримінг сприяє персоналізації досвіду слухача: кожен може обирати, де і коли йому слухати концерт, використовувати навушники чи домашню аудіосистему для оптимального звучання, переглядати записи у зручний час. Це відповідає загальній тенденції «on-demand» культури. Зарубіжні диригенти відзначають, що хоча живий контакт ніщо не замінить, онлайн-аудиторія стала новим сегментом, з яким теж треба навчитися працювати. Деякі колективи впроваджують моделі монетизації стримінгів (продаж віртуальних квитків на онлайн-концерти), інші роблять їх безкоштовними задля популяризації. У будь-якому разі, технологія стримінгу тепер міцно увійшла до арсеналу засобів хормейстера за кордоном.

*Інтерактивні концерти та формати залучення аудиторії.* Окрім віртуальної комунікації, у багатьох країнах набули розвитку інтерактивні концертні практики, коли аудиторія безпосередньо бере участь у музичному дійстві. Яскравим прикладом є канадський феномен «Choir! Choir! Choir!» – це незалежний проект, започаткований у Торонто (Канада) у 2011 р. його засновниками Д. Голдманом і Н. Аділманом. Суть його полягає в тому, що на відкриті події запрошуються всі охочі; диригенти на місці роздають присутнім текст і коротко розучують партії популярної пісні, після чого сотні людей разом виконують цей твір під керівництвом хормейстерів [6]. Такі спільні співи нерідко записуються на відео і стають вірусними в інтернеті, популяризуючи ідею колективного музикування. На концертах формату «Choir! Choir! Choir!» глядачі фактично перетворюються на хор – межа між виконавцем і слухачем зникає [6]. Цей інтерактивний підхід виявився надзвичайно успішним: проект зібрав величезну спільноту, його запрошують у різні міста і країни, а виконання пісні «Hallelujah» Леонарда Коена у 2016 р. стало інтернет-сенсацією. Аналогічні ідеї підхоплені й в інших місцях: у Великій Британії поширені так звані «Big Sing» – масові співочі зібрання для аматорів під керівництвом диригентів, у Німеччині проводяться флешмоби, коли під час концерту раптом до хору приєднується вся зала. Такі проекти відповідають запиту сучасної публіки на емоційну залученість і спільноту. Дослідження аудиторії показують, що люди різного віку все ще люблять класичну музику, але їм менш цікавий традиційний пасивний формат концерту. Натомість участь – навіть проста, як спільний спів короткого рефрену – значно підсилює враження від події і створює ефект «Impact Echo» – коли емоційний відгук триває ще довго після концерту [2]. Зарубіжні хормейстери усвідомлюють цю тенденцію і впроваджують інтерактивні елементи навіть у академічних концертах: хтось запрошує публіку повторити за хором просту мелодію, інший – дозволяє слухачам голосувати за твір на біс через мобільний додаток, третій – організовує після концерту неформальне спілкування артистів із публікою (Talk-back sessions). У США, за даними Chorus America, дедалі більше колективів екс-

периментують з такими практиками, і це не потребує великих затрат – часто достатньо приділити кілька хвилин концерту взаємодії, аби зняти бар'єр між сценою і залом [2]. Для диригента це означає вихід із зони комфорту суто музичного керівництва: він має проявити себе як ведучий, комунікатор, зацікавити і скерувати невідповідно аудиторію. У Великій Британії, наприклад, проводяться «Come and Sing» сесії, де упродовж дня хормейстер навчає бажаючих співати відомий хоровий твір, і того ж вечора відбувається виконання зі всіма учасниками. Такі події поєднують освітній, соціальний і художній аспекти, і ролі диригента у них надзвичайно багатогранні – він і педагог, і шоумен, і натхненник. Варто зазначити, що інтерактивність може мати і цифровий вимір: деякі колективи інтегрують використання смартфонів під час концерту (наприклад, щоб глядачі через спеціальний додаток впливали на світлові ефекти або звучання в реальному часі). Все це сприяє тому, що слухач почувається співтворцем концерту, а не стороннім спостерігачем.

*Феномен віртуальних хорів.* Окремим визначним явищем останніх років стали віртуальні хори – проекти, в яких співаки, перебуваючи у різних кутках світу, записують свій спів окремо, а потім ці записи зводяться в єдиний відеохор. Ідею віртуального хору започаткував американський композитор і диригент Ерік Бітакр (Eric Whitacre): його перший Virtual Choir у 2010 р., де 185 співаків дистанційно виконали твір «Lux Aurumque», справив фурор [8]. У подальших проектах Whitacre's Virtual Choir кількість учасників сягала тисяч (Virtual Choir 5 у 2018 р. об'єднав понад 8000 осіб із 120 країн). Цей феномен продемонстрував новий масштаб мислення хормейстера: він перетворився на творця глобальної спільноти, використавши технологію для досягнення, по суті, утопічної ідеї – звести людські голоси всього світу в одному хорі [4]. Науковці відзначають позитивний соціально-психологічний ефект участі у віртуальних хорах: зокрема, дослідження показали, що спів у таких онлайн-проектах покращує самопочуття, знижує відчуття ізоляції, особливо у період карантинів [7, с. 96]. Для нашого дослідження важливо, як віртуальні хори вплинули на парадигму «диригент – слухач».

По суті, тут відбулася безпрецедентна річ: слухач і є виконавцем одночасно, оскільки більшість учасників Virtual Choir – аматори, котрі дізналися про проект з інтернету і вирішили долучитися. Фактично, Вітакр створив нову аудиторію-учасника, яка споживає музичний контент у процесі його створення. Роль диригента трансформувалася: на підготовчому етапі він постає як медіа-персона (записує диригентське відео-інструкцію, мотивує людей по всьому світу долучитися), під час зведення – як продюсер і звукоінженер, а у фінальному продукті – як символічний лідер, що об'єднує тисячі через екран. Успіх Whitacre's Virtual Choir надихнув багатьох: з'явилися десятки інших віртуальних хорів – від шкільних і університетських до міжнародних. Наприклад, у 2020 р. Всесвітній хор миру (World Choir for Peace) організував проект Virtual Choir «Peace Through Music», де понад 100 співаків з різних країн виконали «Dona Nobis Pacem». В Азії, зокрема у Китаї, проводяться конкурси віртуальних хорів (у 2022 р. Interkultur організувала онлайн-відео конкурс, що дав можливість колективам «зустрітися» у пандемію [5]). Цікаво, що цей формат сприяв міжкультурному обміну: так, проект Interkultur з'єднав шведський камерний хор та хор Південнокитайського педагогічного університету у спільному виконанні твору «Stay With Me» композитора Цао Гуан'юя [5]. Для диригентів участь у таких проектах стала викликом і школою одночасно – адже потрібно було навчитися працювати з камерою, давати чіткі інструкції без живого контакту, довіряти монтажерам втілення задуманого звучання. Хоча деякі фахівці скептично оцінюють художній рівень віртуальних хорів (зазначаючи, що «імітація» спільного співу на екрані не замінить справжнього звучання у просторі), не можна заперечувати їхнього значення як культурного феномену і нового інструменту охоплення масової аудиторії. Відео Whitacre's Virtual Choir збирають мільйони переглядів на YouTube, залучаючи до хорової музики тих, хто, можливо, ніколи не прийшов би до концертної зали. Отже, віртуальні хори розширили саме поняття аудиторії і показали, що хорова музика може існувати у цифровому вимірі, а диригент здатен бути лідером без кордонів, об'єднуючи людей через екран.

*Медіаплатформи та соціальні мережі як простір взаємодії.* Сьогодні важко знайти значущий хор чи диригента за кордоном, які б не були представлені у медіапросторі. Соціальні мережі стали невід’ємним каналом комунікації з теперішньою і майбутньою аудиторією. У Європі та США хори мають професійно керовані сторінки у Facebook та Instagram, де публікують анонси, світліни із закулісся, цікаві факти про репертуар, прямі ефіри з репетицій. Цей неформальний стиль спілкування дозволяє слухачам відчутти причетність до життя колективу, встановити емоційний зв’язок. YouTube-канали використовуються для публікації концертних записів, кліпів, освітніх відео – наприклад, відомий британський ансамбль VOCES8 під час локдауну започаткував щотижневі онлайн-концерти «Live from London», а також серію майстер-класів на YouTube, зібравши багатотисячну онлайн-аудиторію. Для диригента-хормейстера це означає опанування нових ролей – медіакомунікатора та культурного менеджера. Зарубіжні навчальні центри навіть запроваджують тренінги для диригентів із SMM (social media marketing), адже успішна присутність у мережі тепер прямо пов’язана з можливістю залучити спонсорів, отримати гранти, популяризувати своє мистецтво. Концепція персонального бренду диригента набуває значення: харизматичні лідери з активною позицією (як-от Гарет Малоун у Британії, що прославився телевізійними проектами з аматорськими хорами) привертають до хорового мистецтва увагу мас-медіа і широких кіл суспільства. Крім того, медіаплатформи дають можливість персоналізованого контакту: диригенти відповідають на коментарі шанувальників, ведуть блоги, діляться плейлистами – все це формує більш тісний зв’язок «мистець – аудиторія», ніж це було за традиційної моделі. За допомогою онлайн-опитувань керівники хорів можуть навіть враховувати вподобання своїх слухачів при формуванні програм (наприклад, хор може запропонувати підписникам обрати один із творів на концерт шляхом голосування у мережі). Така ко-креативність дає слухачам відчуття, що їхній голос важливий, що підвищує лояльність до колективу. В Азії, де технології проникають у всі сфери життя, існують цілі платформи, присвячені

хоровій музиці (наприклад, китайська платформа для онлайн-репетицій та прослуховувань хору). Хормейстери в Японії, Південній Кореї проводять відкриті вебмінари, розповідаючи про свою роботу – тим самим популяризують професію та встановлюють зв'язок з аудиторією за межами концертів. Такий інноваційний стиль мислення диригентів відзначається дослідниками: вони переносять акцент з разового концертного контакту на довготривалу комунікацію з аудиторією, будують спільноти навколо хорової музики (онлайн-групи, фан-сторінки тощо). Це кардинально змінює ландшафт хорового мистецтва – замість елітарного, «відстороненого» жанру, як інколи сприймався хор, він стає відкритим і залученим у життя людей завдяки зусиллям ініціативних хормейстерів.

*Персоналізація, лідерство та інноваційне мислення диригента.* Розглянуті вище новітні форми взаємодії зі слухачем по-новому розкривають особистість хормейстера. Персоналізація у контексті нашої теми означає орієнтацію на конкретні потреби та уподобання аудиторії. За кордоном диригенти усвідомили: щоб утримати сучасного слухача, потрібно пропонувати йому досвід, що відгукується особисто. Це може бути досягнуто через програмну політику (включення творів, актуальних для певної громади або події), через формат (наприклад, камерні «домашні» концерти для вузького кола, де є діалог), через освітні ініціативи (пояснення творів для новачків). Дослідження Chorus America виявило, що і досвідчені, і нові слухачі хорів у першу чергу прагнуть емоційного натхнення та «щоб їх зворушило» на концерті [2]. Це значить, що диригент має ставити на меті не лише бездоганне виконання, а й створення саме такого емоційного простору. Персоналізований підхід диригента до аудиторії проявляється навіть у дрібницях: у звертаннях зі сцени він може ділитися особистими історіями про твори, дякувати конкретним спільнотам слухачів, визнавати внесок волонтерів тощо – все, що руйнує безликість публіки і перетворює її на співрозмовника [1]. Щодо лідерства, то традиційно диригент вважався авторитарним лідером, який стоїть спиною до публіки. Сучасні тенденції модифікують цю роль до більш службового

лідерства та партнерства. Диригенти за кордоном часто говорять про необхідність емпатії до свого колективу і аудиторії, про створення дружньої атмосфери. Наприклад, відомий датський диригент Петер Хане (Peter Hanke) навіть розробив тренінгові програми, де використовує хорове диригування для навчання бізнес-лідерів мистецтву командної роботи і довіри. Це показує, що лідерська модель диригента визнається ефективною поза музикою, але й сама трансформується – акцент на співпрацю, натхнення прикладом, розвиток кожного учасника хору. В умовах, коли хор взаємодіє з аудиторією інтерактивно, диригент проявляє лідерство і щодо публіки: він веде «колектив слухачів» через музичний досвід, як це робить С. Меткалф із Бостонського ансамблю Blue Heron, пояснюючи складні ренесансні композиції під час концерту і навчаючи аудиторію слухати уважніше. Таке лідерство, засноване на довірі та просвіті, значно підвищує прихильність слухачів і повертає їх на нові концерти. Нарешті, інноваційне мислення диригента стало чи не головним чинником успіху в нинішніх умовах. Світ, що швидко змінюється, потребує від митця гнучкості і креативності. Розглянуті приклади – від віртуальних хорів до мультимедійних перформансів (як-от проект New York Choral Society «Our Voices», де поєднано хоровий спів і танець у форматі коротких фільмів) – доводять, що хормейстери-новатори розширюють межі жанру. Вони шукають синтез із іншими видами мистецтв, використовують сучасні технології (VR-концерти, проєкції, спеціальні аудіоефекти), досліджують нестандартні простори для виступів (фабричні цехи, відкриті майданчики) – все заради того, щоб достукатися до сучасного слухача. Так, у 2021 р. один з американських хорів записав різдвяну програму просто неба спільно з іншим колективом, і результат транслювався по телебаченню; інший хор влаштував виконання в ангарі з хором у масках, створивши драматичну візуальну картинку пандемійної епохи. Такі нестандартні рішення – плід інноваційного мислення диригентів, які відчувають соціальний контекст і реагують творчо. Цікаво, що у Латинській Америці поняття інновацій нерідко пов'язують із соціальною місією: наприклад, хормейстери у Венесуелі

(система El Sistema) проводять концерти у бідних кварталах, залучаючи нову аудиторію і трансформуючи життя спільнот через музику. Це теж інновація – соціальна, де диригент мислить не лише категоріями мистецтва, а й суспільного впливу.

Підсумовуючи, можна сказати, що новітні форми взаємодії хормейстера зі слухачем за кордоном багато в чому визначають обличчя сучасного хорового мистецтва. Досвід різних країн різноманітний, але спільною є тенденція до *відкритості, інтерактивності та креативності*. Хормейстер ХХІ століття – це лідер, який не боїться експериментувати, виходити на нові платформи, говорити мовою, зрозумілою сучасній аудиторії. Зарубіжні приклади служать своєрідним «маяком» і для України: вони демонструють, як зберігаючи високу художню якість, можна залучити до хорового співу широкі маси, зробити хор модним і популярним, не втрачаючи його глибинної сутності.

**Висновки.** Проведений порівняльний аналіз сучасних зарубіжних тенденцій у взаємодії диригента-хормейстера з аудиторією дозволяє зробити такі висновки: 1) Технологічні інновації відкрили нові канали для хорового мистецтва – стримінгові платформи значно розширили аудиторію концертів, зробивши їх доступними глобально, при цьому слухачський досвід став більш гнучким і персоналізованим (слухач сам обирає формат та час перегляду концерту). 2) Інтерактивні форми (спільний спів публіки, концерти-діалоги, флешмоби) зарекомендували себе як дієвий спосіб підвищити зацікавленість слухачів – аудиторія в таких умовах відчуває емоційне піднесення та спільноту, що підтверджується зарубіжними дослідженнями. 3) Віртуальні хори стали новим феноменом, що продемонстрував здатність хорового мистецтва адаптуватися до цифрової ери: вони не лише забезпечили продовження хорового музикування в умовах ізоляції, а й привернули увагу мільйонів людей онлайн, тим самим популяризуючи хоровий спів серед широких кіл (особливо молоді, знайомі з інтернет-культурою). 4) Медіаплатформи і соціальні мережі перетворилися на важливий інструмент комунікації диригента з аудиторією: через них хормейстери можуть підтримувати постійний зв'язок зі слухачами, залучати нових

прихильників, отримувати зворотній зв'язок і формувати свій публічний імідж. 5) Усі розглянуті тенденції вимагають від диригента розвитку нових компетентностей – технічних (володіння засобами звукозапису, онлайн-комунікації), соціальних (ефективна комунікація, розуміння потреб аудиторії, міжкультурна взаємодія) та творчих (креативне мислення, гнучкість у форматах роботи). Диригент стає багатоаспектним професіоналом – музикантом, лідером, менеджером, комунікатором, педагогом одночасно. Зарубіжний досвід переконливо показує: той хормейстер, хто здатний поєднати високу художню майстерність з інноваційністю, отримує значну перевагу в сучасному світі. Його концерти приваблюють різноманітну аудиторію – від консервативних поціновувачів класики до молоді, що виросла у цифровому середовищі – бо кожен знаходить у них щось близьке. Таким чином, новітні форми взаємодії зі слухачами слугують не лише інструментом популяризації хорового мистецтва, а й стимулом для оновлення виконавської практики. Вони доводять, що хорова музика – живий, сучасний жанр, який здатен реагувати на виклики часу і об'єднувати людей у нових форматах. Практичним результатом для України має стати закріплення змішаної моделі комунікації (очні та онлайн події) з цільовим просуванням творів українських композиторів на медіаплатформах. Для українського хорознавства вивчення і творче переосмислення цього досвіду є перспективним напрямом, адже інтеграція найкращих світових практик зберігаючи національну специфіку може надати потужний імпульс розвитку вітчизняної хорової культури. Освітній же вимір передбачає інтеграцію до навчальних планів компетентностей SMM, стримінгу та роботи з віртуальними хорами, щоби готувати лідерів, здатних працювати з глобальною аудиторією української хорової музики.

#### **СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ**

1. Bertram E. Utilizing the Principles of Storytelling to Design Engaging Concert Programs // *The Choral Journal*. 2021. Vol. 62, No. 2. С. 8–19.
2. Chorus America. Creating Meaningful Experiences Through Interactive Concerts [Електронний ресурс]. 2025. URL: <https://chorusamerica.org/node/100598> (дата звернення: 11.08.2025).

3. Chorus America. Finding the Right Mix of Virtual and In-Person Performances: interview with T. Meckel, P. Owens [Електронний ресурс]. 28.07.2022. URL: <https://chorusamerica.org/article/finding-right-mix-virtual-person-performances> (дата звернення: 10.08.2025).
4. Galv6n J.; Clauhs M. The Virtual Choir as Collaboration // Choral Journal. 2020. Vol. 61, No. 3 (Oct.). С. 8–19.
5. Interkultur Pressroom. Keep on singing together – despite social distancing [Електронний ресурс]. 19.03.2020. URL: <https://www.interkultur.com/pressroom/details/news/keep-on-singing-together-despite-social-distancing> (дата звернення: 11.08.2025).
6. Northumberland Daily. Community Spotlight: CHOIR! CHOIR! CHOIR! sing-along concert in Port Hope [Електронний ресурс]. 17.10.2024. URL: <https://northumberlanddaily.ca/2024/10/17/community-spotlight-choir-choir-choir-sing-along-concert-in-port-hope> (дата звернення: 11.08.2025).
7. Paparo S. A. Real Voices, Virtual Ensemble 2.0: Perceptions of Participation in Eric Whitacre’s Virtual Choirs // International Journal of Research in Choral Singing. 2021. Vol. 9. С. 92–115.
8. Whitacre E. Virtual Choir 1: “Lux Aurumque” [Відео; Електронний ресурс]. 2010. URL: <https://youtu.be/D7o7BrlbaDs> (дата звернення: 10.08.2025).

#### **REFERENCES**

1. Bertram, E. (2021). Utilizing the principles of storytelling to design engaging concert programs. *The Choral Journal*, 62(2), 8–19. [in English]
2. Chorus America. (2022, July 28). Finding the right mix of virtual and in-person performances. <https://chorusamerica.org/article/finding-right-mix-virtual-person-performances> [in English]
3. Chorus America. (2025, June 3). Creating meaningful experiences through interactive concerts. <https://chorusamerica.org/node/100598> [in English]
4. Galv6n, J., & Clauhs, M. (2020, October). The virtual choir as collaboration. *Choral Journal*, 61(3), 8–19. [in English]
5. Interkultur Pressroom. (2020, March 19). Keep on singing together – despite social distancing. <https://www.interkultur.com/pressroom/details/news/keep-on-singing-together-despite-social-distancing> [in English]
6. Northumberland Daily. (2024, October 17). Community spotlight: CHOIR! CHOIR! CHOIR! sing-along concert in Port Hope. <https://northumberlanddaily.ca/2024/10/17/community-spotlight-choir-choir-choir-sing-along-concert-in-port-hope> [in English]
7. Paparo, S. A. (2021). Real voices, virtual ensemble 2.0: Perceptions of participation in Eric Whitacre’s virtual choirs. *International Journal of Research in Choral Singing*, 9, 92–115. [in English]
8. Whitacre, E. (2010). Virtual Choir 1: Lux Aurumque [Video]. YouTube. <https://youtu.be/D7o7BrlbaDs> [in English]

УДК 78.071

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2025-44-29>**Георгій Георгійович Кожухар**

ORCID: 0009-0002-9105-521X

доцент кафедри спеціального фортепіано

Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

madhyaloka@gmail.com

## **МУЗИЧНА РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ КУЛЬТУР ВИГАДАНИХ НАРОДІВ У АУДІОВІЗУАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ: ПИТАННЯ САМОБУТНОСТІ**

**Мета дослідження:** простежити композиторські стилістичні тенденції в музичній репрезентації культур вигаданих народів; оцінити доречність різних стилістичних підходів для вирішення подібних творчих завдань. **Методологія** дослідження полягає у проведенні історичного огляду з урахуванням передумов та стильового аналізу композиторських підходів до створення дієгетичної та фонової музики що стосується вигаданих народів. **Наукова новизна** роботи полягає у поглибленому глобальному огляді різних композиторських стильових прийомів з позицій їх впливу на сприйяття глядачем вигаданої культури, представленої у фільмі/відеоогрі, як автентичної або вторинної. Систематизація технік створення дієгетичної та фонової музики дозволяє простежити їх комплексний вплив на самобутність культури та сетингу, що ілюструється, що може бути використано як композиторами та режисерами у процесі створення аудіовізуального мистецтва, так і мистецтвознавцями у їх аналізі. **Висновки.** При репрезентації культури вигаданого народу в кіно, відеоогрі чи будь-якому іншому аудіовізуальному мистецтві ступінь самобутності цієї культури багато в чому залежить від композиційних прийомів автора звукового супроводу. Це стосується насамперед дієгетичної музики, але значення фонового саундтреку також дуже велике. Якщо ставиться мета продемонструвати фантастичну або фентезійну культуру як оригінальну, для композитора є доцільною крайня обережність у використанні етнічних інструментів. Найбільш доречним у цьому випадку є їх використання в контексті полістилістики – подібний підхід може позитивно вплинути на сприйняття глядачем вигаданої культури як оригінальної. Спів а cappella також є дієвим способом уникнути ефекту вторинності в звучанні музики вигаданого народу. Особливо добре цей прийом працює за наявності добре продуманої штучної мови, якою співають персонажі. Також доречними в таких цілях є експерименти з атональністю. Одним із найбільш

універсальних музичних стилів для репрезентації вигаданих світів і народів є ембієнт, але він має місце переважно у фоновому саундтреці, допомагаючи у формуванні атмосфери.

**Ключові слова:** дієгетична музика, саундтрек, музика кіно, музика відеоігор, етнічна музика, стиль, культурна автентичність, вигадана культура.

*Kozhukhar Heorhii Heorhiiiovych, Associate Professor at the Department of Special Piano of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music*

***Musical representation of cultures of fictional peoples in audiovisual art: questions of identity***

**Research Objective:** to trace compositional stylistic tendencies in the musical representation of fictional cultures; to assess the relevance of various stylistic approaches to solving similar creative tasks. **Research Methodology** consists of conducting a historical review taking into account the prerequisites and stylistic analysis of compositional approaches to the creation of diegetic and background music related to fictional cultures. **Scientific Novelty** of the work lies in an in-depth global overview of various compositional stylistic techniques from the perspective of their influence on the viewer's perception of a fictional culture, presented in a film/video game, as authentic or derivative. The systematization of techniques for creating diegetic and background music makes it possible to trace their complex influence on the originality of the culture and the setting being illustrated, which can be used both by composers and directors in the process of creating audiovisual art, and by art critics in their analysis. **Conclusions.** When representing the culture of a fictional people in film, video games, or any other audiovisual art, the degree of authenticity of this culture largely depends on the compositional techniques of the creator of the sound accompaniment. This primarily concerns diegetic music, but the importance of the background soundtrack is also very significant. If the goal is to portray a fantastic or fantasy culture as original, it is advisable for the composer to exercise extreme caution in the use of ethnic instruments. The most appropriate in this case is their use in the context of polystylism — such an approach can positively influence the viewer's perception of the fictional culture as original. A cappella singing is also an effective way to avoid the effect of derivativeness in the sound of the fictional people's music. This technique works especially well in the presence of a well-thought-out artificial language sung by the characters. Experiments with atonality are also appropriate for these purposes. One of the most universal musical styles for representing fictional worlds and peoples is ambient, though it is mostly used in the background soundtrack, helping to create atmosphere.

**Key words:** diegetic music, soundtrack, cinema music, video game music, ethnic music, style, cultural authenticity, fictional culture.

**Актуальність теми дослідження.** Передумови до музичної репрезентації неіснуючих у реальності народів чи істот

мали місце задовго до становлення фантастики як жанру: якщо, ілюструючи культуру існуючого народу, про яку він має уявлення, композитор міг використовувати реальну або стилізовану етнічну музику цього народу, то у випадку, коли сюжет (текст/лібрето/програмна складова) музичного твору якимось чином стосувався міфічних істот чи представників вигаданих народів (або навіть реальних, але настільки віддалених у часі чи просторі, що у композитора практично немає уявлення про їхню музичну культуру), завдання ставало нестандартним. З розвитком літературних жанрів наукової фантастики та фентезі, а також кінематографа і відеоігор як не лише галузей розваг, але й видів мистецтва, питання «музики неіснуючих народів» стало актуальним як ніколи раніше. На сьогоднішній день воно все більше привертає увагу дослідників (хоча на даному етапі – частіше в середовищі журналістів, ніж науковців) і вимагає поглибленого вивчення.

**Мета дослідження.** Простежити композиторські стилістичні тенденції в музичній репрезентації культур вигаданих народів; оцінити доречність різних стилістичних підходів для вирішення подібних творчих завдань.

**Виклад основного матеріалу.** Історично перед композиторами (особливо якщо говорити про європейську музичну традицію) часто поставали завдання музичної стилізації. Яскраво виражена програмність, що часто зустрічається в інструментальній композиторській творчості, висока популярність жанру опери та інші обставини, серед яких не в останню чергу загальна тенденція до збільшення семантичного наповнення музичних творів, нерідко ставили композитора перед необхідністю зобразити за допомогою музичних виразових засобів належність сюжетного персонажа до певної соціальної чи етнічної групи або проілюструвати відповідний специфічний антураж, що стало особливо актуальним починаючи з епохи романтизму, коли і в театральному, і в музичному мистецтві почали набирати сили тенденції до відносного реалізму. Коли йшлося про далекі країни, для композитора одним із найбільш очевидних шляхів була імітація етнічної музики цих країн, наскільки композитор мав про

неї уявлення. Оскільки це уявлення часто було досить спотвореним, а композитори далеко не завжди ставили за мету точну стилізацію, у результаті нерідко з'являвся своєрідний стиль із яскраво вираженою екзотикою, але при цьому мало схожий на етнічну музику ілюстрованих народів (наприклад, умовна орієнтальність у творах Пуччіні, Чайковського, Римського-Корсакова, Деліба; ладові експерименти Дебюссі (наприклад, у «Піснях Білітис») і Сібеліуса («Гімн до Таїс») при зверненні до античної тематики тощо). Етнічна музика зазнавала своєрідної міфологізації (про що автор цієї статті раніше писав у іншому дослідженні [1, с. 73–74]).

У випадку, якщо було необхідно зобразити вигаданих, міфічних істот, – композиторам доводилося вдаватися до різних стилістичних прийомів для створення специфічної атмосфери (наприклад, остінато, маршовість і специфічні артикуляційні прийоми, використані Грігом у композиції «В печері гірського короля»; збільшені та зменшені інтервали для створення потойбічного ефекту в «Хороводі гномів» Ф. Ліста тощо).

Незалежно від того, чи був народ, який ілюстрував композитор, повністю вигаданим/казковим, екзотичним з точки зору географії, чи просто занадто давнім, завдання його впізнавано позначити засобами музики вимагало специфічного підходу.

Двадцяте століття вивело цю проблему на кардинально новий рівень завдяки двом масштабним змінам у світовій культурі: перше з них – стрімкий розвиток фантастичних літературних жанрів (головним чином, наукової фантастики та фентезі), у рамках яких остаточно сформувався феномен вигаданого народу в його сучасному вигляді. У більш ранній час у цьому контексті мало сенс говорити або про реальні народи, що зазнали сильної міфологізації через географічну чи історичну віддаленість (і через це правомірною була етнічна стилізація), або про казкових персонажів, музичне ілюстрування яких базувалося радше на архетипах, або про легендарні народи, що являли собою певне змішання першого з другим. Винятки – завідомо вигадані народи, які при цьому мали свої риси, що можна було б назвати етнічними, – були менш популярними в літературі (народи, опи-

сані Дж. Свіфтом у «Мандрах Гуллівера», Л. Хольбергом у «Підземній подорожі Нільса Кліма», утопійці Т. Мора тощо) і сприймалися радше як сатиричні чи філософські соціальні моделі. Кінець XIX – початок XX століття привнесли в літературу нове сприйняття вигаданих народів – фантастичне. З одного боку, цей народ (ким би його представники номінально ні були – іншопланетянами, жителями альтернативного всесвіту, людьми з майбутнього тощо) завідомо вигаданий, і його існування в реальності в тій чи іншій формі не передбачається. З іншого боку, він представлений як повноцінний народ, із передбачуваною наявністю історії, традицій і культури.

Якщо становлення жанру фантастики якісно змінило потенційний підхід композиторів до стилізації, то друга значима подія XX століття посилила запит на цю стилізацію: поява кінематографа – особливо починаючи з епохи звукового кіно. Значно зросла роль того, що згодом назвуть дієгетичною музикою [10; 22]. Звук і музика, що є безпосередньою частиною оповіді, відокремлюються від «ілюстративних» музичних тем/саундтреків, призначених для вух глядача/слухача, але розташованих за межами подій, що відбуваються на екрані/сцені. Якщо дія фільму відбувається в Стародавньому Китаї (і фільм при цьому не є комедією чи фантазмагорією, а претендує на історичність), ніхто не заборонить композитору використовувати в саундтреках стиль бароко чи електронну музику, але таке звукове супроводження дієгетичним вже не буде. Якщо музика виконується або припустимо слухається безпосередньо персонажами, їй необхідно надати хоча б видимість автентичності. Усе вищесказане в повній мірі стосується і відеоігор, що з'явилися у другій половині XX століття, у яких із розвитком індустрії невпинно наростала кінематографічність (аж до появи інтерактивного кіно як окремого жанру ігор).

У випадку, якщо етнос, що фігурує в оповіді, – завідомо вигаданий (інша планета, фентезійна країна, альтернативна реальність, завідомо неіснуюча земна держава з оригінальною культурою), завдання проілюструвати його музичну культуру лягає на плечі композитора. Залежно від ступеня оригінальності вигад

даного етносу і від того, чи ставилося постановниками завдання показати його автентичну культуру, композитори могли використовувати різні підходи:

I. Вигаданий народ/країна є стереотипним народом, що населяє реально існуючий на Землі регіон. Фантастичний елемент у цьому випадку мінімальний, оскільки етнос у рамках макрогрупи фактично є реальним, але країна при цьому є вигаданою з якихось причин: уникнення юридичних проблем або дипломатичних скандалів (з цією метою, наприклад, голлівудський сценарист Стівен Соуза вигдав країну Валь Верде, розташовану в Латинській Америці, яка фігурувала в кількох кінофільмах); прагнення показати якісь специфічні національні стереотипи без акценту на конкретній країні тощо. Об'єктом подібної стереотипізації в літературі та кінематографі можуть бути різні регіони, особливо ті, в яких традиційно багато невеликих і маловідомих за межами регіону держав. Зокрема, в англomовному середовищі ще наприкінці XIX століття з'явився загальний термін «Рурітанія», що позначає умовну монархічну країну в Центральній Європі [19]. У випадках, коли ілюструються подібні країни та народи, якихось специфічних творчих завдань перед композитором у принципі не ставиться, оскільки найбільш логічним є використання стереотипної музики регіону або й узагалі відповідного фольклору. Таким чином активно використовувалася умовно латиноамериканська музика (найяскравіший, але далеко не єдиний приклад – серія ігор «Тропіко», що є симуляторами диктатора острівної держави в Карибському басейні); умовно східноєвропейська – теми вигаданої країни Зубровки з фільму «Готель «Гранд Будапешт»» (композитор Александр Деспла), тема ностальгії персонажа за рідною країною Кракожією з фільму «Термінал» (композитор Джон Вільямс) та ін.; умовно арабська (найвідоміший приклад – мультфільм «Аладдін» студії Волта Діснея, у якому дію казки було перенесено у вигадане місто Аграбу, хоча в цьому мультфільмі використовувалися й інші стилістичні рішення, про які буде сказано нижче) тощо.

II. «Змальована» фантастична культура, номінально повністю вигадана, але фактично скалькована з якоїсь із реально існуючих

(або тих, що існували) культур. Найбільш характерний такий підхід для жанру фентезі, який сформувався у тому числі на основі фольклору (міфів, легенд, казок). Значною мірою це пов'язано з тим, що найвідоміший із засновників жанру – Дж. Р. Р. Толкін – був професійним лінгвістом і філологом і мав як різноманітні джерела натхнення в європейських культурах, так і вміння ними користуватися для створення самобутнього вигаданого світу. Інший із «батьків» жанру – Р. Говард, автор книг про кіммерійця Конана, також надихався різними джерелами (зокрема міфами), але при цьому зміг урешті створити досить оригінальний сетинг. У численних послідовників згаданих письменників (які становлять переважну більшість авторів євроамериканського епічного фентезі) подібна оригінальність була відсутня, а вигадані світи та народи часто були кальками з реальних культур – переважно європейських (англійської, скандинавської, кельтської тощо). У тих випадках, коли була потрібна екзотика, подібним же чином калькувалися азійські, африканські, індіанські, північні та інші культури. Чарівні або надприродні істоти, що фігурують у «калькованому» фентезі, відповідно, запозичувалися з міфологій відповідних народів.

Таким чином, за аналогією з попереднім пунктом, у композитора для створення музики до такого сетингу (особливо дієгетичної) найочевиднішим рішенням є стилізація етнічної музики народів, із яких списані конкретні вигадані культури. В епічному (так званому «високому») фентезі найширше використовується стилізована англійська та кельтська музика, що було помічено й детально розглянуто багатьма дослідниками [11; 17; 21]. Якщо в подібному фентезі використовуються персонажі, що належать до екзотичних у рамках сетингу культур (списаних із східних, африканських тощо), або сам сетинг базується на подібних джерелах, композитори під час створення саундтреків стилізують відповідну етнічну музику.

Подібний підхід є найпопулярнішим, хоча в сучасній західній культурі дедалі частіше викликає дискурс у контексті культурної апропріації.

Серед інших авторів, про це пише, зокрема, композитор, який працює в ігровій індустрії, – Jade Leamcharaskul у своїй статті

в Medium. Приклади подібних реалізацій вона наводить досить поширені: *«Наприклад, ви перебуваєте на рівні в пустелі, і звучить музика, натхненна індійським рагом. Аудиторія одразу уявляє базари, торговців, крадійкуватих дітей і багато піску – без жодної додаткової роботи з боку гри». Вишенькою на торті цих навіяних образів буде те, що багатий володар фінансово експлуатує місцевих жителів; лише один музичний трек – і ви вже відчуваєте себе зануреним у сюжет. Ще один приклад – рівень у джунглях. Вмикається «джунглева» музика з барабанами, барабанами і ще більше етнічних барабанів. Ви натикаєтеся на «місцевого» NPC (персонажа, яким не керує гравець), який веде вас до свого племінного села, і дуже часто музика буде «екзотичною», щоб підкреслити, наскільки цей рівень і його мешканці «інші». Відірвана від «цивілізації», ця культура подається як примітивна, і якби раптом почала звучати західна класична оркестрова музика, гравець миттєво втратив би відчуття достовірності рівня» [16]. Автор зазначає, що подібні стилістичні прийоми можуть бути негативним явищем, оскільки експлуатують спрощені й шкідливі національні стереотипи. Крім того, автор демонструє (зокрема на прикладі власної музики), що, зокрема, паназійський стиль, який змішує інструменти різних азійських народів, з точки зору культурної апропріації є вкрай неоднозначним рішенням, оскільки змішування культур може бути неоднозначно сприйняте їх носіями. При цьому сама автор (будучи британкою зі змішаними азійськими коренями) не відповідає однозначно на питання, наскільки це явище є негативним і в яких межах воно допустиме, залишаючи його відкритим для обговорення.*

Проблеми національних стереотипів (і їх загострення відповідним стилізованим саундтреком) стають особливо яскраво вираженими, коли в клішованому «високому» фентезі (натхненному насамперед Толкіном і настільно-ролевим сетингом DnD) традиційні фентезійні раси починають асоціюватися з реальними расами/етносами, запозичуючи їхні риси (реальні чи стереотипні). Із трьох найпоширеніших у фентезі рас (ельфи, гноми (дварфи), орки) культура ельфів значною мірою вико-

ристовує ірландський і англійський антураж. Оркам найчастіше «дістаються» стереотипи степових кочових народів або (рідше) африканців, у зв'язку з чим деякі вбачають у цьому елементи расизму [13]. Під час репрезентації гномів найчастіше використовують стереотипи, пов'язані з вікінгами (зокрема тому, що Толкін спочатку давав їм імена карликів-цвергів із Старшої Едди), або шотландські, оскільки гноми традиційно живуть у горах. У голлівудському кінематографі гноми часто розмовляють із шотландським акцентом [14].

Під час створення саундтреку композитор може як посилити ці стереотипи за рахунок етнічної стилізації, остаточно надаючи фентезійним культурам рис «списаних», так і послабити їх за рахунок оригінального музичного стилю, надаючи вигаданим народам більш самобутніх рис. Перший варіант у кінематографі та відеоіграх використовується значно частіше.

III. Значно більша творча свобода для композитора надається в разі, якщо вигаданий народ (і пов'язаний із ним сетинг) претендує на оригінальність. Безумовно, навіть у цьому випадку етнічні риси (зовнішність, окремі традиції, деталі культури) цього народу можуть мати певну схожість із такими у реальних етносів, однак це не так впадає в око через те, що ефект «списаності» вигаданої культури досягається не стільки за рахунок якихось окремих рис, скільки за рахунок їхньої сукупності.

У дуже значній мірі сприйняття подібного вигаданого народу залежить від музики, що його ілюструє (як дієгетичної, так і фонового саундтреку). Якщо її автор ставить за мету зберегти автентичність цього етносу, від нього вимагається певна відповідальність. Зокрема, під час створення музики до фільму «Аватар», окрім композитора Джеймса Хорнера, була також запрошена етномузиколог Ванда Брайант. У своїй статті в «Ethnomusicology Review» вона детально описує складну роботу спільно з режисером Джеймсом Кемероном, композитором Хорнером та іншими членами знімальної групи над створенням дійсно оригінальної музики на'ві. Брайант зазначає, що при серйозному підході до створення вигаданої культури багато на перший погляд очевидних творчих рішень можуть зашкодити само-

бутності: *«Наприклад, чотири пальці істот навели художників і постановників «Аватара» на думку про пентатонічну гаму, але ми з Хорнером одразу відкинули цю ідею як надто впізнану – вона асоціюється з азійською, африканською або корінною американською музикою – і як таку, що надто обмежувала б його у створенні повноцінного саундтреку до фільму»* [7].

Тим не менш, аналізуючи численні приклади музичної репрезентації оригінальних вигаданих культур, можна сказати, що тут різноманітність можливих підходів дуже велика. Із загальної їх кількості можна виділити такі:

а) «етнічна калька», про яку було сказано вище. Незважаючи на те, що такий підхід значно полегшує завдання створення яскравого враження на глядача, він значно збіднює вигадану культуру з точки зору оригінальності;

б) використання або рідкісних (і відсутніх в етнічній музиці), або спеціально вигаданих для сетингу музичних інструментів. Крім того, поширено використання електроінструментів і електронної музики – головним чином, у науковій фантастиці – одним із найстаріших прикладів цього підходу є фільм 1953 року *«It Came From Outer Space»*, де для репрезентації іншопланетян був використаний терменвокс [20]. Також використовується спотворення тембру інструментів за допомогою нестандартних технік виконання або сучасних засобів саунд-продакшену. Подібний підхід дозволяє справити на глядача враження самотності музики, навіть якщо стилістично вона не є новаторською, і якщо йдеться про вигадану культуру, у глядача виникають додаткові слухові асоціації з конкретним незвичним для вуха тембром. Характерно те, що якщо говорити про «футуристичні» тембри, їх найчастіше використовують у фоновій, а не дієгетичній музиці, хоча для репрезентації музики самих високотехнологічних рас подібний прийом працює так само.

Якщо говорити про спеціально вигадані для сетингу інструменти, у цьому випадку для уникнення вторинності бажано, щоб звучання інструмента мало явну відмінність від звучання інструментів, відомих широкій публіці. Прикладом неоднозначності в цьому плані є балісет – струнно-щипковий інструмент із всесвіту

«Дюна», що звучав у двох екранізаціях однойменного циклу. При цьому до його реалізації підійшли по-різному: у фільмі 1984 року [8] інструмент фактично був модифікованим «Чепмен стіком» (авторською різновидністю електрогітари), а музика, що звучала, була записом «Back Yard» власної композиції самого Еммета Чепмена, який розробив цей інструмент [5]. Будучи де-факто сучасною естрадою, але представленою під виглядом виконання трубадуром на акустичному інструменті, музика справляє специфічне враження і не шкодить оригінальності сетингу. У постановці 2024 року [23] інструмент звучить із менш «електричним» відтінком, але при цьому автор – Ханс Циммер – використовує досить просту послідовність нот (при цьому зі змінним розміром), а замість співу фактично звучить декламація, що, знову ж таки, дозволяє уникнути ефекту вторинності в звучанні (втім, у цьому випадку вона не шкодила б духу сетингу, оскільки персонажі книг і фільмів – далекі нащадки землян, які зберегли видозмінені залишки своєї історичної культури);

в) спів а *carpella*. Тут використовується підхід із діаметрально протилежного боку: спів без інструментального супроводу (сольний або хоровий) використовується в етнічній музиці майже всіх народів, і якщо уникати популярних музичних мотивів, такий спів, незалежно від ладу і ритміки, не асоціюватиметься з музикою якогось конкретного народу (принаймні для пересічного глядача, незнайомого з етнічними ладами на професійному рівні). Особливо оригінально такий підхід виглядає, якщо подібна музика ілюструє технічно розвинений народ (наукова фантастика, космоопера тощо), де «примітивний» спів контрастує з високотехнологічними декораціями.

Один із прикладів такого підходу – бойовий гімн Бруннен-Джі, виконаний у канадсько-німецькому фантастичному телесеріалі LEXX (враження посилюється за рахунок того, що серіал починається [3] буквально зі звуків цього гімну і батальної сцени в космосі, де представники цього народу під час бою його виконують).

При цьому, якщо говорити про спів, значну роль у його сприйнятті слухачем із точки зору «етнічної самобутності» віді-

грає мова, якою цю музику співають. Ступінь оригінальності та продуманості мови вигаданого народу в цьому випадку має велике значення. І один із найвідоміших прикладів такого підходу можна побачити в серіалах, що належать до всесвіту «Зоряний шлях», де для раси клінгонів спеціально було розроблено оригінальну мову [15], на якій періодично звучать пісні, і ефект самотності в цьому випадку досягається не в останню чергу за рахунок оригінальної і ретельно продуманої мови. Приклад клінгонів є примітним ще й тому, що згодом фанатами були зроблені спроби на основі пісень, що звучали в серіалах, розробити/сформулювати оригінальну клінгонську теорію музики [18];

г) атональна/політональна музика. Оскільки для більшості існуючих народів, при всіх специфічних відмінностях місцевих етнічних ладів, атональна музика, як правило, нехарактерна, її «етнічно репрезентативна» ніша залишається вакантною, і це може використовуватися композиторами для підкреслення самотності того чи іншого вигаданого етносу/соціуму. Одним із цікавих прикладів схожого підходу є фільм «Планета мавп» (1968), де композитор Джеррі Голдсміт для саундтреку використовує серійну музику (зокрема, додекафонію). Незважаючи на те, що ця музика не є дієгетичною, вона створює вкрай специфічну атмосферу, впливаючи на сприйняття глядачем персонажів;

д) елементи полістилістики. Тут поле для творчих експериментів у композитора особливо широке. Вище було сказано, що вторинність тієї чи іншої вигаданої культури визначається не одиничними спільними рисами, а їхньою сукупністю. Наявність певних спільних рис між різними народами є нормальною і неминучою в силу як збігів, так і конвергентного розвитку цивілізацій. Якщо жителі спекотної пустельної місцевості носять просторі сукні-балахони, це ще не робить їх схожими на арабів, оскільки така одяг для такого клімату абсолютно логічна. Але якщо вони при цьому ще й пишуть в'язю, використовують геометричний орнамент в архітектурі, воюють кривими шаблями (не найреалістичніший, але популярний стереотип), використовують специфічні мовні конструкції – схожість вже буде явною, і якщо таке буде у вигаданого народу, цю культуру однозначно

можна назвати вторинною. Якщо ж при аналогічній «пустельній» одязі писемність буде ієрогліфічною, зброя – схожою на європейську, а звучання мови нагадуватиме слов'янське – у підсумку цей вигаданий народ не справлятиме враження «списаного». Якщо ж його представники при цьому ще й не є людьми, рівень автентичності буде досить високим, незважаючи на можливість впізнаваність багатьох елементів окремо.

Це в повній мірі стосується і музичних стилістичних елементів – інструментів, ладів тощо. Самі по собі ударні інструменти або перкусія не є відсилкою ні до африканської культури, ні до азійської, оскільки цей тип інструментів є найдавнішим на планеті, і його наявність є логічною для будь-якої культури, включаючи вигадану. Більше того, використання тих чи інших етнічних інструментів у полістилістичному контексті дозволяє, навпаки, посилити ефект самотності вигаданої культури.

Прикладів подібного підходу безліч. У серії відеоігор *Myst*, де присутня оригінальна цивілізація д'Ні, дієгетичної музики вкрай мало (головним чином тому, що ця цивілізація – вимерла, і її представники «вживу» майже не спостерігаються), однак фоновий саундтрек створює автентичну атмосферу, зокрема за рахунок змішання елементів різних стилів. В одному треку може використовуватися глибокий остінатний бас, характерний для низки сучасних стилів; елементи електронної музики; елементи стилю індастріал; східноазійська перкусія; ряд інструментів, що натякають на Близький Схід (при цьому звучить міксолідійський лад); остінатна фігурація паралельними квартами з переходом на квінту; специфічний вокал, характерний для стилю нью-ейдж (конкретний приклад [9] узято з гри «*Myst III: Exile*» (композитор – Джек Уолл), але подібний підхід до саундтреків притаманний усім іграм серії).

Комбінація різних стилів може бути як у рамках одного треку, так і більш глобальною – різні треки можуть бути витримані в різних стилях, але завдяки об'єднуючому сюжету не виглядають ні еклектично разом, ні вторинно окремо. У грі *Rune*, де також задіяний оригінальний сетинг із різними вигаданими народами, композитор (Даррен Корб) використовує естрадні балади, еле-

менти рок-музики, кантрі, бароко (соло на клавесині в одному з треків), елементи синтвейву [4], при цьому в різних треках можуть активно використовуватися різні етнічні інструменти. У підсумку саундтреки Корба лише збільшують самотність сетингу в очах глядача/гравця.

Також можливий найбільш радикальний підхід до змішання етнічних стилів – коли музика різних реальних народів піддається ретельному аналізу, у процесі якого з «загального набору» використовуються окремі, ретельно відібрані елементи, на основі яких згодом формується щось нове. Однак подібне рішення вже радше переходить із категорії полістилістики в категорію створення нового стилю. Про схожу роботу, зокрема, писала у своїй статті згадана вище Ванда Брайант [7].

Також деякий рівень оригінальності може бути досягнутий за рахунок звукового супроводу в конкретному, відомому слухачу, стилі, однак умисно спотвореному. У цьому випадку бажано, щоб ілюстрований народ також мав якесь хоча б опосередковане відношення до використаної музичної основи. Приклад можна почути у фільмі «Під планетою мавп» (сиквелі згаданого вище фільму «Планета мавп»), знятому в 1970 році (композитор – Леонард Розенман). У цьому фільмі присутня колонія людей-мутантів у далекому майбутньому, що живуть у підземному місті і поклоняються стародавній (на момент подій фільму) бомбі. Мутанти збираються в церкві і проводять своєрідні богослужіння, виконуючи *атональні* псалми під акомпанемент органа [6]. Це один із небагатьох прикладів дієгетичної музики в цій серії фільмів, і хоча вона займає нішу не етнічної, а релігійної, тим не менш, вона відіграє важливу роль у культурній репрезентації соціуму;

е) Ембієнт. Оскільки для етнічної музики цей стиль нехарактерний, але при цьому легко реалізується за допомогою етнічних або електронних інструментів і/або голосу, його активно використовують для ілюстрації вигаданих народів, культур, локацій (зокрема в згаданих іграх серії *Myst*, екранізаціях «Дюни» та інших), крім того, цей стиль сам по собі популярний у науково-фантастичних фільмах [12] і відеоіграх. Окремою перевагою

даного стилю в цьому контексті є те, що його можна легко поєднати з майже всіма переліченими вище композиторськими прийомами. Проте, ембієнт переважно використовується у якості фонові музики, а не дієгетичної;

ж) Насамкінець варто сказати про специфічний прийом, у якому фоновий саундтрек спеціально не ставить за мету відобразити культуру вигаданого народу, а, навпаки, орієнтований виключно на культурний фон слухача. Найвідоміший приклад подібного підходу – серія фільмів «Зоряні війни», у яких композитор – Джон Вільямс – за сприяння Дж. Лукаса навмисно майже відмовився від імітації музики «далекої галактики». Навіть у дієгетичній частині саундтрек Вільямса залишається «на стороні слухача» – у сцені в кантині музиканти-гуманоїди на дивовижних духових інструментах виконують джазову тему (пізніше, при подальшій розробці всесвіту «Зоряних війн», стиль був названий «Jazz music»); у палаці Джабби музична група також виконує очевидно «земну» музику. Загалом, як зазначає у своїй роботі Д. Красновський, у композиторському підході Вільямса яскраво виражено вплив Вагнера. *«Спочатку композитор планував створити складні сонористичні композиції з використанням електроніки, але завдяки Лукасу звуковий світ епопеї виявився повним романтичних фарб. Вільямс розповідав про це так: «На думку Джорджа, у такій оригінальній у всіх відношеннях картині (істоти, яких ніхто не бачив; шуми, які ніхто не чув) – музика повинна бути досить знайомою і сприйматися на емоційному рівні». І хоча ім'я Вагнера в списку попередньої музики не значилося, характер його стилю виник згодом у симфонічному полотні. Окремі дослідники схильні примениувати роль Вагнера у формуванні стилістики голлівудської кіномузики. Але через двадцять років після початку роботи над «Зоряними війнами» сам Вільямс скаже: «Це була аж ніяк не та музика, яка здатна підкреслити Terra incognita (з італ. – незнайома земля); навпаки, це музика, яка привертає нашу увагу до знайомих, що зберігаються в глибинах пам'яті, емоцій. Для мене, як музиканта, все це мимоволі вибирається і використовується в XIX столітті в оперних ідіомах Вагнерівського зразку» [Джон Габлер]» [2].*

Частково підхід «орієнтації на слухача» реалізований і в згаданому раніше мультфільмі «Аладдін», хоча там це значною мірою пов'язано з прийомом «руйнування четвертої стіни» за рахунок поведінки джина, з яким у мультфільмі пов'язано багато навмисних анахронізмів. На сприйняття сюжету і персонажів це негативно не впливає, особливо з огляду на те, що, незважаючи на нереальність міста Аграби, мети показати самотню вигадану культуру автори мультфільму не ставили.

Не ставлячи за мету розглянути все розмаїття дієгетичної та фоновой музики в контексті репрезентації вигаданих культур, але проаналізувавши основні тенденції, можна зробити такі

**ВИСНОВКИ:**

1. При репрезентації культури вигаданого народу в кіно, відеогрі чи будь-якому іншому аудіовізуальному мистецтві ступінь самотності цієї культури багато в чому залежить від композиційних прийомів автора звукового супроводу. Це стосується насамперед дієгетичної музики, але значення фонового саундтреку також дуже велике.

2. Якщо ставиться мета продемонструвати фантастичну/фентезійну культуру як оригінальну, для композитора доцільна крайня обережність у використанні етнічних інструментів. Найбільш доречним у цьому випадку є їх використання в контексті полістилістики – подібний підхід може позитивно вплинути на сприйняття глядачем вигаданої культури як оригінальної.

3. Спів а capella також є дієвим способом уникнути ефекту вторинності в звучанні музики вигаданого народу. Особливо добре цей прийом працює за наявності добре продуманого штучного мови, якою співають персонажі.

4. Також доцільними в цих цілях є експерименти з атональністю.

5. Одним із найбільш універсальних музичних стилів для репрезентації вигаданих світів і народів є ембійнт, але він має місце переважно у фоновому саундтреці, допомагаючи у формуванні атмосфери.

### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Кожухар Г. Г. Міфологічне мислення як чинник виконавської інтерпретації фортепіанних творів: дис. ... канд. мист. / Г. Г. Кожухар. Одеська нац. муз. акад. ім. А. В. Нежданової, 2024. 200 с. Державний реєстраційний номер: 0824U002600. URL: <https://www.uacademic.info/ua/document/0824U002600#!> (дата звернення: 1 травня 2025).
2. Красновський Д. Стилiстика i семантика iнтонування в кiно-музицi Джона Вiльямса: магістерська робота / Д. Красновський. Одеська нац. муз. акад. ім. А. В. Нежданової, 2020. 150 с.
3. Admiral Titan Entertainment (Mr Jason Well). LEXX – The Beginning + Brunnen G Fight Song (BEST QUALITY ON YT) [Відео]. 2016. URL: [https://www.youtube.com/watch?v=qjma08\\_pt2I](https://www.youtube.com/watch?v=qjma08_pt2I) (дата звернення: 1 травня 2025).
4. Basten J. Pyre – Game Audio Review // The Sound Architect. 2017. URL: <https://www.thesoundarchitect.co.uk/pyre-game-audio-review/> (дата звернення: 1 травня 2025).
5. bobbynoel. Emmett Chapman playing his Chapman Stick – Back Yard (Baden-Baden 1988) [Відео]. 2011. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=tIHatJpbyrU> (дата звернення: 1 травня 2025).
6. BroccoliRocks. Beneath The Planet Of The Apes – Mutants Pull Off Their Masks [Відео]. 2022. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=FWldPNWCyZg> (дата звернення: 1 травня 2025).
7. Bryant W. Creating the Music of the Na’vi in James Cameron’s Avatar: An Ethnomusicologist’s Role // Ethnomusicology Review. 2012. Vol. 17. URL: <https://ethnomusicologyreview.ucla.edu/journal/volume/17/piece/583> (дата звернення: 1 травня 2025).
8. Colianna M. Gurney Halleck Plays Baliset For 10 Hours [Відео]. 2017. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Syf2hLK28to> (дата звернення: 1 травня 2025).
9. DilandauMusic. Myst 3: Exile Soundtrack – 08 Theme From Amateria [Відео]. 2009. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=B0yjq4ZWOw> (дата звернення: 1 травня 2025).
10. Durant A. Unheard Melodies: Narrative Film Music. By Claudia Gorbman // Popular Music. 1988. Vol. 7. DOI: 10.1017/S0261143000003020.
11. Evans G. Harps and Harpers in Contemporary Fantasy // The Lion and the Unicorn. 1992. Vol. 16. P. 199–209. DOI: 10.1353/uni.0.0260.
12. Fang Z. A Functional Study of Film Sound Design in Science Fiction Films // SHS Web of Conferences. 2024. Vol. 183. DOI: 10.1051/shsconf/202418301005.
13. Ferguson C. Do visual depictions of monster orcs involve visual racial stereotypes? A brief report // Discover Psychology. 2024. Vol. 4. DOI: 10.1007/s44202-024-00168-9.
14. Gimpl B. The Representation of the Scottish Accent in Hollywood Movies and TV Series // Folia Humanistica et Socialia. 2024. Vol. 1. P. 47–64. DOI: 10.69705/FHS.2023.1.2.5.

15. Jokisch O., Eichner M. Synthesizing and evaluating an artificial language: klingon // ICSLP 2000. 2000. P. 729–732. DOI: 10.21437/ICSLP.2000-181.

16. Leamcharaskul J. What does Cultural Appropriation in Game Music sound like? // Medium. 2016. URL: <https://medium.com/@JDWasabi/what-does-cultural-appropriation-in-game-music-sound-like-145253f1bdcb> (дата звернення: 1 травня 2025).

17. Li R. Adaptation and Use of Celtic Culture in Modern Fantasy Literature // Communications in Humanities Research. 2023. Vol. 5. P. 268–273. DOI: 10.54254/2753-7064/5/20230272.

18. McClain L. Klingon Music Theory is Weird [Відео]. 2025. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=1LjcBv-OWtQ> (дата звернення: 1 травня 2025).

19. Merriam-Webster. Ruritanian // Merriam-Webster Dictionary. URL: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/Ruritanian> (дата звернення: 1 травня 2025).

20. MMM Recordings. The music of IT CAME FROM OUTER SPACE // MMM Recordings. URL: <https://www.mmmrecordings.com/Music/MusicOuterSpace/musicouterspace.html> (дата звернення: 1 травня 2025).

21. Pilkevych A., Pilkevych V. British Fantasy in the Mosaic of Contemporary Popular Culture // European Historical Studies. 2024. No. 29. P. 217–232. DOI: 10.17721/2524-048X.2024.29.15.

22. Testerman A. Diegetic Music: Creating Realism in Fictional Cultures // Medium. 2021. URL: <https://altesterman.medium.com/diegetic-music-creating-realism-in-fictional-cultures-762209ba057f> (дата звернення: 1 травня 2025).

23. Tykjen – Redux. Gurney Plays The Baliset – Dune Part Two – Isolated Strings [Відео]. 2024. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ZVQvTrxjNlw> (дата звернення: 1 травня 2025).

24. Wierzbicki J. Weird Vibrations: How the Theremin Gave Musical Voice to Hollywood's Extraterrestrial "Others" // Journal of Popular Film and Television. 2002. Vol. 30. P. 125–135. DOI: 10.1080/01956050209602849.

## REFERENCES

1. Kozhukhar G. (2024) Mythological thinking as a factor of performing interpretation of piano works: PhD diss. / Kozhukhar G. Odessa Nat. Music Academy named after A. V. Nezhdanova. 200 p. State registration number: 0824U002600. URL: <https://www.uacademic.info/ua/document/0824U002600#!> (accessed: May 1, 2025).

2. Krasnovskiy D. (2020) Stylistics and semantics of intonation in John Williams's film music: Master's thesis / D. Krasnovskiy. Odessa Nat. Music Academy named after A. V. Nezhdanova. 150 p.

3. Admiral Titan Entertainment (Mr Jason Well). LEXX – The Beginning + Brunnen G Fight Song (BEST QUALITY ON YT) [Відео]. 2016. URL: [https://www.youtube.com/watch?v=qjma08\\_pt2I](https://www.youtube.com/watch?v=qjma08_pt2I) (дата звернення: 1 травня 2025).

4. Basten J. Pyre – Game Audio Review // The Sound Architect. 2017. URL: <https://www.thesoundarchitect.co.uk/pyre-game-audio-review/> (дата звернення: 1 травня 2025).
5. bobbynoe1. Emmett Chapman playing his Chapman Stick – Back Yard (Baden-Baden 1988) [Відео]. 2011. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=tIHatJpbyrU> (дата звернення: 1 травня 2025).
6. BroccoliRocks. Beneath The Planet Of The Apes – Mutants Pull Off Their Masks [Відео]. 2022. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=FWIdPNWCyZg> (дата звернення: 1 травня 2025).
7. Bryant W. (2012) Creating the Music of the Na’vi in James Cameron’s Avatar: An Ethnomusicologist’s Role // Ethnomusicology Review. Vol. 17. URL: <https://ethnomusicologyreview.ucla.edu/journal/volume/17/piece/583> (дата звернення: 1 травня 2025).
8. Colianna M. (2017) Gurney Halleck Plays Baliset For 10 Hours [Відео]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Syf2hLK28to> (дата звернення: 1 травня 2025).
9. DilandauMusic. Myst 3: Exile Soundtrack – 08 Theme From Amateria [Відео]. 2009. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=B0yjq4ZWOW> (дата звернення: 1 травня 2025).
10. Durant A. (1988) Unheard Melodies: Narrative Film Music. By Claudia Gorbman // Popular Music. Vol. 7. DOI: 10.1017/S0261143000003020.
11. Evans G. (1992) Harps and Harpers in Contemporary Fantasy // The Lion and the Unicorn. Vol. 16. P. 199–209. DOI: 10.1353/uni.0.0260.
12. Fang Z. (2024) A Functional Study of Film Sound Design in Science Fiction Films // SHS Web of Conferences. Vol. 183. DOI: 10.1051/shsconf/202418301005.
13. Ferguson C. (2024) Do visual depictions of monster orcs involve visual racial stereotypes? A brief report // Discover Psychology. Vol. 4. DOI: 10.1007/s44202-024-00168-9.
14. Gimpl Б. (2024) The Representation of the Scottish Accent in Hollywood Movies and TV Series // Folia Humanistica et Socialia. Vol. 1. P. 47–64. DOI: 10.69705/FHS.2023.1.2.5.
15. Jokisch O., Eichner M. (2000) Synthesizing and evaluating an artificial language: klingon // ICSLP 2000. P. 729–732. DOI: 10.21437/ICSLP.2000-181.
16. Leamcharaskul J. (2016) What does Cultural Appropriation in Game Music sound like? // Medium. URL: <https://medium.com/@JDWasabi/what-does-cultural-appropriation-in-game-music-sound-like-145253f1bdcb> (дата звернення: 1 травня 2025).
17. Li R. (2023) Adaptation and Use of Celtic Culture in Modern Fantasy Literature // Communications in Humanities Research. Vol. 5. P. 268–273. DOI: 10.54254/2753-7064/5/20230272.
18. McClain L. (2025) Klingon Music Theory is Weird [Відео]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=1LjcBv-OWtQ> (дата звернення: 1 травня 2025).

19. Merriam-Webster. Ruritanian // Merriam-Webster Dictionary. URL: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/Ruritanian> (дата звернення: 1 травня 2025).

20. MMM Recordings. The music of IT CAME FROM OUTER SPACE // MMM Recordings. URL: <https://www.mmmrecordings.com/Music/MusicOuterSpace/musicouterspace.html> (дата звернення: 1 травня 2025).

21. Pilkevych A., Pilkevych V. (2024) British Fantasy in the Mosaic of Contemporary Popular Culture // European Historical Studies. No. 29. P. 217–232. DOI: 10.17721/2524-048X.2024.29.15.

22. Testerman A. (2021) Diegetic Music: Creating Realism in Fictional Cultures // Medium. URL: <https://altesterman.medium.com/diegetic-music-creating-realism-in-fictional-cultures-762209ba057f> (дата звернення: 1 травня 2025).

23. Tykjen – Redux. Gurney Plays The Baliset – Dune Part Two – Isolated Strings [Відео]. 2024. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ZVQvTpxjNlw> (дата звернення: 1 травня 2025).

24. Wierzbicki J. (2002) Weird Vibrations: How the Theremin Gave Musical Voice to Hollywood's Extraterrestrial "Others" // Journal of Popular Film and Television. Vol. 30. P. 125–135. DOI: 10.1080/01956050209602849.

УДК 78.03+781.6/786.2

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2025-44-30>**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

## **ФОРТЕПІАННИЙ СОНАТНИЙ ЦИКЛ ЯК ФОРМА ВИКОНАВСЬКОЇ СВІДОМОСТІ ТА ХУДОЖНЬОГО ДІАЛОГУ**

***Метою роботи** є виявлення художньо-сміслової природи фортепіанного сонатного циклу як форми виконавського самоусвідомлення, осмислення його жанрових і структурних засад у контексті історичної еволюції музичного мислення та розкриття взаємозв'язку між композиторською і виконавською драматургією. **Методологічну основу дослідження** становить комплекс міждисциплінарних підходів: функціонально-процесуальний, структурно-аналітичний, герменевтичний, феноменологічний та історико-типологічний методи. Синтез зазначених підходів дозволяє розглядати сонату не як схему, а як живий організм, у якому взаємодіють структурна форма, емоційна енергія та особистісна інтенція виконавця. **Новизна дослідження** полягає у розгляді фортепіанного сонатного циклу як цілісної системи взаємодії композиторського, виконавського й слухачького начал, що дає підстави трактувати сонату як простір діалогічної взаємодії художніх суб'єктів. Систематично аналізується поняття виконавської форми у зв'язку з історико-стильовим розвитком жанру, а також виявляється роль виконавських знаків (динаміка, артикуляція, агогіка, фразування) як компонентів композиторської мови. Робота також розкриває двоступеневу природу сонати — як структурної та психологічної форми, що поєднує аналітичну логіку й внутрішній емоційний досвід. Показано, що сонатність — це не лише категорія композиції, а й форма художнього самосвідомлення, а процес інтерпретації стає формою творчого мислення, у межах якої акт виконання рівнозначний актові співтворення.*

***Висновки.** Проведений аналіз дає підстави стверджувати, що фортепіанна соната є не лише однією з основоположних форм музичного мистецтва, але й універсальною моделлю художнього діалогу, у якій реалізується єдність форми й життя, структури й імпровізаційної свободи. Її історія — це історія становлення європейської музичної*

свідомості: від барокової репризності та поліфонічного розвитку — через класичну систему контрасту й рівноваги — до романтичного синтезу, у якому ідея форми поступається місцем ідеї внутрішнього становлення образу.

**Ключові слова:** сонатний цикл, фортепіанне виконавство, виконавська форма, інтерпретація, композиторський задум, інтонація, музична драматургія, перформативність, діалогічність, музична свідомість.

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

**The piano sonata cycle as a form of performing consciousness and artistic dialogue**

**The aim of this study** is to reveal the artistic and semantic nature of the piano sonata cycle as a form of performing self-awareness, to comprehend its genre and structural foundations within the context of the historical evolution of musical thinking, and to elucidate the relationship between compositional and performing dramaturgy. **The methodological** framework of the research is based on a комплекс of interdisciplinary approaches, including functional-processual, structural-analytical, hermeneutic, phenomenological, and historical-typological methods. The synthesis of these approaches makes it possible to consider the sonata not as a schematic construct, but as a living organism in which structural form, emotional energy, and the performer's personal intention interact.

**The novelty of the research** lies in the interpretation of the piano sonata cycle as an integral system of interaction between compositional, performing, and listening agencies, which allows the sonata to be understood as a space of dialogical interaction among artistic subjects. The concept of performing form is systematically analyzed in relation to the historical and stylistic development of the genre, and the role of performing signs (dynamics, articulation, agogics, phrasing) is revealed as components of the composer's musical language. The study also discloses the dual nature of the sonata — as both a structural and a psychological form that unites analytical logic with inner emotional experience. It is demonstrated that sonata-ness is not only a compositional category, but also a form of artistic self-consciousness, and that the process of interpretation becomes a mode of creative thinking in which the act of performance is equivalent to the act of co-creation.

**Conclusions.** The conducted analysis provides grounds to assert that the piano sonata is not only one of the fundamental forms of musical art, but also a universal model of artistic dialogue, in which the unity of form and life, structure and improvisational freedom, is realized. Its history is the history of the formation of European musical consciousness: from Baroque reprise-based principles and polyphonic development, through the Classical system of contrast and balance, to the Romantic synthesis, in which the idea of form gives way to the idea of the inner becoming of the image.

**Key words:** sonata cycle, piano performance, performing form, interpretation, compositional intention, intonation, musical dramaturgy, performativity, dialogicity, musical consciousness.

**Актуальність дослідження.** Фортепіанний сонатний цикл посідає центральне місце у музичному мистецтві, виступаючи однією з ключових форм, у якій найповніше відображено процес становлення європейського музичного мислення. В умовах сучасного виконавства проблема розуміння авторського задуму та вибудовування інтерпретаційної логіки сонати набуває особливого значення, оскільки саме цей жанр концентрує в собі діалектику форми й процесу, традиції та новаторства, індивідуальності й універсалізму.

Сучасне музикознавство дедалі активніше звертається до інтеграції теорії форми та виконавської практики, що вимагає переосмислення ролі виконавця як співучасника процесу музичної творчості. У цьому контексті дослідження сонатного циклу як моделі художнього мислення, що поєднує композиційне і перформативне начала, відповідає актуальним тенденціям гуманітарного знання, зорієнтованим на міждисциплінарний синтез – музично-теоретичний, філософсько-естетичний та виконавсько-інтерпретативний.

**Метою роботи** є виявлення художньо-сміслової природи фортепіанного сонатного циклу як форми виконавського самоусвідомлення, осмислення його жанрових і структурних засад у контексті історичної еволюції музичного мислення та розкриття взаємозв'язку між композиторською і виконавською драматургією. **Методологічну основу дослідження** становить комплекс міждисциплінарних підходів: функціонально-процесуальний, структурно-аналітичний, герменевтичний, феноменологічний та історико-типологічний методи. Синтез зазначених підходів дозволяє розглядати сонату не як схему, а як живий організм, у якому взаємодіють структурна форма, емоційна енергія та особистісна інтенція виконавця. **Новизна дослідження** полягає у розгляді фортепіанного сонатного циклу як цілісної системи взаємодії композиторського, виконавського й слухачького начал, що дає підстави трактувати сонату як простір діалогічної взаємодії художніх суб'єктів. Систематично аналізується поняття виконавської форми у зв'язку з історико-стильовим розвитком жанру, а також виявляється роль виконавських зна-

ків (динаміка, артикуляція, агогіка, фразування) як компонентів композиторської мови. Робота також розкриває двоїсту природу сонати – як структурної та психологічної форми, що поєднує аналітичну логіку й внутрішній емоційний досвід. Показано, що сонатність – це не лише категорія композиції, а й форма художнього самоусвідомлення, а процес інтерпретації стає формою творчого мислення, у межах якої акт виконання рівнозначний актові співтворення.

**Виклад основного матеріалу.** Фортепіанний сонатний цикл посідає одне з провідних місць в історії музичного мистецтва, репрезентуючи не лише жанр високої структурної організації, а й своєрідну модель художнього мислення доби. У його межах зосереджено надзвичайно широкий спектр виражальних, смислових і композиційних можливостей, що перетворює сонату на універсальну форму втілення як індивідуального, так і культурно-історичного досвіду. Упродовж свого існування цей жанр зазнав тривалої еволюції, змінюючи не лише структурні параметри, а й саму концепцію музичного образу, завдяки чому став одним із центральних у системі європейського музичного мислення.

Поступальні трансформації сонатної форми – від барокових передумов до класичного завершення й романтичних переосмислень – віддзеркалюють динаміку самої музичної культури. Кожен історичний етап розвитку жанру уособлює певну художню модель доби, слугуючи дзеркалом її духовних і естетичних пошуків. Еволюція форми сонати не може розглядатися поза контекстом тих глибинних процесів, які визначали становлення музичного мистецтва як самостійного феномену, що здобув власну семантику й автономію стосовно слова та ритуалу.

Звернення саме до сонатного жанру як предмета аналізу є закономірним: у ньому зосереджено стильові ознаки тієї епохи, коли створювався конкретний опус, а також розкрито тип художнього мислення часу. Не менш природним постає звернення до фортепіано – інструмента, який, пройшовши шлях технічного й тембрового вдосконалення, у XIX столітті став універсальним медіумом індивідуального висловлення, ареною для втілення нових ідей музичного суб'єкта.

Історичне формування інструментальної сонати збігається з одним із вирішальних етапів музично-історичного процесу – моментом, коли музика стверджує власну художню автономію та входить у період зрілого самоусвідомлення. Це доба пошуку нового естетичного авторитету, коли музичне мистецтво виходить за межі службової функції й постає як повноцінна форма духовної гри. Саме тоді формуються нові основи професіоналізму, переосмислюється статус музиканта і його місія в художньому процесі.

Поява виконавця-митця є прямим наслідком цієї історичної трансформації. Музикант перестає бути лише елементом культової чи придворної системи та перетворюється на самостійну особистість, носія індивідуальної художньої свідомості, виразника внутрішнього драматизму епохи. Навколо цього образу вибудовується нова концепція творчості, у межах якої виконавець стає співтворцем і тлумачем композиторського задуму, а сам акт виконання – формою співтворення й духовного саморозкриття.

Сформовані в класичну епоху сонатний, концертний і симфонічний цикли відкрили можливість реалізації завдання, поставленого новою системою музичного мислення: поєднати виразність і конструкцію, ліричне та драматичне, індивідуальне й універсальне. Ці жанрові форми стали носіями нового художнього змісту, утвердивши самостійність музики як мистецтва, наділеного власним семантичним і емоційним простором.

Сонатна форма, досягши зрілості в класичній традиції, відкрила шлях до нової драматургії, побудованої на принципі становлення образу через конфлікт і подолання. Внутрішня діалектика тем, контрастів і переходів формує в ній модель розвитку, споріднену філософському процесові становлення свідомості. Саме тут виникає те, що згодом дістало назву сонатно-симфонічного принципу музичного мислення – способу організації звукової матерії, у якому драматизм, діалогічність і цілісність виступають не лише композиційними, а й світоглядними категоріями.

У теоретичних концепціях, сформульованих музикознавцями й аналітиками, закріплюється триаспектне розуміння сонати: як

жанру (у вигляді циклічної побудови), як форми (сонатного алегро) і як композиційно-драматургічного принципу. Кожен із цих вимірів відображає певний рівень організації музичного матеріалу – від структурно-функціонального до філософського, у якому соната постає не лише типом форми, а образом мислення, способом духовного самопізнання.

У фундаментальній праці В. Бобровського «Функціональні основи музичної форми» особливу увагу приділено аналізу сонати як форми – сонатного алегро, що остаточно сформувалося в добу віденського класицизму. Дослідник пропонує розглядати цю форму крізь три ключові параметри, які визначають її внутрішню організацію та виражальну динаміку.

Першим параметром учений називає принцип тонального співвідношення, закладений уже в ранніх зразках сонатної структури; другим – наявність двох тематичних центрів, рівнозначних за значенням, проте контрастних за інтонаційним і драматургічним змістом, що втілюється в головній і побічній партіях експозиції. Третій, не менш суттєвий параметр – принцип процесуального тематичного розвитку, який забезпечує внутрішню спадковість і логічну цілісність форми.

Перші два параметри автор відносить до конструктивного (кристалічного) боку форми, що задає її статичну основу, тоді як третій – до процесуального (динамічного), пов'язаного з розвитком і перетворенням матеріалу. Така опозиція статичного та динамічного начал дозволяє розглядати сонатну форму як діалектичну систему, у якій конструкція і рух, рівновага і конфлікт утворюють єдиний художній організм.

Учений детально визначає функції всіх розділів сонатного алегро – експозиції, розробки, репризи й коди – та їхні взаємозв'язки в контексті драматургічного розгортання [1]. Ця позиція відображає розуміння сонатності як живого, варіативного принципу, у межах якого типологічна сталість поєднується з індивідуальністю авторського задуму.

Таким чином, універсальні закономірності музичного формотворення проявляються як процес співставлення й розвитку різних типів музичної виразності, що відповідає внутрішнім психо-

логічним станам, утіленим у музичному образі. Характер і сила взаємодії цих виражальних шарів творять своєрідний енергетичний рельєф твору, формуючи його драматургію, цілковито підпорядковану художній ідеї. Саме у взаємопроникненні структурного та експресивного начал постає справжня єдність форми й змісту.

Дана дослідницька концепція дозволяє виокремити два рівні трактування поняття композиційної форми, розкриваючи в них діалектичне співвідношення універсального та індивідуального. Перший рівень відображає композиційну форму як *принцип* – загальний закон музичного становлення, що керує процесом тематичних співставлень, розвитку та перетворення матеріалу, визначаючи напрямок музичної думки в її русі від зародження до завершення. Другий рівень розкриває композиційну форму як *даність* – конкретне, одиничне втілення цього принципу в індивідуальному творі, де він проявляється через особливі інтонаційні рішення, структурні пропорції та драматургічну логіку. Таким чином, композиційна форма у трактуванні Бобровського постає не лише конструктивною схемою, а живою динамічною категорією, у якій загальні закономірності формотворення набувають неповторного художнього втілення кожного музичного тексту.

Відстежуючи процес становлення сонатного циклу в добу класицизму, можна побачити, що його формування спиралося на цілий комплекс музичних і позамузичних передумов, об'єднаних спільною тенденцією до синтезу раціональної структури й емоційної виразності. Як музичні прототипи нового жанру виступили найрозвиненіші інструментальні форми бароко – передусім зріла репризна структура, у якій тональне переміщення побічної партії та внутрішній розвиток тематичного матеріалу у всіх розділах уже передбачали майбутні принципи сонатності.

Вагомий вплив мали також оперні увертюри епохи класицизму – особливо увертюри К. В. Глюка, де виявився драматичний конфлікт, типологічно споріднений античній трагедії, і де в оркестровій тканині сформувалася нова техніка наростання – *оркестрове крещендо* як символ динамічного становлення музичної думки.

Поряд із суто музичними чинниками, визначальну роль у становленні сонатного циклу відіграли позамузичні принципи організації форми. Серед них особливе значення мало насліддя давньої риторики, з її суворими законами побудови промови та розподілу смислових акцентів. Риторичне мистецтво впливало на закономірності співвіднесення тематичних центрів і розділів експозиції, визначало характер розробки й репризи, регулювало внутрішні мікроструктури – аж до рівня фраз і періодів. Більше того, сама інтонаційна виразність музичного матеріалу нерідко осмислювалась як *риторичний жест*, як інтонація, наділена смисловим і емоційним навантаженням.

Отже, сонатний цикл у добу класицизму формується як історично новий тип музичного твору, принципово відмінний від бароково-драматургічної моделі. Його основу становить форма репризи, організована на драматичному контрасті головної та побічної партій, їхньому тональному протиставленні в експозиції та подальшому зближенні в репризі. Риси барокової композиції тут зазнають трансформації: замість статичної рівноваги виникає рухоме драматичне розгортання, а метод тематичної продуктивності перетворюється на активний принцип формотворення.

Еволюція сонатної форми в класичну добу призводить до численних її модифікацій – від форми з подвійною експозицією чи без розробки до структур з епізодами замість центрального розділу або з різноманітними варіантами скорочень і розширень.

XIX століття відкрило новий етап в історії жанру, пов'язаний зі зміною самої естетичної парадигми. У романтичну добу виявилися дві протилежні, але взаємодоповнювальні тенденції: з одного боку – прагнення до «чистої музики», до усвідомлення звуку як самодостатньої мови почуттів, вільної від зовнішніх сюжетних асоціацій; з іншого – тяжіння до *програмності*, до єднання музики з іншими мистецтвами, до синтетичного втілення образу. Ці дві лінії – автономія та синтез – визначили все розмаїття романтичних пошуків.

Музична свідомість XIX століття звертається до внутрішнього світу людини, до таїни душевних рухів, до сфери емоційної неви-

значеності, де зароджується культ мелодійного начала. Сонатна форма в цей період стає своєрідним полем взаємодії протилежностей: вона зберігає функції *«абсолютної музики»* і водночас набуває здатності вміщувати програму, ідею, позамузичний зміст.

У межах сонатного жанру постають як твори з суто інструментальною, непрограмною концепцією, так і композиції, засновані на сюжетному або символічному задумі. Перші вирізняються логічною непередбачуваністю, множинністю формальних рішень, індивідуалізованою трактовкою традиційної схеми; другі об'єднані прагненням до цілісного драматургічного процесу, у якому експозиція, розробка й реприза підпорядковані єдиному емоційному задуму, а тематичні трансформації стають носіями смислу.

Результатом цього еволюційного процесу постає поява змішаних жанрових форм – сонати-варіації, сонати-концентричної, сонати-циклічної та сонати-сюїти [3]. Ці різновиди відбивають прагнення поєднати принципи контрасту й єдності, епічного та ліричного, аналітичного й емоційного, а також поступове розширення сонатного принципу поза межі суворо класичної структури.

Розуміння виконавства й інтерпретації в цьому контексті також набуває історичної глибини: перформанс розглядається як феномен, що віддзеркалює еволюцію людського пізнання та художнього досвіду. Сонатна форма, що щоразу постає наново в кожному історичному періоді, втілюється в різних композиторських мовах і виконавських стратегіях, але зберігає ідею єдності становлення й преображення. Саме взаємодія нових музичних і мовних засобів робить можливим її безкінечне оновлення.

Якщо виходити з ідеї процесуальності музики як діалектичної системи, то сутність музичної форми розкривається через єдність двох протилежних тенденцій – асиміляції та оновлення. Перша забезпечує зв'язок із традицією та збереження культурного коду, друга породжує рух, розвиток, перетворення. Їхня взаємодія визначає динаміку всього тематичного й формотворчого процесу, роблячи сонату живим організмом музичної історії – формою, що безупинно розгортає саму ідею становлення як естетичний закон.

На кожному наступному композиційному рівні принципи формотворення зберігають функціональну подібність до попередніх, однак проявляються в нових структурних і стильових умовах, відповідних жанрові та художній ідеї твору. У цьому зв'язку дослідник підкреслює двобічний характер принципу оновлення: його обов'язкова, «несприятлива» форма постає як наслідок відмінностей між структурними рівнями композиції, тоді як імовірна, «творча» – визначається самим задумом, внутрішньою логікою драматургії та специфікою виражальних функцій, властивих конкретному музичному тексту. Отже, процес розвитку форми постає як взаємодія детермінованого й імовірісного начал, конструктивної необхідності та художньої свободи.

У дисертаційному дослідженні О. Чеботаренка [4] розглядається важлива складова цього процесу – формотворча роль виконавських знаків. Окрім традиційних параметрів композиторської стилістики, саме виконавські вказівки, незалежно від міри їхньої фіксації в нотному тексті, набувають здатності впливати на організацію форми та смислове наповнення твору. Вони несуть у собі особливу музичну семантику, переходячи від рівня технічної інструкції до рівня художньої мови. Такий рух від виконавської прагматики до синтаксису форми пояснює, яким чином у музиці диференціюються жанрово-родові ознаки, або, за висловом автора, «жанрово-естетичні теми», що охоплюють епічне, драматичне та ліричне начала.

Попри природну близькість музики до ліричного виду мистецтва, вона здатна відтворювати риси епосу й драми, що зумовлено специфікою музичного мислення, спроможного моделювати процеси дії, конфлікту та нарації. Така взаємопроникність родових начал у музиці пов'язується з проблемою авторського «я», яка, на думку М. Бонфельда [2], посідає центральне місце в сучасному мистецтвознавстві. Учений слушно зауважує, що категорії епічного, драматичного і ліричного дотепер не стали предметом системного вивчення в музикознавстві, оскільки не до кінця зрозуміло, який рівень музичного твору вони репрезентують – структурний, семантичний чи перформативний. Водночас багато дослідників, визнаючи ліричну природу музики, фіксують у ній

прояви драматизму й епічного розмаху, що виникають унаслідок специфічної організації часу, форми та інтонації.

У контексті виконавської теорії О. Чеботаренко звертає увагу на те, що на ранніх етапах розвитку музичної практики «усний» характер виконання робив наявність детальних виконавських вказівок необов'язковою. Їхню функцію виконували ігрові прийоми, що відбивали техніку володіння інструментом, а також опосередковані орієнтири, закладені в жанровій програмі твору – в авторських ремарках, коментарях, заголовках. Поступово процес виконання перестає бути спонтанним продовженням сочинення: він стає актом інтерпретації, який вимагає не лише відтворення тексту, а й усвідомлення його смислової завершеності, структурної цілісності та стильової індивідуальності.

У зв'язку з цим важливою умовою формування інтерпретації постає поява нового рівня виражальних засобів і фіксованих вказівок, серед яких особливого значення набувають динаміка, артикуляція, фразування, агогіка й акцентуація. Починаючи з Л. Бетховена, композитори дедалі активніше вводять у текст ремарки та настанови, що окреслюють контури виконавської форми. Ці вказівки можна розглядати як своєрідну «другу партитуру» твору, звернену не до слухача, а до виконавця. У них виявляється ієрархія смислових пріоритетів: на першому плані – динамічна сфера, на другому – агогічна, на третьому – артикуляційна; рідше трапляються словесно-семантичні уточнення, які розкривають емоційний підтекст. У низці випадків до них додаються жанрово-стильові орієнтири, зашифровані в назві циклу або окремих частин, що особливо помітно в сонатах Бетховена, де інтерпретаційні коментарі набувають характеру філософських формул.

Виконавські вказівки у фортепіанній літературі загалом і в сонатних циклах зокрема утворили самостійну сферу музикознавчих досліджень, присвячених питанням артикуляції, педалізації, аплікатури, фразування та їхньої взаємодії з формою. Цей теоретичний корпус не лише уточнює шляхи інтерпретації, а й створює своєрідну систему знаків, через які розкривається виконавська форма твору.

Втім, особлива складність вивчення виконавської форми полягає в її прихованому, «вбудованому» характері. Виконавські

принципи та прийоми не існують окремо від музичного тексту: вони розчинені в ньому й лише частково виявляються в авторських ремарках. Композитор не може зафіксувати в нотах усі можливі емоційні відтінки, жести та інтонаційні нюанси, пов'язані з живим утіленням задуму; отже, інтерпретація завжди лишається актом співтворчості.

З цих позицій аналіз виконавської форми сонатного циклу потребує уваги не лише до зафіксованих вказівок, а й до тих внутрішніх імпульсів, що приховані в тематичному й інтонаційному матеріалі. Кожен інтонаційно-смысловий прототип у фортепіанній сонаті передвизначає свій особливий тип виконання, реалізований через певні техніки, артикуляційні жести та динамічну модель звукоутворення. Характер емоційного впливу музики стає в такому разі знаком-орієнтиром, що спрямовує виконавця на осягнення образного змісту й стилю твору як феномену живого звучання.

Фортепіанні сонатні цикли, розглянуті в історико-виконавській перспективі, демонструють стале взаємодіяння між ознаками виконавського стилю та іншими параметрами музичного звучання, формуючи тим самим особливу систему взаємозалежностей у межах музичного тексту. Можна твердити, що жанрова форма сонати в цьому відношенні стає одним із найвиразніших прикладів того, як виконавські засоби – артикуляція, динаміка, агогіка, педалізація – перетворюються на невід'ємну частину композиторського задуму, на його внутрішній інструмент музичної мови. Композитор, передбачаючи інтерпретацію, уже на рівні тексту включає до нього приховану «партитуру виконання», а виконавець, опановуючи її, розкриває смислові глибини форми, перетворюючи виконавську техніку на категорію художнього мислення.

Ці тенденції в трактуванні сонатної форми відбивають не лише зміну структурних принципів, а й поглиблення її психологічного змісту. Соната в новий час постає простором внутрішнього діалогу – між особистістю та світом, між емоційним імпульсом і формою його втілення. Підвищена увага до внутрішніх переживань, до суб'єктивного досвіду, до передавання індивідуальних відтінків почуття перетворює сонату на особливий тип музичної сповіді, де спектр естетичних станів простягається

від трагічного до ідилічного, від напруженого драматизму до гармонії умиротворення, і кожне з цих станів не замкне само на собі, а слугує щаблем у розгортанні спільної драматичної дії.

Виконання будь-якого сонатного циклу вимагає від музиканта не лише аналітичного володіння формою, здатності розпізнавати й систематизувати виконавські знаки та їхній смисловий підтекст, але й глибокого психологічного досвіду самовираження. Виконавська драматургія, заснована на послідовності емоційних станів, стає ключем до розкриття художньої ідеї твору. У цьому сенсі інтерпретація – це не механічне відтворення авторського тексту, а форма внутрішнього переживання, у якій інтелектуальне розуміння структури поєднується з психологічною інтуїцією, а техніка стає мовою духовного висловлення.

Процес музичної та виконавської інтерпретації передбачає складне коло конотацій, у яке, поряд із професійною підготовкою та рівнем художнього досвіду, входять особистісні якості музиканта – його світогляд, система емоційних звичок, тип темпераменту, риси національного характеру. Усе це утворює індивідуальну модель сприйняття й втілення музичного тексту. Тому кожен виконавець неминуче відкриває в сонаті власний смисловий горизонт, знаходячи в ній ті образи й значення, що співвідносяться з його унікальним внутрішнім світом. Саме ця неповторність інтерпретації перетворює сонату на феномен художнього діалогу, у якому зустрічаються автор, виконавець і слухач.

У цьому контексті соната постає вираженням логіки виконавської форми в музиці – форми, у якій взаємодія жанрових традицій, стильових тенденцій і індивідуальних інтерпретацій створює неповторний художній простір. Її діалогічна природа реалізується як на рівні композиції, так і на рівні живого звучання, де виконавська воля вступає у співтворчість із композиторською. Отже, ідея сонати може бути осмислена як ідея духовного діалогу між особистістю та музичною формою, між автором, виконавцем і слухачем, де кожна зі сторін бере участь в акті взаємного перетворення.

Фортепіанне виконавство як сучасне мистецтво висуває до музиканта особливі вимоги. Технічна досконалість і історико-стильова поінформованість мають поєднуватися з глибоким розумінням драматургічної логіки твору, зі здатністю прочиту-

вати його інтонаційну семантику й вибудовувати інтерпретацію відповідно до авторського задуму. Осягнення принципів драматургічного розвитку та структурної організації форми робить можливим створення виконавської концепції, що наближається до рівня філософського осмислення музичного тексту.

Попри те, що творчість Людвіга ван Бетховена, зокрема його сонатні опуси, неодноразово ставала предметом наукового аналізу як у вітчизняному, так і в зарубіжному музикознавстві, багато питань, пов'язаних із реконструкцією авторського задуму, залишаються відкритими. Ця проблематика безпосередньо пов'язана з виконавською інтерпретацією: від того, наскільки точно й глибоко музикант здатен досягнути ідею, закладену в тексті, залежить повнота художнього висловлення. Бетховенська соната, будучи не просто формою, а образом мислення, вимагає від виконавця не лише ремісничої майстерності, а й внутрішньої філософської співучасті, що дозволяє перетворити акт виконання на акт пізнання істини через звук.

**Висновки.** Проведений аналіз дає підстави стверджувати, що фортепіанна соната є не лише однією з основоположних форм музичного мистецтва, але й універсальною моделлю художнього діалогу, у якій реалізується єдність форми й життя, структури й імпровізаційної свободи. Її історія – це історія становлення європейської музичної свідомості: від барокової репризності та поліфонічного розвитку – через класичну систему контрасту й рівноваги – до романтичного синтезу, у якому ідея форми поступається місцем ідеї внутрішнього становлення образу.

У другій половині ХХ століття, зі зростанням уваги до проблем перформативності, сонатна форма набуває нового – виконавського – виміру. У ній розкривається не лише структура, а й процес, у межах якого виконавець осмислює та проживає текст як власний духовний досвід. Музикант перестає бути тлумачем, він стає співучасником буття твору, продовжувачем його смислового розвитку.

Жанрова природа сонати передбачає взаємодію раціонального та емоційного начал, аналітичного й інтуїтивного, що робить її ключовою для розуміння сутності музичного мистецтва. Виконання сонати перетворюється на форму пізнання істини, де звук народжується як акт одкровення.

Таким чином, ідея сонати виходить за межі жанру: це метафора художньої свідомості, спосіб організації часу й досвіду, у якому композитор, виконавець і слухач утворюють єдину духовну систему. Фортепіанне виконавство, дотримуючись цього принципу, утверджується як самостійна художня практика, що поєднує знання й інтуїцію, ремесло й натхнення, структуру й живе дихання звуку.

### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Бобровский В. Функциональные основы музыкальной формы. М.: Музыка, 1978. 336 с.
2. Бонфельд М. Музыка. Язык. Речь. Мышление: (Опыт системного анализа музыкального искусства). Ч. 1. Тезисы. М.: МГЗПИ, 1991. 125 с.
3. Холопова В. Формы музыкальных произведений. СПб.: Лань, 1999. 496 с.
4. Чеботаренко О. Культурологические аспекты исполнительской формы в музыке: дисс.... канд искусств.: 17.00.01. Одесса, 1997. 203 с.
5. Ratner L.G. Classic music: expression, form, and style. New York: Schirmer, 1980. 475 p.
6. 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. Bobrovsky, V. (1978) Functional Foundations of Musical Form. М.: Muzyka. [in Russian].
2. Bonfeld, M. (1991) Music. Language. Speech. Thinking: (An Attempt at a Systems Analysis of Musical Art). Part 1. Abstracts. М.: MGZPI. [in Russian].
3. Kholopova, V. (1999) Forms of Musical Works. St. Petersburg: Lan. [in Russian].
4. Chebotarenko, O. (1997) Cultural Aspects of Performance Form in Music: Diss.... PhD of Arts.: 17.00.01. Odessa. [in Russian].
5. Ratner, L.G. (1980) Classic music: expression, form, and style. New York: Schirmer. [in English].
6. 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

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2025-44-31>**Олександр Олексійович Філіппов**

ORCID: 0009-0004-3989-730X

аспірант кафедри хорового диригування

Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

filya3@ukr.net

## ОПЕРНА СТУДІЯ: ВІД УЧБОВИХ ЗАВДАНЬ ДО ТВОРЧИХ ІНСАЙТІВ (НА ПРИКЛАДІ ДІЯЛЬНОСТІ ОПЕРНОЇ СТУДІЇ ОДЕСЬКОЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ МУЗИЧНОЇ АКАДЕМІЇ ІМЕНІ А. В. НЕЖДАНОВОЇ)

**Мета роботи** — виявлення ролі оперної студії (на прикладі діяльності оперної студії ОНМА імені А. В. Нежданової) як платформи для реалізації творчого потенціалу студентів у процесі професійної підготовки оперних виконавців, а також дослідження умов, за яких навчальні завдання сприяють формуванню креативного мислення виконавця та досягнення творчих інсайтів. **Методологія дослідження** ґрунтується на системно-аналітичній, мистецтвознавчій, історико-культурній і порівняльній методи та метод інтерв'ювання. Такий підхід забезпечує комплексне вивчення оперної студії як навчально-виробничої лабораторії, що функціонує на межі освітнього, виховного й сценічно-практичного простору. **Наукова новизна** полягає у переосмисленні оперної студії не лише як структурного підрозділу вищого мистецького закладу, а як феномену сучасного музично-театрального середовища, де відбувається об'єднання навчального процесу, творчої експериментальності та педагогічного наставництва. У роботі вперше наголошено на функції оперної студії як середовища «креативної ініціації» студента. Доведено, що застосування сучасних педагогічних і мистецьких методів сприяє появі творчих інсайтів — моментів глибокого осягнення художнього матеріалу, що зумовлюють становлення індивідуального стилю виконавця. Уточнено поняття творчого інсайту як етапу синтезу професійної підготовки, аналітичного осмислення музичного матеріалу й емоційно-психологічного проживання ролі. Визначено специфіку взаємодії між режисером, диригентом і студентом, що створює динамічну модель художнього співтворення, характерну саме для оперної студії. **Висновки.** Результати дослідження засвідчують, що оперна студія виконує ключову місію у становленні молодого оперного виконавця, забезпечуючи синтез теорії, практики та творчої свободи. Її діяльність сприяє не лише опануванню професійних навичок, але й становленню

художньої самосвідомості, вмінню мислити сценічними категоріями та втілювати музичний образ у багатовимірному контексті. У ході роботи підтверджено, що сучасна оперна студія Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової виступає як інноваційна освітня модель, здатна формувати виконавців нового типу – мислячих артистів, відкритих до експерименту, міждисциплінарної взаємодії й національно орієнтованого мистецького пошуку.

**Ключові слова:** оперна студія, творчі інсайти, акторська підготовка співака, оперні сцени, оперна студія ОНМА імені А. В. Нежданової.

*Filippov Oleksandr Oleksiiovych, Postgraduate Student at the Department of Choral Conducting of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music*

**Opera studio: from educational tasks to creative insights (based on the activities of the opera studio of the A. V. Nezhdanova Odesa National Academy of Music)**

**Research objective.** The aim of the work is to identify the role of the opera studio (using the example of the Opera Studio of the A. V. Nezhdanova Odesa National Academy of Music) as a platform for realizing students' creative potential in the process of professional training of opera performers, as well as to explore the conditions under which educational tasks contribute to the development of creative thinking and the achievement of creative insights. **The methodology.** The research methodology is based on systemic-analytical, art studies, historical-cultural, and comparative methods, as well as the method of interviewing. This approach provides a comprehensive examination of the opera studio as an educational and production laboratory functioning at the intersection of pedagogical, artistic, and stage practice. **The scientific novelty.** The novelty of the study lies in rethinking the opera studio not only as a structural subdivision of a higher art institution, but also as a phenomenon of the modern musical and theatrical environment, where the educational process, creative experimentation, and pedagogical mentorship are integrated. For the first time, the paper emphasizes the function of the opera studio as a space of students' "creative initiation." It has been proved that the application of modern pedagogical and artistic methods promotes the emergence of creative insights - moments of deep comprehension of artistic material that determine the formation of the performer's individual style. The concept of creative insight is clarified as a stage of synthesis between professional training, analytical understanding of the musical material, and the emotional-psychological embodiment of the role. The study also defines the specificity of interaction among the director, conductor, and student, which creates a dynamic model of artistic co-creation characteristic of the opera studio environment. **Conclusions.** The results of the research demonstrate that the opera studio performs a key mission in the professional formation of young opera performers, ensuring the synthesis of theory, practice, and creative freedom. Its activities contribute not only to mastering professional skills but also to developing artistic self-awareness, the ability to think in stage categories, and to embody a musical image within a multidimensional

*artistic context. The study confirms that the modern Opera Studio of the Odessa National A. V. Nezhdanova Music Academy serves as an innovative educational model capable of shaping a new generation of performers—thinking artists open to experimentation, interdisciplinary interaction, and nationally oriented artistic exploration.*

**Key words:** *opera studio, creative insights, singer's acting training, opera scenes, Opera Studio of the A. V. Nezhdanova Odesa National Academy of Music.*

**Актуальність теми дослідження.** Сучасний етап розвитку музично-театрального мистецтва України позначений активним пошуком нових освітньо-творчих форм, здатних забезпечити ефективне поєднання академічної підготовки з реальними умовами сценічної практики, сприяти формуванню конкурентоспроможного виконавця, здатного до самореалізації в динамічному культурному просторі. У цьому контексті оперна студія виявляється унікальним феноменом, що поєднує навчальну, виховну й сценічну діяльність у єдиний творчий процес. Вона виступає не лише місцем практичного засвоєння професійних навичок, а й простором формування особистісної та художньої самосвідомості студента, його здатності до творчого мислення та інтерпретаційної свободи.

Аналіз діяльності оперної студії Одеської національної музичної академії (надалі ОНМА) імені А. В. Нежданової, як моделі поєднання педагогічних, режисерських і виконавських практик, є надзвичайно важливим для осмислення шляхів оновлення системи професійної підготовки вокалістів в Україні.

Актуальність теми зумовлена потребою виявлення механізмів формування творчих інсайтів у процесі освітньо-сценічної взаємодії, визначення ролі педагогічного та режисерського наставництва у пробудженні креативного потенціалу студента, а також осмислення оперної студії, як сучасного культурно-освітнього феномену, що сприяє становленню митця нового типу – мислячого, самостійного, духовно зрілого виконавця.

**Мета дослідження** полягає у виявленні ролі оперної студії (на прикладі діяльності оперної студії ОНМА імені А. В. Нежданової) як платформи для реалізації творчого потенціалу студентів-вокалістів у процесі професійної підготовки, а також у

дослідженні умов, за яких навчальні завдання трансформуються у творчі відкриття – інсайти, що сприяють формуванню креативного мислення, інтерпретаційної свободи та сценічної індивідуальності майбутнього виконавця.

**Наукова новизна.** У статті вперше здійснено системне дослідження специфіки функціонування оперної студії ОНМА імені А. В. Нежданової як середовища формування творчих інсайтів студентів-вокалістів. Розкрито роль режисера як провідного чинника у становленні акторсько-вокальної свободи, визначено вплив творчих методик, запроваджених в освітньому процесі студії, на розвиток креативного мислення, інтерпретаційної ініціативи та сценічної самостійності студентів. Вперше в українському музикознавстві поняття «творчий інсайт» розглянуто як структурний компонент педагогічного процесу оперної підготовки у студентів, що поєднує когнітивні, емоційні та художньо-сміслові аспекти виконавського розвитку. Запропоновано новий підхід до аналізу педагогічного потенціалу оперної студії крізь призму інтертекстуальності, психологічної правди сценічного образу та синтезу мистецтв.

**Виклад основного матеріалу.** Сьогодні, мистецький оперний простір характеризується динамічними трансформаціями, що вимагають від виконавців не лише високої технічної майстерності, але й здатності до глибокого художнього осмислення та інтерпретації музичних творів. Музично-сценічне середовище перебуває у стані постійної еволюції, що, з одного боку, зумовлює необхідність для акторів-співаків адаптуватися до його мінливих вимог і потреб, а з іншого, самі учасники сценічного дійства активно сприяють трансформації оперних та інших музично-театральних вистав, спрямовуючи їх до нових, часом, експериментальних форм. «У цьому контексті, оперна студія виступає як важливий етап професійної підготовки майбутніх оперних співаків, де поєднуються навчальні завдання з творчими пошуками» зазначає у своїх роботах М. Телішевський [7].

Професійний оперний артист має не лише досконало володіти вокальною технікою, а й орієнтуватися у широкому спектрі музично-сценічних жанрів, володіти акторською майстерністю,

здатністю до виконання складних сценічних елементів, а також створювати переконливі, естетично привабливі художні образи. У центрі його виконавської діяльності – вираження творчої індивідуальності, презентація унікального творчого «Я», яке вирізняє артиста серед інших.

Проте, постають запитання: як саме досягти цієї унікальності?; якими є ефективні шляхи формування постійної потреби у творчому пошуку, у відкритті нових сенсів і засобів виразності?; на скільки учбові завдання, що закладені в освітній процес, можуть не лише формувати професійні навички, а й справді сприяти розкриттю глибокого творчого потенціалу, здатного привести до творчих інсайтів?

Як окреслено у роботі О. Кривопишиної – «Поняття «інсайт», являє собою раптове та несподіване осяяння, миттєве розуміння сутності складної проблеми, що призводить до швидкого знаходження її розв’язання. Йому характерна непередбачуваність моменту виникнення, що супроводжується відчуттям раптового «потoku ідей» та швидким досягненням результату. У цей інтегративний період відбувається об’єднання раніше розрізнених елементів знань чи досвіду. Більше того, під час інсайту активізуються когнітивні здібності та реакції, які до цього могли здаватися недоступними. У загальній структурі творчого процесу інсайт є ключовою фазою, що настає після етапу підготовки та можливої фрустрації, і передусє стадії верифікації та практичного втілення знайденого рішення» [2, с. 99–100]. У контексті діяльності оперної студії, інсайт виявляється у моменті, коли виконавець відчуває внутрішню готовність до нестандартних, самобутніх художніх рішень. Це може бути як нова ідея інтерпретації ролі, несподіване інтонаційне вирішення, оригінальний сценічний жест або ж глибше розкриття характеру персонажа.

У рамках навчальних програм оперних студій, зокрема, як зазначає П. Походзей у своїх дослідженнях [5; 6], на прикладі оперної студії НМАУ в Києві (що характерне й студії ОНМА імені А. В. Нежданової), значна увага приділяється комплексному розвитку художньо-музичних, вокальних і акторських здібностей студентів з метою підготовки до професійної діяль-

ності в галузі оперного мистецтва [5]. Навчальні завдання спрямовані на формування професійної майстерності в площині вокально-сценічної реалізації образу, сценічного мовлення, міміки, жести, сценічного руху та танцю. Студенти опановують не лише основи гриму, сценічного мовлення й акторської майстерності, але й отримують практичний досвід роботи з реквізитом, костюмами, декораціями, освітленням, що дозволяє наблизити навчання до реальних умов театральної діяльності. Одним із ключових завдань є також формування здатності до створення цілісного сценічного образу в межах оперної вистави [5; 6].

Однією із ключових фігур у навчальному процесі підготовки актора-музиканта, є творча постать режисера, який не лише координує сценічну діяльність, а й мотивує на пошук нових ідей та рішень, і тим самим, дає підґрунтя і надихає на появу творчих відкриттів, а можливо й інсайтів. Він виконує не лише організаційну та постановочну функцію, а й виступає провідником у формуванні творчої свободи студента. Саме від нього залежить створення середовища, в якому виконавець не боїться експериментувати, шукати нові інтерпретації та втілювати художні ідеї, підкреслює М. Телішевський [7].

На ранніх етапах становлення студії навчальний процес формувалася під впливом систем К. Станіславського, Є. Вахтангова та В. Немировича-Данченка, однак поступово розвивався у напрямі української режисерської традиції. Особливого значення набули ідеї Л. Курбаса, який трактував театральну виставу як художню метафору часу, а сценічний простір, як цілісну систему, де музика, гра, пластика й сценографія підпорядковуються єдиній режисерській концепції [4]. Курбасівська модель мислення стимулювала виконавця до філософського осмислення ролі, виходу за межі емоційної інтерпретації, сприяла розвитку абстрактного мислення й розуміння символічного виміру образу. Зазначені ідеї про синтез мистецтв і психофізику актора стали основою сучасних стратегій режисерської підготовки в оперній студії, що підтверджується в дослідженнях О. Любченка [4].

У сучасній оперній студії реалізується багатокомпонентна система підготовки, що поєднує вокально-технічну, акторську,

пластичну та інтелектуальну складові. Згідно з Л. Довгань [1], комплексний підхід, який охоплює історико-музичну, виконавську й психологічну підготовку, формує вокаліста нового типу – мислячого, аналітичного, здатного до сміливих інтерпретацій та органічного синтезу художніх засобів.

Сучасний підхід в оперній студії, передбачає відмову від авторитарних інструкцій та директивних моделей керівництва на користь натхнення, діалогу, партнерства та створення атмосфери довіри. Як підкреслює Г. Жадушкіна «Навчальна програма оперної студії передбачає індивідуальний підхід до кожного студента: виявлення та розвиток його унікальних виконавських якостей, корекцію технічних і сценічних недоліків. Співпраця з режисерами, диригентами, хореографами та партнерами по сцені сприяє розвитку комунікативних навичок, вмінню приймати конструктивну критику, мислити в межах загальної художньої концепції вистави, брати відповідальність за результат. Такий підхід стимулює формування навичок самоаналізу, саморефлексії та самостійності – необхідних компонентів професійного становлення молодого оперного виконавця». Водночас практика показує, що «Надмірна свобода без відповідної підготовки може спричинити втрату сценічної переконливості. Студенти нерідко стикаються з труднощами: втрата зібраності, розпорошення уваги, страх перед оцінюванням, обмежена фантазія або відсутність глибокого розуміння ролі. Це свідчить про потребу у зваженому підході до формування свободи на сцені, як ціннісного, але поступового явища. Надання свободи має супроводжуватись педагогічною підтримкою, розвитком у студента вміння осмислювати свої сценічні дії, обґрунтовувати їх та керувати власною емоційно-психофізичною природою» [8].

Тобто, таким чином сучасна фахова музично-педагогічна концепція в межах оперної студії перетворюється на інструмент розкриття творчого потенціалу молодого виконавця, забезпечує умови для розвитку його особистісної сценічної мови, стимулює сміливість творчого вираження, а отже і появу творчих інсайтів.

На прикладі діяльності оперної студії ОНМА імені А. В. Нежданової, можна простежити низку ефективних методичних під-

ходів, спрямованих на стимулювання творчої активності студентів та виникнення інсайтів:

- систематичне застосування акторської імпровізації (етюдів) у процесі навчання, як зазначається Г. Жадушкіною [8], що забезпечує умови для вільного пошуку виконавських рішень. Також, особливе місце займає робота з комічними та сатиричними жанрами. Режисерська практика в оперній студії поєднує мистецькі та педагогічні цілі, акцентуючи увагу на розвитку жанрового відчуття, сценічної культури, почуття стилю та естетичного смаку. Залучення студентів до роботи з пантомімічними та гумористичними сценами (сатирами) сприяє формуванню у артистів універсального типу, здатних однаково впевнено існувати як у межах високої трагедії, так і в площині легкої комічності. Розуміння природи сценічного гумору поглиблює відчуття драматургічної структури опери та розширює межі виконавської виразності, адже ефективним інструментом розвитку потенціалу студентів, на початкових етапах навчання в оперній студії, є використання комедійного матеріалу. У процесі взаємодії з легкими жанрами, студенти проявляють ініціативу, шукають нестандартні інтонаційні та мізансценічні рішення, що в підсумку активізує їхню акторську уяву та здатність до імпровізації [8];

- у межах освітнього процесу, за словами Г. Жадушкіної [8], студенти залучаються до самостійної режисерської роботи, зокрема, до постановки сцен із опер та оперет, що реалізується на основі власного бачення сценічного розвитку дії. Подальший колективний аналіз цих творчих спроб сприяє виробленню критичного мислення, вмінню аргументувати свої інтерпретаційні підходи. Яскравим прикладом є створення авторських версій сценічного простору та декорацій для постановки дитячої опери М. Волинського «Івасик-Телесик» (2023 р.) студентами другого курсу, що стимулює просторову уяву та естетичну свідомість;

- особлива увага в роботі студії при ОНМА, приділяється вмінню акторів-вокалістів вільно формулювати та висловлювати власне бачення характеру персонажів. Такі творчі обговорення включають фантазійне доповнення біографій героїв, розробку сценічних обставин, які логічно доповнюють зміст

лібрето. Така форма комунікації між виконавцем та режисером створює атмосферу спільного творчого пошуку, що є основою для народження непередбачуваних, оригінальних рішень.

Разом з тим, творчий інсайт, який розглядається як кульмінаційна точка інтерпретаційного процесу, не виникає стихійно або спонтанно. Його передумовою є послідовне проходження виконавцем низки етапів аналітичної, емпатичної та художньо-сміслової роботи з матеріалом. Формування оригінальної творчої ідеї передбачає глибоке занурення в художню тканину музичного твору, що охоплює вивчення структури партитури, драматургії образу, контексту лібрето, стилістичних та жанрових ознак. Процес інтерпретації образу ґрунтується на суб'єктивно орієнтованій герменевтичній стратегії, за якої виконавець ставить собі запитання щодо мотивації дій персонажа, його цілей, внутрішніх суперечностей, емоційних імпульсів. Зокрема, актуальними є запитання на кшталт: «Чому персонаж вчиняє саме так?», «Яке значення має цей жест або репліка в контексті сцени?», «Які психоемоційні процеси лежать в основі цих дій?». Такий підхід активізує внутрішній монолог виконавця. Однак, провідним орієнтиром у побудові інтерпретації для оперного артиста залишається музичний текст як первинне джерело смислової інформації. У цьому контексті ключовими стають запитання: «Про що говорить музика у цьому моменті?» та «Яку інтерпретаційну ідею вона містить?» – відповіді на які дають змогу перейти від технічного відтворення до осмисленого сценічного втілення [8].

Часто, відповідь на ці питання не є очевидною і вимагає часу для «визрівання» в мисленні виконавця. Проте, саме така відстрочена інтерпретаційна реакція, що виникає в результаті багаторазового осмислення матеріалу, може стати точкою входу до справжнього творчого інсайту, як раптового, але закономірно підготовленого прориву до нової інтерпретаційної якості. У цьому сенсі, відповідь на питання «Як саме реалізувати свою інтерпретацію?», постає не як технічне завдання, а як джерело індивідуальної художньої знахідки, що надає виконавцеві унікальності та виразної мистецької ідентичності.

Додатковим імпульсом для творчого зростання та творчих інсайтів студентів є практика роботи у супроводі оркестру оперної студії ОНМА, роботу якого було відновлено у 2022 році, а до 2004 року, також робота у супроводі професійного хору. Участь у повноформатному музично-сценічному процесі, що передбачає живу взаємодію з оркестровими та хоровими виконавцями, розширює студентські горизонти та загострює музичне сприйняття.

Варто підкреслити і посилення ролі концепту антрепризного театру, який у мистецтвознавчому розумінні виконує функцію мобілізаційного ресурсу. Особливим випробуванням і водночас імпульсом для нових форм сценічного мислення став період пандемії та «повномасштабного вторгнення» (з 2019 року), який актуалізував необхідність переосмислення традиційних форматів художньої діяльності. У цих умовах оперна студія трансформувала свою діяльність, розширивши географію сценічних просторів. Поряд із виступами на стаціонарних сценах, у залі оперної студії та Великій залі академії, студенти активно долучаються до концертної діяльності в альтернативних локаціях: музейних просторах, укриттях, просто неба. Уваги заслуговують постановки у вуличному середовищі, які відкривають нові перспективи сценічного експерименту. Цей етап став каталізатором для трансформації навчального середовища.

Усе вище викладене підкреслює важливість креативного та відкритого підходу до постановки опери та інших жанрів. Саме такий підхід не лише активізує творчу уяву виконавця та реципієнта, але й відкриває нові можливості для нових інтерпретаційних практик, що базуються на семантичному переосмисленні, міжтекстуальності, алюзії та художній рефлексії.

**Висновки.** Таким чином, проведене дослідження засвідчує, що оперна студія ОНМА імені А. В. Нежданової виступає не лише освітньо-виробничою базою для практичного опанування вокально-сценічного мистецтва, а й потужним культурно-освітнім осередком формування творчої особистості сучасного виконавця. Її діяльність демонструє ефективну модель поєднання педагогічних, режисерських та виконавських практик, у межах якої навчальні завдання органічно переходять у сферу худож-

нього пошуку, а процес фахової підготовки набуває творчого, дослідницького характеру.

Оперна студія функціонує як динамічне середовище формування професійної ідентичності студента, де поєднуються когнітивні, емоційні й естетичні складові розвитку. У цьому просторі народжуються умови для виникнення творчих інсайтів – моментів внутрішнього осяяння, що сприяють глибшому розумінню художнього змісту, активізації уяви та розвитку інтерпретаційного мислення.

Важливою умовою такого процесу є режисерське наставництво, яке виконує не лише функцію постановника, але й роль співтворця у формуванні креативної свободи студента. Саме через партнерський діалог, довіру та імпрровізаційні методи розкривається особистісна природа виконавця, що виявляє себе у здатності до самостійного художнього осмислення матеріалу. Оперна студія виступає не лише майданчиком для професійного вдосконалення, але й лабораторією народження нових мистецьких ідей, у якій поєднуються традиція, інновація та духовна місія українського мистецтва. Саме тут формується виконавець нового типу – мислячий, креативний, самобутній і відкритий до інтерпретаційних відкриттів.

### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Довгань Л. Навчання і виховання оперних співаків-акторів у Одеській державній музичній академії ім. А. В. Нежданової (історія кафедри оперної підготовки і оперної студії). Одеса: Одеська державна музична академія ім. А. В. Нежданової, 2008. 246 с.
2. Кривопишина О. А. Особливості взаємодії свідомого та несвідомого рівня психіки творчої особистості. *Психологія: реальність і перспективи*. Рівн. держ. гуманіт. ун-т. Рівне, 2013. Вип. 2. С. 98-102.
3. Кучер Л. І. Українські оперні студії: історія і сучасність. Харків: Торсінг, 2002. 204 с.
4. Любченко О. Лесь Курбас. Методика роботи актора в театрі акцентованого впливу. *Культура та інформаційне суспільство ХХІ століття*. ХДАК. Харків, 2024. Ч. 2. С. 33-35.
5. Походзей П. І. Оперне мистецтво і проблеми виховання фахівців для оперного театру в оперній студії національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2017. № 1 (34). С. 119-126.

6. Походзей П. І. Репертуар оперної студії НМАУ імені П. І. Чайковського — освітня складова підготовки оперних фахівців. *Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології*. Київ, 2018. С. 149–152.

7. Телішевський М. Р. Оперна студія як складова виховання співака-професіонала. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. Наукові записки Рівненського державного гуманітарного університету. Рівне, 2013. Випуск 19. Т. І. С. 264–269.

8. Філіппов О. О. Інтерв'ю з Жадушкіною Г. В. Рукопис. Одеса, 2025. 22 с.

### REFERENCES

1. Dovhan, L. (2008). Training and Education of Opera Singers-Actors at the Odesa State Music Academy Named After A. V. Nezhdanova (History of the Department of Opera Training and Opera Studio). Odesa: Odesa State Music Academy named after A. V. Nezhdanova. 246 p [In Ukrainian].

2. Kryvopysyna, O. A. (2013). Features of the Interaction Between Conscious and Unconscious Levels of the Psyche of a Creative Personality. *Psychology: Reality and Prospects*, (2). Rivne State University of Humanities. Pp. 98–102. [In Ukrainian].

3. Kucher, L. I. (2002). Ukrainian Opera Studios: *History and Modernity*. Kharkiv: Torsing. 204 p [In Ukrainian].

4. Liubchenko, O. (2024). Les Kurbas. Methodology of Actor's Work in the Theater of Accentuated Influence. In *Culture and Information Society of the 21st Century (Part 2)*. Kharkiv: Kharkiv State Academy of Culture. pp. 33–35 [In Ukrainian].

5. Pokhodzei, P. I. (2017). Opera Art and the Problems of Training Specialists for the Opera Theater in the Opera Studio of the National Music Academy of Ukraine Named After P. I. Tchaikovsky. *Journal of the National Music Academy of Ukraine Named After P. I. Tchaikovsky*, (1)(34). Pp. 119–126 [In Ukrainian].

6. Pokhodzei, P. I. (2018). The Repertoire of the Opera Studio of the National Music Academy of Ukraine Named After P. I. Tchaikovsky as an Educational Component of Opera Specialists' Training. In *Cultural and Artistic Environment: Creativity and Technologies*. Kyiv. Pp. 149–152 [In Ukrainian].

7. Telishevskiy, M. R. (2013). The Opera Studio as a Component of Training a Professional Singer. *Ukrainian Culture: Past, Present, Paths of Development*. Scientific Notes of Rivne State University of Humanities, (19)(1). Pp. 264–269. [In Ukrainian]

8. Filippov, O. O. (2025). Interview with Zhadushkina H. V. Manuscript. Odesa. 22 p [In Ukrainian].

УДК 78.03:780.614.13

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2025-44-32>**Віктор Владиславович Кирилов**

ORCID: 0009-0001-1519-9695

аспірант кафедри народних інструментів

Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

[kirilov16071997@gmail.com](mailto:kirilov16071997@gmail.com)

## РЕГІОНАЛІЗМ ЯК КУЛЬТУРНА СКЛАДОВА НАЦІОНАЛЬНОГО ТА ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ВИРАЖЕННЯ ТВОРЧОЇ ЯКОСТІ

**Метою** даного дослідження виступає характеристика регіонально-культурної доцільності характеристики музичного інструменталізму України за його фольклорними інонаціональними виборами, які історично відрізняють «чотири напрями» культурних тяжінь Вітчизни, з яких етнічно-культурно вирізняються Схід, Центр, Південь і Захід. Вказані регіональні культурні єднання принципово вирізняються своїми інонаціональними наближеннями і фольклорними, професійно-культурними перетинами. **Методологічною основою** роботи виступає інтонаційний підхід, зазначений у працях Д. Андросової, О. Козаренка, І. Котляревського, І. Ляшенка, О. Маркової, О. Роценко, В. Шульгіної тощо у вигляді стильового компаративу, герменевтичного спрямування аналізу, описово-біографічного з акцентуацією інтелектуально-біографічного ракурсу, ін. **Наукова новизна** роботи вирішується першійстю в Україні узагальнення у всенаціональному обсягу принципів інструментального регіоналізму із спиранням на висвітлення струнно-щипкової специфіки гри, а також підкреслюється самозначущість на українському Сході і Півдні фольклорних і фахівсько-музичних перетинів із історично складеною контактністю із європейським Заходом. **Висновки.** Регіоналізм виступає у вигляді активної культурної складової національного вжитку, направляючи інструментальне вираження у бік солідаризації з різними типами інонаціональних запозичень. Специфіка багатоетнічного складу різних земель України виділяє особливу значущість зв'язків із грецьким, молдовським ареалами на Півдні, угорсько-циганським на українському Заході тощо. Балалайка історично тяжіє до Центральної і Східної України; Харків, Суми стають центром притягання для академічного балалаєчного мистецтва попри прямих впливів із Сходу і у спиранні на спорідненість із гітарним колом міжнаціонального творчого призначення.

**Ключові слова:** регіоналізм, національне, національне в музиці, інструменталізм, виконавство, виразність гри.

*Kyrylov Viktor Vladyslavovich, Postgraduate Student at the Department of Folk Instruments of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music*  
**Regionalism as a cultural component of nationality and instrumental expression of that creative quality**

*The purpose of this study is to characterize the regional and cultural expediency of the characterization of musical instrumentalism of Ukraine according to its folklore and national choices, which historically distinguish the “four directions” of the cultural aspirations of the Fatherland, of which the East, Center, South and West are ethnically and culturally distinguished. The indicated regional cultural associations are fundamentally distinguished by their international approximations and folklore, professional and cultural intersections. The methodological basis of the work is the intonational approach, indicated in the works of D. Androsova, O. Kozarenko, I. Kotlyarevsky, I. Lyashenko, O. Markova, O. Roshchenko, V. Shulgina, etc. in the form of a stylistic comparison, a hermeneutic direction of analysis, a descriptive-biographical with an accentuation of the intellectual-biographical perspective, etc. The scientific novelty of the work is determined by the primacy in Ukraine of generalizing the principles of instrumental regionalism in a nationwide scope with a focus on highlighting the string-plucked specificity of the game, and also emphasizes the self-importance in the Ukrainian East and South of folklore and professional-musical intersections with historically formed contact with the European West. Conclusions. Regionalism acts as an active cultural component of national consumption, directing instrumental expression towards solidarity with various types of foreign borrowings. The specifics of the multi-ethnic composition of different lands of Ukraine highlight the special significance of ties with the Greek, Moldavian areas in the South, Hungarian-Gypsy in the Ukrainian West, etc. Balalaika historically gravitates towards Central and Eastern Ukraine; Kharkiv, Sumy become the center of attraction for academic balalaika art despite direct influences from the East and based on the affinity with the guitar circle of international creative purpose.*

**Key words:** regionalism, national, national in music, instrumentalism, performance, expressiveness of the game.

**Актуальність** теми дослідження зумовлена самозначущістю проблеми національного в українському соціумі і відповідних теоретичних розробок щодо смислового наповнення того феномену. Регіоналізм – характерне породження політичного життя світу останнього століття, що утворилося в опозицію тоталітарним системам та у реалізацію демократичних настанов державно-політичних відносин. У сучасних довідкових виданнях дається таке пояснення:

«Регіоналізм – ідеологія і стратегія, призначенням яких є забезпечення інтересів регіонів; процес реалізації прагнень і

потреб регіонального співтовариства. Терміном «регіоналізм», який є полісемантичним, може також позначатися прагнення до збереження культурної самобутності регіону («культурний регіоналізм»), рух, спрямований на захист етнічних, мовних, релігійних прав, співробітництво держав у межах регіональних об'єднань. Упродовж XX ст. регіоналізм часто ототожнювали із сепаратизмом; нині в трактуваннях цього терміну переважають нейтральні визначення. Регіоналізм розглядається як «рух знизу», спрямований на коригування центр-периферійних та оптимізацію міждержавних відносин» [4].

Наведена характеристика наголошує на соціально-культурному сенсі того, що відзначається терміном регіоналізм, справедливо підкреслюючи складність національного життя, що включає поліетнічні базиси освіти та особливий тип їх з'єднання в індивідуалізованих історичними перетинами географічних і соціально-політичних умовах. Регіоналізм як явище європейської та світової практики у XX ст. органічно вписувався в контекст позиції «малих країн», що входили або не входили до військово-політичних об'єднань типу НАТО або соціалістичного табору.

«Малість» країн у територіальному та в обсязі населення зовсім не перешкоджала їм аж ніяк не малій ролі в соціально-культурному бутті країн і континентів, будучи осередком культурно-організаційних, художніх, науково-творчих сил планетарного сенсу. І якщо «мала» Швейцарія в політичному сенсі потужно автономізувалася як політично нейтральна освіта в позиції військово-політичного невторчання та в опорі на міць банківської системи обслуговування світового капіталу, то культурна автономія Монако визначилася туристично-розважальною структурою та частково художніми установками, що підтримують статус країни у складних перетинах світових відношень.

Проблеми регіонально-культурної визначеності піднімаються у зв'язку із конкретикою національного матеріалу, що стає основою дослідження. У цьому плані показовою є тематика роботи Лю Кетін, спрямована на регіоналізм Тайваню у культурно-політичній цілісності Китаю [3]. Український мистецький,

спрямовано на фортепіанну спадщину, розглянула у своїй книзі Л.М. Шевченко [5]. Торкання теоретичних засад регіоналізму сталося у розгляданні спадщини К. Орфа, для якого баварський фольклор як складова німецького культурного регіону німецького Півдня склав основу фольклорного «оновлення» уявлень про німецький культурний світ у XX столітті. Регіоналізм як культурно-творче явище живив відкриття світового веризму у літературі і музиці. Однак узагальнення щодо музичного регіоналізму України у цілому та інструментальне забезпечення такого бачення не ставилося у названих та інших музикознавчих українських виданнях.

**Метою** даного дослідження виступає характеристика регіонально-культурної доцільності характеристики музичного інструменталізму України за його фольклорними інонаціональними виборами, які історично відрізняють «чотири напрями» культурних тяжінь Вітчизни, з яких етнічно-культурно вирізняються Схід, Центр, Південь і Захід. Вказані регіональні культурні єднання принципово вирізняються своїми інонаціональними наближеннями і фольклорними, професійно-культурними перетинами.

**Наукова новизна** роботи вирішується першістю в Україні узагальнення у всенаціональному обсягу принципів інструментального регіоналізму із спиранням на висвітлення струнно-щипкової специфіки гри, а також підкреслюється самозначущість на українському Сході і Півдні фольклорних і фахівсько-музичних перетинів із історично складеною контактністю із європейським Заходом.

**Виклад основного матеріалу.** В дослідженні Л. Шевченко явище регіоналізму у фортепіанній творчості України у XX столітті займає чинне місце, формуючи основи загальнонаціонального вираження українства в цій сфері. Не забуваємо про генетичну спорідненість фортепіанності-клавірності із культурою чембальності, тобто гри на чембало-цимбалум, тим вказуючи на струнно-щипкові витоки специфіки клавірного мистецтва у цілому. Знайденні Л. Шевченко узагальнення цінні своєю точністю щодо смислу інструментальних переваг на тій чи іншій

ділянки національного простору і дотриманням персональних позначок у розподілі регіональних чинників фортепіанної майстерності:

«Культурне явище регіоналізму, утворюючи всеохоплюючий чинник національного буття у всіх куточках планетарного обсягу, має своє вираження у фортепіанній сфері, демонструючи розшарування національних переваг за культурно-помісними показниками. Можливо, ці розділення найбільш очевидно проступають на батьківщині фортепіано – в країнах німецького світу, де традиційна опозиція Веймара і Лейпцига – Відню багатозначно корегувалася фольклористськими напливами з Півдня Баварії, з провізантійської осі Зальцбург – Мюнхен – Регенсбург. ...» [5, с. 21]. Названа авторка фактологічно уточнює вказані розподіли «фортепіанних регіонів», які, у цілому, вказують на інструментальний розклад у краях та областях Вітчизни:

«Резюмуючи позиції розуміння фортепіанного регіоналізму у відтворенні культурно-штучних показників національного буття України ХХ століття вкажимо наступні. По-перше, це культурна штучність вираження ідей часу за їх втіленням у буття нації, що зумовлює особливого роду впровадження іншонаціональних складових у національну сферу. По-друге, різнонаціональне «сумісництво» в музичній класиці маємо в персоналіях Ф. Ліста, Ф. Шопена, які уособлювали вираження угорської і новонімецької, польської і французької шкіл, І. Стравинського, І. Вишнеградського у втіленні національного мистецтва. Доповнимо це також відомостями про бінаціональний сенс у музичній творчості П. Сокальського в Одесі, В. Малішевського в Одесі й Варшаві, М. Завадського у Львові і Києві, К. Шимановського в Єлисаветграді, Одесі та Варшаві. Стосовно української укоріненості К. Шимановського, то у його творчості 1900–1910-х роках очевидним є *візантизм*, співвідносний із послідовним модерном візантизму в живописі М. Бойчука і в *бойчукізмі* його послідовників» [там само].

Виділяємо особливо вказівку на різнонаціональні показники у регіональній спільноті, в якій і кількість і якість тих складників зумовлюють значущість зроблених спостережень. Нагадуємо

також, що цимбали як народний інструмент струнно-щипкового ґрунту мали й мають спеціальну присутність і в сучасній Україні, і в минулості нації, концентруючись у регіоні українського Заходу, але не чужих і для сукупно Східних (тобто Центральної, саме Східної і Південної) областей. Показовою є паралель до розповсюдження «цимбалоподібної» клавірно-чембальної *салонної* фортепіаністики, яка найбільшою мірою зберігалася у Львові через ректорство у Львівській консерваторії у 1890-ті роки учня Ф. Шопена з виконавства К. Мікулі з його у тому числі румунсько-молдовськими коренями. А на українському Сході явно виділяються в цьому плані Схід-Слободжанщина і Південь, центрований в Одесі: висота салонної культури відзначала і відзначає Харків, Єлисаветград-Кропивницький (харківський виток блискучої салонної піаністики М. Лисенка, школа Г. Нейгауза у Єлисаветграді) та Одесу (виключно ентузіастичне визнання салонного піанізму О. Скрибіна, база творчих пошуків у фортепіанних композиціях В. Ребікова, композитора і піаніста). Ці ж області України відзначені були щільним розселенням німців, а на Одещині (в минулому Херсонщині, Одеса як Третє місто імперії не була губернським містом чи обласним центром аж до початку 1930-х) ще й шведів.

Ясно, що особлива контактність відзначає всі три області українського Сходу (саме Схід, Центр, Південь), в одеській же області маємо болгарське етнічне наповнення, німецькі поселення типу Бірзули та ін. Крім того, саме Одеса відзначена була щільним заселенням італійців, в Одесі базувався торговий флот Дж. Гарібальді, однак репресивні заходи ЧК у 1921–1923, коли об'єктом переслідування стали дійсно численні італійські футуристи й ті, яких запідозрювали у відповідних зв'язках. Таким чином, інонаціональні торкання надзвичайно показові для Півдня (це ж стосується і Миколаївщини, і Херсонщини – адже до 1932 року не існувало Одещини, бо Одеса не була від заснування губернським, але адміністративно самозначущим третім містом імперії). Ця історично сформована адміністративна ізольованість Південної Пальміри від поселень Херсонської губернії навколо неї формувала уникнення фольклористичних нахилів у творчості одеських композиторів.

Афольклористично працювали такі значні композитори Одеси як В. Малішевський, В. Золотарьов, П. Молчанов, зовсім забутий і неоцінений до сьогодення Є. Голишев [2] в реаліях заснування саме ним у світовому розкладі дада-серіалізму. І навіть в радянські часи, коли турбота про втілення «народності» як частки соціалістично-реалістичного мислення одеські музиканти певним чином уникали фольклорних контактів. В цьому плані показовою є творчість С. Орфєєва, К. Данькевича, О. Красотова, Г. Успенського. І таке сталося в умовах, коли С. Орфєєв був переконаним шанувальником фольклориста М. Леонтовича, а К. Данькевич, унаслідуювши від батька, ентузіаста українського самостійництва, відзначався глибоким замилюванням усім українським (він у бутті говорив українською, носив вишиванку, що на певному історичному етапі сприймалося як суто персональна демонстрація українства) до техніки фольклоризму у творчості не вдавався.

Показовим було те, що при всьому ідеологічному шануванні народного колориту певні національні пласти від початку подій у 1917 році опинилися у положенні переслідуваних як носіїв сполученості із «старим режимом». Для України і українського Сходу особливо болісними були переслідування греків і поляків – В. Фемеліді, за родинними зв'язками тісно пов'язаний із грецькою культурою Причорномор'я, не пробував ні разу звернутися до рідного фольклору. А геноцид щодо греків і поляків у 1937 році, коли тисячами винищували представників тих націй, до сьогодення не отримав державної оцінки.

Таке тяжіння до академічного чи принципово-модерного, авангардного письма, минаючи фольклорне спірання, відзначило музичний почерк Південної Пальміри в найбільшій мірі, хоча, як відзначено вище, це «шаріння у висях», відсторонюючись від фольклорних витоків, характеризувало і Харків, що став одним із форпостів модерну-авангарду у всеєвропейському розмаху. Судячи з усього, такий поворот у творчості – подалі від фольклоризму – диктувався надзвичайно історично строкатим типом заселень тих південних і східних земель, українська присутність в селах навколо міст була суттєва, але не вирішальна у

вибудові українського колориту культурних і мистецьких відносин, тут явно домінував полінаціональний принцип, звернений до етнічного ядра регіональної єдності (що слідує з газетних видань Одеси 1920-х років).

Особливі сторінки позанаціональних контактів Одеси має контактність із православною Молдовою, традиції музики якої, з історичних причин, відзначені спорідненістю Запорізької Січі з Молдовою, а збереження і піднесення українського Православ'я зумовлене діяльністю молдованина Петра Могили, також збереженням ученого Православ'я Паїсієм Величковським в межах Молдови й Румунії.

Певна культурна ізольованість Одеси, певною мірою Єлисаветграда (тепер – Кропивницького), Харкова від українського провінційного і столичного середовища надавала спеціальної настанови на європеїзм, на контактність із західноєвропейським культурним світом, про що свідчать біографії А. Гайденка, М. Лисенка, В. Ребікова, К. Шимановського тощо. Показовою в цьому плані є творча біографія А. Гайденка, яскравого композитора, талановитого педагога, власника нагород не тільки всенационального обсягу, але і широтою світового визнання [1]. Він працює в симфонічному, камерно-інструментальному, хоровому, вокальному, пісенному жанрах, вагома частина творів написана для оркестру українських народних інструментів, у тому числі для баяна, акордеона, домри, цимбалів, бандури, а також для скрипки, віолончелі, валторни. Довідкові відомості – «більшість творів відома з публічних виконань на фестивалі «Київ-мюзик фест», з видань, радіопередач та студентських виконань, з публікацій» [там само]. В нашому розпорядженні – Концерт для балалайки і оркестру, присвячений земляку композитора, відомому виконавцю і педагогу музичного Харкова А. Костогризу. Концерт для балалайки і оркестру відзначений академічним структурним поданням з трьох темпово-жанрово контрастних частин. При тому, що балалайка усвідомлена у представництві східноєвропейського регіону у цілому, все ж її існування історично більше тяжіє до південно-східних земель. У фактурі тем відверто виражений «бартоківський ген», оскільки квартакорди відкривають і завер-

шують звучання цілого. Терцієві паралелі заявляють себе тільки у II частині, відзначаючи український кантовий ліризм особливого духовно-піднесенного подання. Поемна охопленість циклу проявляється у репризі першої теми першого Allegro у фіналі, хоча класично-романтична манера паузування між частинами не допускає специфічно-поемного єднання.

Бартоківський монотематизм, із серійним обрамленням усіх тем-образів різних частин циклу поєднаний тут із національним відчуттям інтонаційно-структурних елементів, у тому числі то забезпечення «цимбальним бряцанням» партії балалайки, що особливо розгортається у фіналі, але виділяється фрагментами і у повільній II частині. А. Гайденок явно відчував тяжіння до музичних «унгаризмів», невідривних для творчої світової громадськості від «циганіади» (див. Концерт-рапсодію для цимбал з оркестром «Циганіада», Концертну п'єсу «Вербунк», 2000). Для цимбал автор написав цілу низку творів (див.: «Коляда», «Петровка», «Триндичка-концертный триптих», 1994, «Циганіада-концерт-рапсодія для цимбал з оркестром чи фортепіано, 2000, «Дивертисмент» для цимбал соло в 3-х частинах, 2005) [1].

Авторитетні довідкові видання типу Гарвардського музичного довідника відносять балалайку до «гітарного сімейства» [6, с. 203–204], тоді як цимбали споріднюються із цитрою [6, с. 100], однак щодо останньої визнається дотичність до «гітарного сімейства» [там само, с. 575]. Сказане дозволяє і протиставлення, і зближення можливостей подання цимбальності у партії балалайки, що в угорській інструменталістиці не виділене: у Б. Бартока цимбальне «ударне» звукотворення протиставляється скрипковій кантилені. Українське сприйняття цих тембрів коригує інонаціональні запозичення, пропонуючи певну звуковиразну «дифузію» таких звукотворень. І таке сприйняття тембрів є показовим і в регіональному відношенні: відверті «унгаризми» у Західній Україні тримають наближення до угорського звуковедення як такого, тоді як український Схід пропонує демонстративне їх перетворення за рахунок дифундування.

**Висновки.** Регіоналізм виступає у вигляді активної культурної складової національного вжитку, направляючи інструмен-

тальне вираження у бік солідаризації з різними типами інонаціональних запозичень. Специфіка багатоетнічного складу різних земель України виділяє особливу значущість зв'язків із грецьким, молдовським ареалами на Півдні, угорсько-циганським на українському Заході тощо. Балалайка історично тяжіє до Центральної і Східної України; Харків, Суми стають центром притягання для академічного балалаєчного мистецтва попри прямих впливів із Сходу і у спиранні на спорідненість із гітарним колом міжнаціонального творчого призначення.

### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Гайденок Анатолій. URL: [https://uk.wikipedia.org/wiki/ Гайденок Анатолій](https://uk.wikipedia.org/wiki/Гайденок_Анатолій) (зверн. 22.05.2025).
2. Гойови Д. Е. Голышев и дада-сериализм. *Трансформація музичної освіти: культура та сучасність*. Одеса, 1998. С. 96-101.
3. Лю Кетін. Сучасна фортепіанна школа Тайваню в аналогіях до європейського мистецтва ХХ століття: автореф. дис. ... канд. мист.: 17.00.03 / Одесь. нац. муз. акад. імені А.В. Нежданової. Одеса, 2017. 21 с.
4. Регіоналізм. URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki/> (зверн. 22.05.2025).
5. Шевченко Л.М. Сильові характеристики української фортепіанної культури ХХ століття. Одеса: Астропринт, 2019. 336 с.
6. Harvard concise dictionary of music. Complidit by Don Michael Randel. The Belknapmpress of Harvard University Press. Cambridge, Massachusetts, London, England, 1978. 577 p.

### REFERENCES

1. Gajdenko Anatoliy. URL: [https://uk.wikipedia.org/wiki/ Gajdenko Anatoliy](https://uk.wikipedia.org/wiki/Gajdenko_Anatoliy) (add. 22.05.2025). [in Ukraine].
2. Gojowy D. (1998) E.Golyshev and dada-serialism //Transformation of the music formation: culture and contemporaneity. Odessa [in Ukraine].
3. Liu Keting (2017). The modern piano school of Taiwan in analogies to the European art of the 20th century. Abstract of the dissertation of Siens art, 17.00.03. Odesa National Academy of Music named after A.V. Nezhdanova. Odesa [in Ukraine].
4. Regionalism. URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki/> (add. 22.05.2025). [in Ukraine].
5. Shevchenko L. (2019). Stile characters of Ukrainian piano culture in XX cetnury. Odesa: Astroprint [in Ukraine].
6. Harvard concise dictionary of music. (1978) Complidit by Don Michael Randel. The Belknapmpress of Harvard University Press. Cambridge, Massachusetts, London, England [in USA, England].

УДК 78.03 + 782/782.1+782.6

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2025-44-33>**Лю Сяомей**

ORCID: 0009-0002-9570-749X

аспірантка кафедри історії музики та музичної етнографії  
Одеської національної академії імені А. В. Нежданової  
1195315923@qq.com

## РЕЧИТАТИВ І АФЕКТ У СИСТЕМІ ФЛОРЕНТІЙСЬКОГО ОПЕРНОГО СТИЛЮ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XVII СТОЛІТТЯ

*Метою дослідження є теоретичне обґрунтування принципів ефективного функціонування ранньобарокової вокально-інтерпретаційної моделі у сучасній концертно-театральній практиці шляхом аналізу взаємодії вокальної техніки, риторико-декламаційних засобів, афектної виразності та акторської майстерності сучасного вокаліста. Методологічну основу становить міждисциплінарний синтез історико-стильового, виконавсько-аналітичного та театрознавчого підходів. Застосовано історико-музикознавчий метод для реконструкції естетичних і виконавських принципів раннього бароко (монодія, речитатив, афект, становлення оперних шкіл, проблема «слово — мелодія»). Герменевтичний аналіз використовується для осмислення слова як смислотворчого ядра вокального інтонування та для інтерпретації афектів у зв'язку з поетичним текстом. Наукова новизна полягає у концептуалізації ранньобарокової вокально-інтерпретаційної моделі як інтегративного комплексу, де вокально-технічні, риторико-декламаційні та сценічні елементи функціонують не паралельно, а як єдина технологічна система формування афекту і смислу. Уперше на матеріалі ранньої оперної традиції (монодія, становлення речитативу, формування оперних шкіл) послідовно обґрунтовується теза про необхідність поєднання історично інформованих виконавських знань із закономірностями сучасного художнього сприйняття, яке потребує психологічної нюансованості та сценічної органіки.*

*Висновки. У результаті дослідження встановлено, що ефективне функціонування ранньобарокової вокально-інтерпретаційної моделі у сучасній концертно-театральній практиці неможливе без залучення сценічних засобів виразності, насамперед — акторської майстерності вокаліста. Проте акторська майстерність у даному контексті не є зовнішнім «додатком» до співу: історично вона була вбудована у саму природу ранньої опери як риторично зорієнтованого синтезу слова й музики.*

Відтак ранньобароковий артистизм не зводиться до театральної міміки чи «ілюстрації» переживань, а постає як здатність породжувати в слухачеві рух пристрастей завдяки смисловій інтонації тексту, точності дикції, згучності темпоритму та нюансуванню вокальної лінії.

**Ключові слова:** раннє бароко, вокальне мистецтво, історично інформоване виконавство, афект, речитатив, монодія, слово-музика, акторська майстерність вокаліста, вокальна інтерпретація, сценічна виразність, оперний стиль *seicento*.

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

***Recitative and affect in the system of the Florentine operatic style of the first half of the 17th century***

*The aim of this study is to provide a theoretical substantiation of the principles underlying the effective functioning of the early Baroque vocal-interpretative model in contemporary concert and theatrical practice through an analysis of the interaction between vocal technique, rhetorical-declamatory devices, affective expressivity, and the acting skills of the modern vocalist. The methodological framework is based on an interdisciplinary synthesis of historical-stylistic, performance-analytical, and theatre studies approaches. The historical musicological method is employed to reconstruct the aesthetic and performance principles of the early Baroque (monody, recitative, affect, the formation of operatic schools, and the problem of “word–melody”). Hermeneutic analysis is used to conceptualize the word as the meaning-generating core of vocal intonation and to interpret affects in relation to the poetic text. The scientific novelty of the study lies in the conceptualization of the early Baroque vocal-interpretative model as an integrative complex in which vocal-technical, rhetorical-declamatory, and scenic elements function not in parallel, but as a unified technological system for the formation of affect and meaning. For the first time, on the material of early operatic tradition (monody, the emergence of recitative, the formation of operatic schools), the thesis is consistently substantiated that historically informed performance knowledge must be combined with the principles of contemporary artistic perception, which requires psychological nuance and scenic organicity.*

**Conclusions.** *The study demonstrates that the effective functioning of the early Baroque vocal-interpretative model in modern concert and theatrical practice is impossible without the involvement of scenic means of expression, above all the acting skills of the vocalist. However, acting in this context is not an external “addition” to singing: historically, it was embedded in the very nature of early opera as a rhetorically oriented synthesis of word and music. Accordingly, early Baroque artistry is not reduced to theatrical mimicry or the “illustration” of emotions, but emerges as the ability to generate a movement of passions in the listener through meaningful textual intonation, precision of diction, flexibility of tempo-rhythm, and nuanced shaping of the vocal line.*

**Key words:** *early Baroque, vocal art, historically informed performance, affect, recitative, monody, word–music, vocalist’s acting skills, vocal interpretation, scenic expressivity, seicento operatic style.*

**Актуальність дослідження** зумовлена потребою сучасної виконавської та музикознавчої практики в уточненні механізмів функціонування ранньобарокової вокально-інтерпретаційної моделі у теперішньому концертно-театральному просторі. Сучасна сцена, орієнтована на психологічну достовірність і складну драматургію «внутрішнього бачення», висуває до вокаліста вимоги, що виходять далеко за межі власне вокальної техніки: ключовим чинником переконливості інтерпретації стає акторська майстерність, здатність до органічного поєднання вокально-технічних, мовленнєвих, риторичних і сценічних засобів у цілісну систему художньої дії. Водночас історично інформоване виконавство ранньої опери (до 1830 р.), зокрема раннього бароко, передбачає актуалізацію музично-історичного контексту, у якому сформувалися принципи монодії, речитативу, афектної теорії та особливого співвідношення «слово – мелодія», що було центральною проблемою оперного стилю першої половини XVII століття.

Поданий матеріал переконливо демонструє, що ранньобарокова модель базується на риториці як системі впливу на почуття й думки слухача, на артикуляції текстового сенсу та керуванні афектами; відтак «досконале спів» уявлявся як здатність не ілюструвати емоції зовнішньо, а породжувати їх у слухачеві через експресивне «проспівування смислу слів» і майстерність декламації. Разом з тим у другій половині XVIII століття утверджується тенденція сприймати музику як вираження переживань конкретної людини, а у другій половині XIX століття – як сценічну правду реалістичного театру, що зумовлює появу психотехніки актора і принципово змінює уявлення про артистизм вокаліста. Саме тому виникає методологічно й практично значуща проблема: яким чином сучасний оперний співак може інтегрувати ранньобарокові виконавські традиції (афект, монодичний стиль, речитативна декламація, варіативність тексту, прикраси) із сучасними театральними прийомами XX століття, не підмінюючи автентичність «музейною реконструкцією», але й не руйнуючи стилістичної природи твору.

Актуальність теми посилюється реальною ситуацією у вокальній освіті та професійній практиці: домінування роман-

тичної технічної парадигми *bel canto* при недостатній увазі до слова, дикції, органіки руху, психофізичної свободи та до акторської складової інтерпретації. Це породжує розрив між історично інформованим знанням і сучасним художнім сприйняттям, яке потребує емоційної нюансованості, внутрішньої мотивації дії та психологічної достовірності. Отже, осмислення ранньобарокової вокально-інтерпретаційної моделі як комплексу технологічних структурних елементів та вироблення принципів її сценічної актуалізації у сучасній практиці є безперечно нагальним завданням.

**Метою дослідження** є теоретичне обґрунтування принципів ефективного функціонування ранньобарокової вокально-інтерпретаційної моделі у сучасній концертно-театральній практиці шляхом аналізу взаємодії вокальної техніки, риторико-декламаційних засобів, афектної виразності та акторської майстерності сучасного вокаліста. **Методологічну основу** становить міждисциплінарний синтез історико-стильового, виконавсько-аналітичного та театрознавчого підходів. Застосовано історико-музикознавчий метод для реконструкції естетичних і виконавських принципів раннього бароко (монодія, речитатив, афект, становлення оперних шкіл, проблема «слово – мелодія»). Герменевтичний аналіз використовується для осмислення слова як смислотворчого ядра вокального інтонування та для інтерпретації афектів у зв'язку з поетичним текстом.

Виконавсько-технологічний підхід спрямований на опис засобів сценічної та вокальної виразності: дикція, артикуляція, темброві зміни, динаміка, агогіка, міміка і жест як чинники «мови емоцій». Театрознавчий і психотехнічний ракурс залучається для пояснення механізмів сценічної правди та органічності у співі. Компаративний метод застосовано для зіставлення ранньобарокових принципів артистизму (риторична декламація, одноафектність, імпровізаційність) із сучасними театральними прийомами (ефект «внутрішнього бачення», режисерські технології ХХ століття) та для обґрунтування меж інтерпретаційної свободи.

**Наукова новизна** полягає у концептуалізації ранньобарокової вокально-інтерпретаційної моделі як інтегративного комп-

лексу, де вокально-технічні, риторико-декламаційні та сценічні елементи функціонують не паралельно, а як єдина технологічна система формування афекту і смислу. Уперше на матеріалі ранньої оперної традиції (монодія, становлення речитативу, формування оперних шкіл) послідовно обґрунтовується теза про необхідність поєднання історично інформованих виконавських знань із закономірностями сучасного художнього сприйняття, яке потребує психологічної нюансованості та сценічної органіки.

Запропоновано підхід до інтерпретаційної свободи як до керованого поля, в якому сучасні сценічні прийоми можуть використовуватися для розкриття нетипової для XVII століття драматургії окремих творів, не руйнуючи їх стилістичної природи. Також акцентовано на ролі уяви як психічного механізму створення образу, що природно «формує» вокальну техніку та забезпечує органічність виконання, особливо у випадках віддалених історичних контекстів.

**Виклад основного матеріалу.** Ефективне функціонування комплексу технологічних і структурних елементів ранньобарокової вокально-інтерпретаційної моделі в умовах сучасної концертно-театральної практики передбачає активне залучення засобів сценічної виразності, серед яких центральне місце посідає акторська майстерність вокаліста. Саме розуміння вокального артистизму впродовж історії зазнавало істотних змін, перебуваючи в прямій залежності від еволюції музичного мислення та уявлень про природу художнього вираження. У цьому сенсі виконавське мистецтво не може розглядатися як незмінна категорія: воно формується в межах конкретної естетичної парадигми й відображає її ціннісні настанови.

Уявлення про музику як форму вираження пристрастей і внутрішніх станів окремої людини починає утверджуватися у другій половині XVIII століття та набуває широкого поширення практично в усіх європейських культурах. Вокальна партія поступово усвідомлюється як носій драматичного конфлікту й найтонших відтінків емоційного життя персонажа, що досягається через нерозривну єдність словесного тексту й музичної інтонації. Відповідно, виконавська практика виробляє способи сприйняття

й відтворення музичного змісту, які історично розвиваються та трансформуються разом зі зміною естетичних орієнтирів епохи.

Вже в ранньобароковій традиції були сформульовані принципи, що визначили специфіку нового вокального виконавства. У другому збірнику «Нова музика» (серпень 1614 року) Дж. Каччіні систематизував вимоги до шляхетної манери співу, зводячи їх до трьох засадничих принципів, необхідних для оволодіння *canto specialmento* – співом вищого, професійного рівня. Розуміння пристрасті (*affetto*) у Каччіні принципово відрізняється від зовнішнього ефекту чи силового акцентування звуків: ідеться про таку виразність інтонування слів, яка здатна приводити в рух душевні пристрасті слухача. Різноманітність пристрасті (*varietà*) мислиться як найтонша зміна афектів відповідно до змісту поетичного тексту, що виступає головним регулятором вокального висловлювання. Легкість у вираженні пристрасті (*sprezzatura*) передбачає вільне, ніби невимушене виконання восьмих і шістнадцятих тривалостей, що позбавляє спів сухості й убогості та наділяє його співучістю, витонченістю й риторичною виразністю, спорідненою з мистецтвом живої мови [2].

Ці положення безпосередньо вказують на виняткову роль особистого артистизму співака, тісно пов'язаного з мистецтвом речитативу. У перших операх вираження афекту підпорядковувалося поетичному тексту й мало короткочасний характер, фіксуючи зміну емоційних станів людини. В оперній практиці першої половини XVII століття формується принцип одноафектності: кожен афект зберігається протягом значного часового відрізка й завдяки своїй протяжності стає справжньою умовою емоційного переживання музичного твору. Афект, на відміну від миттєвої емоції, має масштаб висловлювання та потребує розгорнутого сольного номера, що забезпечує повноту художнього вираження [2]. У цьому контексті артистизм вокаліста полягає в передачі афекту за допомогою тих прийомів, які в сучасному розумінні належать до засобів музичної виразності та особливостей вокальної техніки.

Інше розуміння художнього завдання вокаліста формується з утвердженням реалістичної опери у другій половині XIX століття, яка стала підґрунтям багатьох національних компози-

торських шкіл. У цій естетичній парадигмі створення переконливого сценічного образу, що впливає на уяву глядача, вже не обмежується власне музичною драматургією. Вирішальним стає рівень психологічного проникнення виконавця у внутрішній світ персонажа, його здатність проживати сценічну ситуацію як особистий досвід. Працюючи переважно з романтичним оперним репертуаром, більшість видатних режисерів прагнули до органічного поєднання вокального й сценічного начал, досягаючи високої художньої правди вистави. У цій логіці сучасний оперний співак постає насамперед як актор, а співочий голос стає інструментом передавання образу, ефективність якого безпосередньо залежить від ступеня розвиненості акторської майстерності. У зв'язку з цим закономірно постає питання: на якому рівні артистизму сучасний вокаліст здатен переконливо інтерпретувати оперні твори докласичної доби (до 1830 року), включно з композиціями раннього Бароко.

Однією з найгостріших проблем сучасного вокального мистецтва є те, що значна частина виконавців фактично ігнорує акторську складову професії, зводячи мистецтво співу переважно до володіння вокальною технікою – як правило, сформованою в руслі романтичної естетики.

Для історично інформованого виконавства опер першої половини XVII століття принципове значення має актуалізація музично-історичного контексту доби раннього Бароко. Водночас пряме відтворення рівня артистизму, притаманного виключно Високому Ренесансу та ранньому Бароко, виявилось б незрозумілим і естетично непродуктивним для сучасного глядача. Звідси випливає необхідність органічного синтезу знань про стилістику творів, засоби виразності, особливості вокальної техніки з урахуванням специфіки художнього сприйняття сьогодишньої аудиторії, естетичні очікування якої істотно відрізняються від сприйняття слухача XVII століття. Поряд із цим мають враховуватися й професійні вимоги, що висувуються до сучасного оперного вокаліста.

Сучасна інтерпретація постає як складний процес, що поєднує в собі як сам акт художнього перетворення, так і його резуль-

тат. У цьому процесі зміст твору переосмислюється відповідно до доміантних художніх тенденцій та ідеалів, які формують суспільну свідомість епохи. Емоційний вплив інтерпретованого твору на сучасного слухача ґрунтується на механізмі співпереживання, що спирається на особистий досвід і індивідуальну значущість художнього образу.

Класична опера, як правило, наділяє героя передсмертною арією, у якій концентрується й отримує вихід його внутрішній емоційний світ. Проте побудова драматургії сцени катування на постійному зіткненні внутрішніх і зовнішніх планів дії свідчить про принципово інше театральне мислення та про розширення виражальних можливостей сцени. Сучасний театр володіє різноманітними засобами створення ефекту «внутрішнього бачення» персонажа, дозволяючи глядачеві сприймати події ніби крізь призму свідомості героя. Одним із таких засобів є прийом «рапідної зйомки», використаний у нашій постановці в сцені катування Друзілли.

У цьому зв'язку неминуче постає питання про співвідношення сучасних театральних прийомів, сформованих у практиці театру ХХ століття, з принципами автентичної постановки. Це питання не лише технічне, а й концептуальне. У практиці історично орієнтованого театру можна виокремити кілька підходів до проблеми достовірності. Перший зорієнтований на максимально точну реконструкцію конкретної вистави на основі наявних історичних відомостей. Другий виходить із ширшого завдання – створення постановки з урахуванням відомих нам сценічних і виконавських прецедентів епохи. Нарешті, існує й третій шлях: якщо перед нами твір великого митця, чиї задуми з тих чи інших причин не могли бути повністю реалізовані у свій час, стає можливим звернення до уявної постановки – вистави композитора, драматурга й художника як єдиного творчого цілого. Історія в цьому випадку осмислюється не лише як сукупність здійснених форм, а й як простір нереалізованих ідей і художніх намірів.

Останній із окреслених підходів до історично орієнтованої постановки неминуче пов'язаний із найбільшим ступенем ризику. Він передбачає постійну небезпеку підміни справжнього

авторського задуму суб'єктивною інтерпретацією, а його історичне обґрунтування потребує особливо тонкої й аргументованої роботи. Втім, досвід постановки «Коронації Поппеї» показав, що буквально відтворення минулого виявляється неможливим, тоді як механічне дотримання театральних конвенцій XVII століття призводить до ігнорування виняткової, багато в чому нетипової для свого часу драматургії Монтеверді. За цих умов продуктивним стає не копіювання зовнішніх форм, а спроба реконструкції композиторського задуму – його уявлень про драматургію, реалізованих насамперед у музичній тканині твору [3].

Постає закономірне питання: наскільки значною є частка сцен, побудованих за драматургічними принципами, що виходять за межі театральних норм XVII століття? З моєї точки зору, таким чином вибудовано не менше двох третин збереженого венеційського рукопису. Цього цілком достатньо для виявлення ключових принципів драматургічного мислення Монтеверді та осмислення його оперної концепції як цілісного художнього явища.

Саме поглиблене розуміння того, що відбувається на сцені, – знання системи афектів, історичного контексту, а також пошук сполучної ланки між лише зароджуваним оперним жанром і художньою свідомістю сучасності – створює підґрунтя для впевненої інтерпретації твору й посилює його вплив на глядача. Така позиція дозволяє уникнути стилізації заради стилізації та наблизитися до внутрішньої логіки авторського мислення.

Інтерпретаційна свобода в оперному мистецтві передбачає не лише вільне поводження з виконавськими традиціями, а й природність сценічної поведінки. Спостереження за роботою студентів в оперному класі нерідко засвідчують, що під час співу вони виявляються скутими у рухах, недостатньо володіють культурою слова та приділяють мінімальну увагу дикції. Між тим саме слово – його значення, смислова забарвленість, інтонаційна виразність – має перебувати в центрі уваги вокаліста. Міміка, жест, пластика тіла повинні відповідати емоційному стану та змісту виконуваного твору. Для цього виконавцеві необхідне вміння звільнитися від надмірної фізичної напруги, виробляти плавність і осмисленість рухів.

Реалізація авторського задуму неминуче включає індивідуальне прочитання твору з боку вокаліста, особливо у випадку виконання оперних арій старовинних майстрів, музичний текст яких допускав значну варіативність. Переконлива інтерпретація спирається на активну роботу уяви, коли внутрішні зорові й емоційні образи допомагають знайти точне виконавське самопочуття. У такому стані емоційно забарвлені наміри природним чином породжують необхідні нюанси звучання й надають співу живості та виразності.

Роль уяви в інтерпретації творів віддалених епох потребує особливого осмислення. Вона включається в процес формування музичного образу й водночас задає своєрідну програму «музичної поведінки» в ситуаціях смислової невизначеності, закладеної у вокальному тексті. Це особливо актуально під час виконання творів, дія яких розгортається в незнайомому для виконавця історичному часі, просторі або культурному середовищі. Уява створює індивідуальну психічну модель образу, дозволяючи вокалістові мисленно перенестися в іншу реальність і пережити емоції, не випробувані раніше в особистому досвіді. У цьому внутрішньому процесі фактично закладаються передумови майбутнього сценічного втілення.

Робота над вокальною арією починається з уважного прочитання заголовка, ознайомлення з текстом і музичною тканиною, які розкривають основну ідею твору. Поряд з аналітичним осмисленням змісту та форми співак має чітко уявити художній образ і емоційно його пережити. Це безпосередньо відбивається на характері звучання: голосовий апарат інтуїтивно відгукується на внутрішній стан виконавця. Образ, створений уявою, природним чином формує і вокально-технічні параметри виконання. У зворотному напрямі цей процес так само легко розпізнається: за змінами тембру, динаміки, характеру вібрато, активності артикуляції та часової організації звука слух уловлює емоційний стан співака навіть у тому випадку, якщо текст виконується незнайомою мовою. Універсальність мови емоцій робить можливим таке сприйняття незалежно від мовних бар'єрів.

Показовим прикладом складної взаємодії вокальної техніки, афектної виразності та акторського начала може слугувати

«Скарга Аріадни» з опери «Аріадна» К. Монтеверді (1608) [4]. Цей твір справедливо розглядається як один із найяскравіших зразків *aria-lamento*, у якому відбувається принциповий зсув від аріозно-декламаційного принципу до формування завершеної, протяжної мелодичної лінії. Страждання героїні розкривається тут через цілісний комплекс засобів передачі афекту – інтонаційних, ритмічних, ладо-гармонічних. Проте навіть бездоганно точне дотримання музичного тексту, включно з використанням усього арсеналу ранньобарокових виконавських традицій, саме по собі не здатне зворушити внутрішній світ слухача. Для сучасного чутливого реципієнта принципово важливим є не лише загальне емоційне напруження твору, а й уловлювання найтонших відтінків душевного стану Аріадни – коливань між гордістю і смиренням, спалахів пам'яті та болю втрати, поєднання ніжності й обурення, що складають безперервний потік смертельно загостреного страждання.

Специфічна складність вокального мистецтва полягає у невідповідності між рівним, «академічно» організованим звучанням голосового апарату та природними мовленнєвими установками людини. Водночас вираження емоційного змісту стає можливим лише за умови повного підпорядкування голосу творчому завданню. Для того щоб виконавець міг цілком зосередитися на художній інтерпретації, вокальні навички мають бути доведені до ступеня автоматизму. Лише в цьому випадку відкривається можливість вільного входження в образ і глибокого занурення в художній процес. За недостатнього володіння технікою увага співака неминуче фіксується на контролі звучання, на «правильному» випіванні мелодії, що призводить до втрати органічності, природності й художньої переконливості. У протилежному напрямі діє і зворотна закономірність: справжнє вживання в образ сприяє помітному поліпшенню якісних і кількісних характеристик вокального звучання. Емоційний стан виконавця неминуче відбивається в голосі – через зміни тембру, динаміки, характеру вібрато, активності артикуляції та часової організації звука. Саме за сукупністю цих параметрів слух легко розпізнає внутрішній стан співака, навіть якщо текст виконується незна-

йомою мовою, оскільки мова емоцій є універсальною і безпосередньо сприймається слухачем [1].

В умовах оперної вистави формуванню переконливого художнього образу сприяє сукупність сценічних чинників: розвиток дії, взаємодія з партнерами, костюм, декораційний простір і світло. Концертна практика принципово інша: тут вокаліст опиняється сам на сам з аудиторією, яку неможливо ввести в оману або компенсувати відсутність внутрішньо пережитого образу зовнішніми ефектами. Навіть під час виконання арії або арієти іноземною мовою слухач без зусиль уловлює ступінь справжності емоційної участі виконавця.

Естетична настанова ранньобарокової моделі реалізується через сукупність стилістичних принципів, що формують систему виконавських традицій відповідної епохи. У зв'язку з цим звернення до проблематики оперного стилю першої половини XVII століття неминуче вимагає розгляду тих художніх і теоретичних процесів, які розгорталися в культурі напередодні виникнення опери як жанру. Італійський оперний стиль першої половини *seicento* складався в межах різних оперних шкіл, що відрізнялися одна від одної особливостями інтонування, виконавською технологією, трактуванням вокальної лінії та принципами музично-драматургічного мислення. У центрі стильових пошуків перебувала проблема співвідношення слова і мелодії, осмислювана як ключовий критерій художньої виразності. Саме різні типи цього співвідношення утворюють методологічну основу аналізу барокової музики.

За аналогією з риторикою – мистецтвом публічного слова, спрямованого на вплив на розум і почуття слухачів, – у музичній практиці другої половини XVI століття формується цілий комплекс нових композиторських прийомів, які поступово складаються в упорядковану систему. Музика набуває принципово нових виражальних можливостей і починає усвідомлюватися як активний засіб емоційного та психологічного впливу. Це, своєю чергою, зумовлює потребу в новому виконавському стилі, заснованому на зміненому ставленні до словесного тексту: підвищеній увазі до значення окремих слів, інтонаційного забарвлення мовлення, характеру вимови. Виконання мало не просто супроводжувати текст, а виявляти й доносити його смисл, утримувати

увагу слухача, емоційно залучати його та викликати глибокий внутрішній відгук.

Формування нового виконавського стилю відбувалося в тісному взаємозв'язку з розвитком одноголосся, що стало найважливішою стильовою характеристикою кінця *cinquecento*, а також з активним становленням сольних вокальних жанрів. Виникнення монодії було б немислимим без попереднього розвитку гомофонного багатоголосся, широко представленого в популярних жанрах фроттолі, а згодом віланелі, а також такого, що справило помітний вплив на еволюцію мадригалу. Музиканти, поети й композитори свідомо прагнули до створення нового виразного музичного мовлення, орієнтованого, за їхніми уявленнями, на античний зразок і здатного реалізувати справжнє призначення музики – «подобатися й хвилювати». Кульмінацією цих пошуків стало утвердження монодичного стилю як провідного художнього принципу.

Перші спроби створення сольних вокальних творів датуються ще серединою XVI століття. Так, у 1554 році Альфонсо делла Віола, який відповідав за музичне оформлення вистави, у постановці пасторальної драми Агостіно Беккарі «Жертвопринесення» («Il Sacrificio»), що відбулася у Феррарі, вводить сольну сцену з хором у супроводі одного інструмента – ліри [3]. Однак аж до 1580-х років подібні приклади залишалися радше винятком: одноголосний спів, широко поширений у народній італійській музичній традиції, не сприймався композиторами як повноцінна художня форма.

Суттєвий поворот у музично-теоретичному мисленні пов'язаний із діяльністю флорентійського еллініста Дж. Меї. У 1577 році, критикуючи церковну поліфонію, він закликає відмовитися від одночасного звучання кількох мелодичних ліній на користь чистої монодії, яка, на його переконання, здатна забезпечити глибше слухове задоволення й справити незрівнянно сильніший емоційний вплив на слухача. Меї закладає історико-теоретичні підвалини нового гомофонного складу та формованої «музичної драми» – опери. Ідея переваги монодії, що на перший погляд випливає з емпіричних спостережень за психологією сприйняття, насправді спирається на античну філософську традицію, передусім на праці Аристотеля, які справили значний

вплив на інтелектуальні пошуки Меї. Зіставлення катарсичного потенціалу античної монодії та звукових арабесок сучасного контрапункту стає центральною темою першого з серії листів Меї до Галілея. Ця проблематика отримує подальший розвиток у його трактаті «*Dialogo della musica antica e della moderna*» (Флоренція, 1581), де формулюються принципи музично-поетичного синтезу, що лягли в основу перших *drammi per musica* [1].

Практичне втілення цих ідей пов'язане з діяльністю В. Галілея, який у 1584 році, натхненний концепціями Меї щодо сутності античних трагедій і комедій, розпочинає експерименти в галузі *monodia accompagnata* – акомпанованої монодії [3]. Будучи обдарованим співаком, він виконує в Камераті графа Барді власні твори: літургійні «*Lamentationes*» Єремії та «*Lamento*» графа Уголіно – драматичний фрагмент для тенора на текст із «Божественної комедії» Данте, акомпануючи собі на віолі. Сучасники засвідчували, що його виконання справляло надзвичайно сильне емоційне враження, доводячи слухачів до сліз. Нова монодія, на відміну від плавної округлості й споглядальної безпристрасності середньовічного григоріанського хоралу, відтворювала психологічні особливості людського мовлення й декламації – дещо піднесеної, «поставленої на котурни», як в античній трагедії, але водночас нерозривно пов'язаної з переживанням життєво впізнаваних ситуацій.

Опера, що з'явилася на зламі XVI–XVII століть, уже в перші десятиліття свого існування пройшла шлях інтенсивного стильового становлення та внутрішньої диференціації. Протягом приблизно півстоліття сформувалися провідні національно-регіональні традиції – флорентійсько-мантуанська, римська та венеційська, – що сходять до спільних витоків, але виявляють помітні відмінності у трактуванні музично-драматургічної форми, принципах взаємодії поетичного тексту й музики, а також у системі вокального інтонування та виконавських прийомів.

У системі координат «слово – музика» безумовний пріоритет надавався поетичному тексту, а серед способів інтонування провідну роль набував речитатив. Для флорентійської школи принципово важливим було прагнення до правдивості музичного висловлювання, що висувало до композитора й виконавця особливі вимоги: необхідність точної передачі домінантного

афекту та посилення експресивної насиченості вокальної лінії. Історична роль флорентійської школи полягала у виробленні принципів об'єднання різних типів музичного мовлення – сольного, хорового й інструментального – в єдиний музично-драматичний процес.

**Висновки.** У результаті дослідження встановлено, що ефектне функціонування ранньобарокової вокально-інтерпретаційної моделі у сучасній концертно-театральній практиці неможливе без залучення сценічних засобів виразності, насамперед – акторської майстерності вокаліста. Проте акторська майстерність у даному контексті не є зовнішнім «додатком» до співу: історично вона була вбудована у саму природу ранньої опери як риторично зорієнтованого синтезу слова й музики. Відтак ранньобароковий артистизм не зводиться до театральної міміки чи «ілюстрації» переживань, а постає як здатність породжувати в слухачеві рух пристрастей завдяки смисловій інтонації тексту, точності дикції, гнучкості темпоритму та нюансуванню вокальної лінії.

Показано, що еволюція європейської оперної культури упродовж XVIII–XIX століть істотно змінила уявлення про музику і виконавця. Якщо ранньобарокова практика опиралася на керування афектом і на відносну «одноафектність» як умову масштабного емоційного висловлювання, то у другій половині XVIII століття закріплюється тенденція розуміти музику як вираження індивідуальних переживань, а у другій половині XIX століття з утвердженням реалістичної опери актуалізується вимога психологічної правди сценічного образу. Виявлено, що ключова суперечність сучасної практики полягає у домінуванні романтичної вокальної техніки як самоцілі при недостатньому володінні культурою слова, свободою сценічної поведінки, пластикою та психофізичною розкутістю. Така диспропорція призводить до «скованості» виконавця, втрати природності, появи мімічних і звукових дефектів, а головне – до руйнування смислової виразності, без якої неможлива переконлива інтерпретація ранньої опери. Натомість доведено, що саме образ, створений уявою, здатний природно формувати техніку, оскільки голосовий апарат інтуїтивно підпорядковується переживанню; навпаки, автоматизована, надійна техніка є умовою повного «входження в образ» і народження живої інтонації.

Окремо обґрунтовано, що історично інформоване виконавство потребує не механічної «копії» практик XVII століття і не абстрактного відтворення «типових традицій», а розуміння авторського задуму і драматургії твору. Це відкриває можливість обережного, методологічно відповідального залучення сучасних театральних прийомів XX століття для розкриття «внутрішнього бачення» персонажа, особливо у тих сценах, де драматургія композитора виходить за межі типовості епохи. Відтак інтерпретаційна свобода постає як свобода, що спирається на знання стилю, історичного контексту та засобів виразності і водночас враховує естетичні очікування сучасного слухача.

Таким чином, акторська майстерність, культура слова, уява та історично інформовані знання про ранньобароковий стиль формують єдину систему сучасної інтерпретації, здатної уникнути «музейності» й забезпечити дійсно живе сценічне існування старовинної опери. Це дозволяє не лише зберегти зв'язок із традицією *seicento*, а й актуалізувати її художній потенціал у сучасному культурному просторі.

### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Bianconi L. Music in the seventeenth century. Cambridge: Cambridge University Press, 1996. 346 p.
2. Palisca C. Baroque Music. New Jersey: Englewood cliffs N.J Prentice-Hall Inc., 1981. 300 p.
3. Pirotta N. Music and Culture in Italy from the Middle Ages to the Baroque. A Collection of Essays. Cambridge, 1984. 504 p.
4. Stras L. Getting to know Monteverdi. *Early Music*. Vol. XXXVIII. 1 February 2010. P. 130-132

### REFERENCES

1. Bianconi, L. (1996) Music in the seventeenth century. Cambridge: Cambridge University Press. [in English].
2. Palisca, C. (1981) Baroque Music. New Jersey: Englewood cliffs N.J Prentice-Hall Inc. [in English].
3. Pirotta, N. (1984) Music and Culture in Italy from the Middle Ages to the Baroque. A Collection of Essays. Cambridge. [in English].
4. Stras, L. (2010) Getting to know Monteverdi. *Early Music*. Vol. XXXVIII. 1 February, 2010. P. 130-132 [in English].

УДК 78.03+786.2:781.68

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2025-44-34>

Лю Ілінь

ORCID: 0009-0006-1175-1848

здобувач кафедри теорії та історії музичного виконавства  
Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського  
1340488772@qq.com

## ОРІЄНТАЛІЗМ У ФОРТЕПІАННІЙ ТВОРЧОСТІ КЛОДА ДЕБЮССІ: ЗАГАЛЬНІ АСПЕКТИ ВИКОНАВСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

**Мета дослідження** - висвітлити орієнталізм як структуротворчий чинник фортепіанної мови Клода Дебюссі та визначити його виконавську проєкцію у сучасній піаністичній практиці. Робота фокусується на виконавських підходах, що розкривають орієнталістичні параметри фортепіанної мови композитора. **Методологія дослідження** спирається на комплексний міждисциплінарний підхід, що поєднує музично-історичний, стилістичний, інтерпретаційний та порівняльно-аналітичний методи. **Наукова новизна:** Запропоновано інтегральну інтерпретаційну модель — цілісну аналітично-виконавську систему, що об'єднує в єдину логіку кілька рівнів аналізу музики Клода Дебюссі в орієнталістичному контексті: від культурно-історичних чинників (генези орієнталістики та символістських світоглядних імпульсів) і їхнього впливу на композиторське мислення — до конкретних технік звукоутворення у виконавській практиці. Уточнено орієнталістичні параметри та окреслено сфери їх реалізації у фортепіанному стилі Дебюссі на рівнях: ладово-гармонічної організації, фактури, метроритму, тембру, мікроінтонації, динаміки та артикуляції; їх конкретизують модальні комплекси (пентатоніка, цілотновість), паралелізми, остинатні формули й бурдонні опори, антифонія регістрів, «дзвонові/гонгові» баси, метрична двозначність, а також мелодико-гармонічна синергія типу *Klangfarbenmelodie*. На виконавському рівні сформульовано індикатори орієнтальності: пріоритет *voicing* (ієрархія фактурних планів), керована мікродинаміка (переважно в межах *pp–tr*), стабільний *tactus* із локальною мікроагогікою, стримане *rubato* та мінімально необхідна, артикуляційно вмотивована педалізація. **Висновки:** З'ясовано, що на зламі XIX–XX століть простежується переорієнтація європейської музичної свідомості: «Схід» постає не географічним чи стилістичним маркером, а філософсько-естетичним горизонтом нової чуттєвості. Відповідно, для Дебюссі орієнтальність є (передусім) способом звукового мислення й слухової уяви у сенсі модально-кolorистичних і тембрових стратегій, інспірованих позасхідними практиками та символістською естетикою. Композитор виходить за межі нормативів раціональної форми й функціональної гармонії, трактуючи звук як автономну матерію, а музику як простір зосередженого слухового досвіду. У цьому сенсі орієнталізм виступає структуротворчим

чинником переходу до позачасової, споглядальної, модально-колеристичної та темброцентричної парадигми у XX столітті.

**Ключові слова:** Клод Дебюссі, орієнталізм, інтерпретація, фортепіанне виконавство, композиторське мислення.

**Liu Yilin, Postgraduate Student at the Department of Theory and History of Music Performance of the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music**  
***Orientalism in Claude Debussy's piano works: general aspects of performance interpretation***

*The aim of the study is to highlight Orientalism as a structuring factor in Claude Debussy's piano language and to determine its performance projection in contemporary pianistic practice. The work focuses on performance approaches that reveal the Orientalist parameters of the composer's piano language. Methodology: The study is based on a comprehensive interdisciplinary approach that combines musical-historical, stylistic, interpretative, and comparative-analytical methods. Scientific novelty: A comprehensive interpretative model is proposed – a complex analytical and performance system that combines several levels of analysis of Claude Debussy's music in the context of Orientalism into a single logic: from cultural and historical factors (the genesis of Orientalism and the impulses of the Symbolist worldview) and their influence on the composer's thinking to specific sound-production techniques in performance practice. Orientalist parameters are specified and their areas of implementation in Debussy's piano style are outlined at the levels of modal-harmonic organisation, texture, metre, timbre, micro-intonation, dynamics and articulation; they are specified by modal complexes (pentatonic, whole-tone), ostinato formulas and burden accompaniments, antiphony of registers, 'bell/gong' basses, metrical ambiguity, as well as melodic-harmonic synergy of the Klangfarbenmelodie type. At the performance level, indicators of orientation are formulated: priority of voice leading (hierarchy of textural planes), controlled microdynamics (mainly within pp–mp), stable tactus with local microagogy, restrained rubato and minimally necessary, articulation-motivated pedalling. Conclusions: It has been established that at the turn of the 19th and 20th centuries, a reorientation of European musical consciousness can be traced: the 'East' appears not as a geographical or stylistic marker, but as a philosophical and aesthetic horizon of new sensibility. Accordingly, for Debussy, Orientalism is (above all) a way of thinking in sound and auditory imagination in the sense of modal-colouristic and timbral strategies inspired by non-European practices and Symbolist aesthetics. The composer goes beyond the norms of rational form and functional harmony, treating sound as autonomous matter and music as a space of concentrated auditory experience. In this sense, Orientalism acts as a structuring factor in the transition to a timeless, contemplative, modal-colouristic and timbre-centric paradigm in the 20th century.*

**Key words:** Claude Debussy, Orientalism, style, interpretation, piano performance, compositional thinking.

**Актуальність дослідження.** Постать Клода Дебюссі є однією з ключових у європейській музичній культурі кінця XIX – початку XX століть. Творчість композитора позначає злам художнього мислення, коли романтична традиція поступається новим стильовим і звуковим пошукам, орієнтованим на символізм та модернізм. Музика Дебюссі втілює естетику натяку, недомовленості й сугестивності, властиву символістському світовідчуттю, водно-

час розкриваючи модерністське прагнення до оновлення самої природи музичного мислення. У мові композитора гармонія втрачає функціональну жорсткість і набуває колористичної гнучкості, перетворюючись на засіб тембрового моделювання звукового простору. Тембр постає як самостійна художня категорія, тоді як ритм звільняється від метричної фіксованості, набуваючи природної гнучкості й дихання живої фрази. У результаті формується новий тип музичної поетики – інтелектуально вивіреної, але емоційно чутливої, де звук постає не лише носієм афекту, а образом, що промовляє самою своєю акустичною присутністю. Ця синтетична єдність символічного й модерністського начал окреслює неповторну художню індивідуальність Дебюссі, у творчості якого поєднано витонченість поета і мислителя нової звукової доби.

Важливим чинником цього процесу став орієнталістичний (екзотичний)<sup>1</sup> вектор, пов'язаний як із безпосереднім знайомством композитора зі східним музичним мистецтвом, зокрема на Всесвітній виставці 1889 року в Парижі, так і з ширшим культурним контекстом французького символізму та захопленням

<sup>1</sup> Сучасні дослідники чітко розмежовують поняття «орієнталізм» та «екзотизм». У музикознавстві однією з найвідоміших праць, присвячених цій проблематиці, є книга американського дослідника Ральфа Локка (*Ralph P. Locke*) «*Musical Exoticism: Images and Reflections*» (2009), у якій узагальнюється західний музичний репертуар із «екзотичними» образами та пропонується комплексна методологія їх аналізу. Автор розглядає орієнталізм як один із різновидів ширшого явища екзотизму, що охоплює як тематичні, так і стилістичні рівні музики [9]. В українському науковому дискурсі до цієї проблематики звертається С. Деоба у статті «*Екзотична складова дебюссізму: взаємодія універсального і персонального*» (2023), де підкреслено, що «екзотизм і дебюссізм постають як взаємопов'язані музичні явища доби модернізму» [2, с. 34]. Крім того, у 2024 році побачила світ наукова розвідка Валерії Жаркової «Клод Дебюссі й Хазрат Інаят Хан: звук як Всесвіт», присвячена порівняльному аналізу звукової філософії обох митців. Авторка – відома дослідниця життєтворчості Дебюссі – простежує, як орієнтальні уявлення про музику та звук вплинули на формування нової музичної парадигми в європейській культурі початку ХХ століття. У роботі підкреслюється, що орієнталізм Дебюссі має глибоке метафізичне й філософське підґрунтя і не зводиться лише до естетичної «екзотики» [4]. Спираючись на ці підходи, орієнталізм у творчості Клода Дебюссі у нашій статті розглядається як частина ширшого феномену екзотизму, у межах якого східні впливи виступають каталізатором оновлення музичного мислення композитора.

екзотикою Сходу. Варто відзначити, попри очевидну значущість орієнтальних елементів у творчості композитора, у вітчизняному музикознавстві вони тривалий час залишалися на маргінесі дослідження, що було зумовлено історичними ідеологічними контекстами, які звужували смисловий горизонт творчості Дебюссі до поверхневої «імпресіоністичної мальовничості». Проте, як пише українська музикознавиця В. Жаркова: «... феномен Дебюссі як митця обумовлювали зовсім інші явища, що лякали сучасний йому академічний істеблішмент: 1) поезія символістів; 2) музична культура Південної Азії і Сходу. І обидві фундаментальні складові стилю композитора до сьогодні кидають виклик слухачам і виконавцям» [3, с. 23]. Тому актуальним завданням є не лише відновлення багатовимірної картини мистецького світу К. Дебюссі, а й осмислення виконавської інтерпретації як ключового інструмента розкриття орієнталістичних кодів у фортепіанній музиці. Мета дослідження – висвітлити орієнталізм як структуротворчий чинник фортепіанної мови Клода Дебюссі та окреслити його виконавську проекцію.

**Виклад основного матеріалу.** Відомо, що Клод Дебюссі захопився мистецтвом Сходу ще у юнацькі роки, про що свідчать численні дослідження музикознавців [1–3; 8; 14; 15; 16; 17]. За спогадами його друзів із Вілли Медичі у Римі, «Дебюссі не міг утриматися від купівлі японських мистецьких речей – навіть понад свій бюджет» [16, с. 39]. Згодом цей інтерес набув художнього втілення і візуального виміру. Для обкладинки симфонічного твору *La mer* композитор обрав копію відомої гравюри Кацусіки Хокусая «Велика хвиля в Канагава», про мистецтво якого дізнався від своєї подруги – скульпторки Камілли Клодель, відомої колекціонерки японських предметів. Популярність японської ксилографії у Парижі сягнула апогею після 1853 року, коли твори японських майстрів почали масово надходити на європейський ринок, надихаючи таких художників, як Моне, Дега, Манет і Ван Гог. Це захоплення поступово переросло у культурний феномен *le japonisme* («японізм»), який суттєво вплинув на формування стилю ар-нуво та естетики французького модерну. Сам Дебюссі, як свідчать його листи до П'єра Луїса (Pierre Louÿs), неодноразово згадував *japonisme*, що під-

креслює глибину зацікавлення східним мистецтвом і його вплив на композиторське мислення.

Однак, у культурній свідомості французів того часу поняття «Схід» охоплювало далеко ширше коло культур, ніж лише Японію чи Китай. Дослідниця Елейн Броді (*Elaine Brody*) уточнює, що «“орієнтальними” вважали також Північну Африку, Близький Схід, Індію, Росію і навіть Іспанію – через давню історію мавританського панування» [6, с. 68]. Таким чином, орієнталізм для європейців доби *fin de siècle* набував узагальненого, символічного характеру, не як географічне, а естетичне поняття, пов'язане з ідеєю «іншого» світу, що надихав пошуки нової чуттєвості та звукової екзотики у творчості Дебюссі.

Подальші дослідження, зокрема М. Шмітца [16], засвідчують, що у перші десятиліття XX століття інтерес до азійської культури активно підтримувався французькою музичною пресою. Як свідчить Е. Броді у праці «Paris: The Musical Kaleidoscope, 1870–1925», у журналі «Revue musicale» регулярно публікувалися матеріали, що відображали вплив східної музики на французьких композиторів: у 1905–1906 роках – двочастинний нарис «Нотатки про танець і орієнтальну музику» (*Notes sur la danse et la musique orientale*); у 1912 році – стаття Робера Шовело (*Robert Chauvelot*) «Азійська річ: про деякі види музики й танців Далекого Сходу» (*Chose d'Asie: De quelques musiques et danses de l'extrême-orient*). 1915 року з'явилася книжка Віктора Лоре (*Victor Loret*) з дванадцятьма «бесідами», серед яких розділ «Орієнталізм у французькій музиці» («*L'Orientalisme dans la musique française*»). На азійські тенденції у французькій музиці *Revue musicale* зреагував і в 1926 році Мохаммед Хаджаж (*Mohammed Hajjage*) статтю «Про орієнтальну музику» («*Sur la musique orientale*») [6, с. 69–76]. Таким чином, на рубежі XIX–XX століть у французькому культурному просторі склався стійкий інтерес до східних традицій, який не лише формував естетичний клімат епохи, а й створював передумови для творчого осмислення орієнталістичного матеріалу у музиці Клода Дебюссі.

І все ж таки, ключовою подією для молодого Дебюссі стала Всесвітня виставка у Парижі 1889 року, приурочена до сторіччя

Великої французької революції. Серед численних павільйонів особливий резонанс викликав яванський, де звучав індонезійський оркестр гамелан. Саме тут композитор почув незвичну для європейського слухача музику, що вражала повторюваними циклічними структурами, багатошаровістю фактури, відсутністю традиційної європейської гармонічної логіки. Для слухача, вихованого на романтичній традиції Ф. Шопена, Ф. Ліста або Р. Вагнера, це було одкровенням: яванські гонги, металофони й флейти відкривали принципово інший спосіб музичного мислення, побудований не на драматичній динаміці, а на чергуванні звукових «площин». Такий досвід суттєво вплинув на подальшу композиторську практику К. Дебюссі. Він збагнув, що музика може існувати поза рамками функціональної гармонії, а звуковий простір може будуватися за принципами нашарування тембрів і ритмічних циклів. Саме ідея переосмислити фортепіано як «оркестр», зокрема гонгів і дзвонів, стане центральною у його композиторській техніці.

Паралельно важливим чинником була атмосфера французького символізму, зокрема коло поета Стефана Малларме. Для символістів «далекий Схід» уявлявся царством таємничого, невидимого, невимовного. Вони захоплювалися японською поезією хайку, китайською каліграфією, східною філософією споглядання. У листі до Анрі Казаліса (*Henri Cazalis*) від 30 жовтня 1864 року Малларме пише: «Малювати не річ, а враження (ефект), яке вона справляє» («Peindre, non la chose, mais l'effet qu'elle produit») [11, с. 263]. Цю формулу часто застосовують до естетики Клода Дебюссі, для якого поетика Малларме була однією з визначальних, адже у музиці вона трансформувалася у прагнення передати «відблиск» чи «тінь» предмета, а не його буквальне відображення. Орієнталізм у такій перспективі переставав бути стилістичним ефектом і ставав світоглядним пошуком, прагненням втілити іншу чуттєвість, інший досвід часу й простору. У цьому контексті можна простежити дуалізм: з одного боку, у творчості Дебюссі справді присутні екзотично-орієнтальні елементи – це інтелектуальний зв'язок зі звуковими концепціями Сходу, включно з індійськими уявленнями про звук

і тишу; алюзії на китайські чи японські мотиви; іспано-арабське «використання фігуративно фонового типу тематизму, який сам композитор називав арабескою» [2, с. 39]; ритми та темброво-перкусійні ефекти яванського гамелану; інтонаційна пластика, споріднена з в'єтнамською театральною музикою тощо. А з іншого – значно важливішим є композиторське перетворення цих впливів на нові засади звукового мислення. Ідеться про зсув у музичному часі, зміну його логіки: від драматичної наративності – до циклічної «позачасовості», від гармонічної напруги – до темброво-фактурної споглядальності, у якій краса постає як статика звучання, а не результат розвитку.

Як зазначає Ян Хуейянь, «Повернення фортепіано його споконвічної звукової “субстанціональності” сприймається як одне з найбільших завоювань Дебюссі, що відкриває шлях до нового фортепіанного мистецтва ХХ століття. Головна загадка піанізму Дебюссі – це особлива якість звучання, самого музичного тону, артикуляційного ефекту, специфіка дотику до інструменту (клавіші) як до “душі звуку”. Саме тому *ближче всього до збагнення суті фортепіанного стилю Дебюссі завжди підходили виконавці-піаністи* (курсив наш – Л.І.)» [4, с. 78]. Отже розглянемо орієнтальні маркери у фортепіанній мові Клода Дебюссі та їх проєкцію на виконавську інтерпретацію.

Орієнталізм у фортепіанній музиці Дебюссі виявляється на кількох рівнях: ладово-гармонічному, фактурному, ритмічному, тембровому, мікроінтонаційному, динамічному, артикуляційному тощо. Виконавська складність полягає у тому, що композитор формує об’ємний, багатовимірний звуковий простір, у якому поліакордика, поліладовість і політональність створюють його унікальний обертоновий спектр [4, с. 80]. Кожен із них має безпосередній вплив на виконавську інтерпретацію, окреслюючи специфічні завдання для піаніста.

Серед цих параметрів одним із ключових є *ладово-гармонічний*. Дебюссі широко застосовує пентатонічні лади, паралельні рухи акордів і модальні структури, позбавлені тонально-функціонального тяжіння. Так вибудовується «позачасовий» звуковий простір зі статикою, споглядальністю, медитативністю, прита-

маними східному філософському мисленню. Серед найбільш показових прикладів назвемо твір «Пагоди» («Pagodes») з циклу «Естампи» («Estampes»), де важливу роль грає пентатоніка й квартово-квінтові нашарування; прелюдію «Вітрила» («Voiles», *Préludes*, I зош.) з її цілотновою та пентатонічною модальністю; «Дзвони крізь листя» («Cloches à travers les feuilles»), «І місяць сходить на храм, якого вже немає» («Et la lune descend sur le temple qui out») (*Images*, II зош.), де композитор застосовує пентатонічні комплекси, «дзвоноподібні» баси та статичні гармонічні площини. У «Золотих рибках» (*Poissons d'or*, *Images*, II зош.) швидкі арпеджіо та орнаментальні пасажі, розташовані у верхньому регістрі, поєднуються з паралельними акордами. Така організація фактури підкреслює колористичність за відсутності традиційного тонально-функціонального розвитку. До «іспано-мавританського» кола належать «Вечір у Гранаді» («La soirée dans Grenade», «Estampes») та «Винні ворота» з більш відомим перекладом назви «Ворота Альгамбри» («La puerta del vino», *Préludes*, II зош.), де модальна гармонія з фрігійськими відтінками поєднується з остинатним малюнком хабанери, створюючи жанрову сценку у таверні в Альгамбрі. У всіх наведених прикладах для виконавця важливо уникати надмірної драматизації, оскільки потрібно зберігати рівновагу гармонічного поля, плавно розгортати динаміку й уміти «тримати тишу між акордами», коли пауза стає частиною звукового процесу.

У фактурній організації фортепіанна мова Дебюссі часто нагадує звучання яванського гамелану чи китайських дзвонів. Характерними є нашарування регістрів, акордових послідовностей та остинатних структур. Виконавець має чітко диференціювати ці шари, виокремлюючи провідні голоси, зокрема басові «удари гонгу» (*gong ageng*) й водночас зберігати прозорість середнього регістру. Вирішального значення набуває *voicing*, тобто голосоведення, балансування голосів, звукове розподілення між ними. Мова йде про внутрішній баланс між окремими акордами й регістровими шарами, який формує колористичний ефект, адже надмірне злиття голосів позбавляє музику Дебюссі багатшаровості. Так, наприклад, у «Пагодах» низькі ноти наслідують

удари gong ageng, середній регістр імітує остинатні металофони, а верхній нагадує орнаментальні імпровізації. Виконавцеві тут важливо зберегти чітку багатошаровість, оскільки бас має звучати важко й глибоко, тоді як верхній голос легко, «кришталев», а перевантаження середнього регістру може призвести до втрати прозорості. Для цієї мети часто рекомендовано застосовувати flutter-pedal – короткі часткові натискання правої педалі з регулярним повним зняттям, що забезпечує подовжений резонанс без накладання сусідніх гармоній. «Удари гонгів» у басу мають звучати чітко, їх резонанс утримують часткові sostenuto або короткі додавання правої педалі. Середній шар слід вести у динаміці pp–p з мінімальною педалізацією, щоб не маскувати лінію басу і верхній план. Так само й у «Відображеннях у воді» («*Reflets dans l'eau*», Images, I зош.) перевага надається верхньому голосу як носієві мелодії з тембровим пріоритетом і чіткою артикуляцією, тоді як середній шар виконує функцію фактурного тла (арпеджіо) і потребує приглушеного *voicing*'у.

*Voicing* у творах Дебюссі є не просто технічним прийомом, а засобом тембрового живопису, що вимагає від виконавця надзвичайної акустичної чутливості, а саме виокремлення провідного голосу (зазвичай верхнього) через нерівномірну вагу пальців: мелодія звучить світліше й виразніше, середній план напівпрозоро, тоді як бас створює опору, не переважаючи. Тут доречно згадати принцип, що пізніше дістав назву Klangfarbenmelodie (А. Шенберг), «коли один тон часто здатний виконувати функції акорду, завдяки обертоновому тембральному “підсвічуванню”». Як тільки тони, кожний з яких має власний обертоновий “ореол”, поєднуються в співзвуччя, багаторазово підсилюється ефект розширення сонорного простору. Тут, як і у випадку з образними компонентами тематизму, правомірно говорити про відкриту композитором мелодійно-гармонічну синергію. У комбінації з інтенсивним мотивним розвитком даний принцип покликаний створювати ефекти стереофонічного звучання, *просторового відчуття музичного часу*» [4, с. 79–80]. Відтак, орієнталістична статичність і медитативність досягаються не гармонічним розвитком, а мелодико-гармонічною синергією в дузі

Klangfarbenmelodie. Для виконавця це означає пріоритет voicing, дозованої педалізації, контролю акустичних пауз і затухання звучання, а також точного балансу звукових шарів як ключа до «стереофонічного» ефекту. Акустична пауза й природне згасання звуку є частиною фрази, звук має «дихати» з урахуванням акустики зали.

На рівні метроритмічної організації творів К. Дебюссі з орієнтальним контекстом переважають циклічність, остинатність і метрична невизначеність, що формують ефект «плаваючого часу»; замість «наративного розвитку» тут потрібне відчуття «часу, що дихає». Наприклад, у п'єсі «Et la lune descend sur le temple qui fut» відчуття лінійного поступу мінімізоване й наближається до статичної медитації. У даному випадку виконавцеві слід уникати темпового форсування, потрібен стабільний *tactus* із локальною агогічною варіативністю, а не наративним прискоренням або сповільненням. У Дебюссі *tactus* – це стабільний базовий пульс, його опорна доля, від якої відлічується час, але варто відрізнити *tactus* від сильної тактової долі. У цьому контексті *rubato* доцільне у форматі мікровідхилень на межах фраз або гармонійних вузлів, оскільки усередині остинатних структур воно має залишатися практично непомітним. Також у виконавській інтерпретації цього твору недоречними є систематичні використання *ritardando* / *accelerando*, що руйнують метричну двозначність, коли визначення сильної долі є розмитим, а пульсація допускає кілька рівнозначних прочитань.

Наприклад, у виконаннях Хаочен Чжан (*Haochen Zhang*) та Са Чень (*Sa Chen*) застосовано мінімальне *rubato*, рівний *tactus* і відсутність каденційної риторики, використовується часткова педаль з повним зняттям на гармонійних межах. Voicing є нейтральним, без зайвих акцентів, що могли б імітувати тонально-функціональний рух, якого Дебюссі часто уникає. Динаміка використовується переважно у межах *pp–mp*, що підкреслює статичність часу й стабільність гармонійного поля. У прочитанні С. Ріхтера в «*Et la lune...*» акцентовано приховану драматичну глибину через стримане фразове розширення великого масштабу (агогічні дуги) за рахунок збереження рівного базового

пульсу. Це припускає жорстку динамічну дисципліну (обмеження гучності динамічних рівнів, їх плавні градації), контрольоване застосування педалі (коротка права педаль, вибіркове *sostenuto*, за потреби помірне використання *una corda*) та чіткий баланс співвідношення гучності й виразності фактурних шарів, аби не порушити стійкість часу й модально-гармонійне поле. Обидва підходи є прийнятними, однак вибір визначається тим, чи пріоритетом є максимальна часово-гармонійна стабільність, чи помірне великофразове дихання без нав'язування функціональної драматургії.

Особливе місце у виконанні творів Дебюссі посідає педаль, яка із допоміжного засобу перетворюється на конструктивний елемент тембрового мислення. Надзвичайно важливим тут є поєднання ефектів двох резонансів: внутрішнього (корпусного) та, власне, педального. Перший – це резонансні співколивання струн і деки, що надають обертонового тла й створюють «дзвонивий/гонговий» ефект. Він підсилює «світіння» звуку завдяки співзвучним обертонам, яке виникає не лише від удару по клавіші, а й від співчутливих коливань інших струн, деки й простору. Застосування *half-pedal* і *flutter-pedal* дає змогу зберігати прозорість, не втрачаючи обертонового багатства, а тривале утримання педалі створює акустичне тло, подібне до звучання азійських ударних інструментів. Надмірна педалізація, однак, «розмиває» фактуру, тому необхідна виняткова чутливість до акустичної рівноваги і педалізація має бути стриманою: *half-pedal* зберігає прозорість, *flutter-pedal* придатна для остинато й різноманітних фігурацій, *una corda* – для тонких колористичних відтінків. Важливим є вчасне очищення педалі, яку потрібно знімати дещо раніше наступної гармонійної події (атаки нового акорду або опорного баса), щоб не розмивати фактуру й зберігати чітке розмежування фактурних планів.

Варто відзначити, що більшість перших текстів фортепіанних творів Дебюссі поширювалися видавництвом Durand (ранні видання, датовані 1890–1910-ми роками), або ж *Peters, Schirmer*, які дають виконавцю більше свободи, але й створюють ризик «романтизації» творів композитора. Також існують комерційні видання

Alfred, Dover, Masterwork, які часто адаптовані для ширшого ринку: з редакційними суміжностями, спрощеннями, коментарями для студентів. Вони менш авторитетні з точки зору історичної точності, але мають популярність серед аматорів і музичних шкіл.

У старих редакціях педаль позначалася рідко, і виконавці компенсували це власною практикою. Згідно таких видань піаністи нерідко вдавалися до надмірної педалізації, що призводило до розмивання фактури та втрати чіткого розмежування фактурних планів. Так у виконанні «Пагод» Г. Нейгаузом (запис 1950-х років) відчутна «романтична» традиція, він застосовує широку педалізацію й гнучке *rubato*. Це створює образ східної казковості, але звучання ближче до стилю виконання творів Ф. Шопена, ніж до звучання яванського гамелану, якого намагався досягти К. Дебюссі. У виконанні С. Ріхтера (запис 1963 року) застосовано праву педаль із повним зняттям на кожній зміні гармонії або басової опори; у вступі – це точкові, короткі дотики педалі при пальцевому legato. В епізодах з безперервними арпеджованими візерунками у правій руці, що імітують полішарову пульсацію гамелану, використовується коротка переривчаста педалізація; під час нарощування звучності С. Ріхтер помірно збільшує глибину педалі з незмінними «очищеннями» звучності; у репризі та коді педаль мінімізується. Відомий піаніст застосовує una corda вибірково, як тембровий коректор у розділах із динамікою *p*–*mp*, а у кульмінаціях знімає. Такий виконавський підхід забезпечує в «Пагодах» прозорість фактури й відтворює орієнталістську модель організації звуку, зокрема, коли на пентатоніці ми чуємо внизу стабільну опору (немов «гонг»), а зверху фігурації з повторюваними арпеджіо без помітного руху до кульмінаційної розв'язки. Подібна інтерпретація прослідковується й у творі «Et la lune descend...», де С. Ріхтер тяжіє до монументальної глибини. Його педалізація більш стримана, акценти виразні. Це трактування можна порівняти із зовнішньою статуарною статикою та прихованою драматичною динамікою.

На початку 1980-х «стартувала» багатотомна серія Durand-Costallat «Повне зібрання творів Клода Дебюссі» («Oeuvres complètes de Claude Debussy») під загальною редакцією фран-

цузького музикознавця Франсуа Лезюра (*François Lesure*). Проєкт офіційно «запустили» у 1982 році, а перші томи почали виходити з друку від 1985 року у Durand-Costallat. Після смерті Лезюра (2001) генеральним редактором став Дені Герлен (*Denis Herlin*) і серія триває й нині. У цьому виданні були уточнені всі авторські позначки з рукописів і першодруків, зокрема педальні та артикуляційні, які часто спрощувалися або навіть були відсутні, зроблено коментарі щодо можливих варіантів аплікатури й динаміки, зокрема було відновлено дрібні відтінки, що наблизили розуміння музики Дебюссі до «каліграфічності» східної музики. Лезюр демонструє справжню ощадливість у педалізації, адже композитор часто ставив знак *ped.* лише на кілька нот, натякаючи на певний акустичний ефект. Близьким до цього видання вважається *Urtext* видавництва *Henle Verlag* з передмовою Ф. Лезюра, яке серед концертуючих піаністів також вважається авторитетним. Серед сучасних виконавців, котрі орієнтуються на видання *Durand-Lesure*, варто назвати французького піаніста Жана-Еффлама Бавузе (*Jean-Efflam Bavouzet*), який зробив запис повного зібрання фортепіанних творів Дебюссі (*Complete Debussy*, Chandos Records). Це найбільш аутентичне звучання, адже його виконання відзначається неперевершеною прозорістю фактури, увагою до всіх звукових шарів фактури та коректною педалізацією, що створює ефект акустичного просторового пано.

Артикуляційні прийоми К. Дебюссі є інструментом «звукової оптики», оскільки завдяки мікроартикуляції та мікродинаміці мелодичний голос набуває «дихання», а фактура перетворюється на багатовимірну звукову тканину. Дуже часто артикуляційна палітра у творах Дебюссі спирається на чергування *legatissimo* та легкого *non-legato*. Таке чергування дає виконавцеві інструменти для створення двох контрастних артикуляційно-колеристичних ефектів: або формувати звук як яскравий «дзвін» із чіткою атакою, або вести його як м'яку, тремку «струнну» лінію, що «дихає» у часі. Так у «Перерваній серенаді» («*La sérénade interrompue*», *Préludes*, I зош.) іспанські «гітарні акорди» перериваються ліричними фразами, тому для піаніста певною виконав-

ською вимогою стає гра, що побудована на контрастах, а саме на сухих акордах *staccato* та співучому *cantabile*. Орієнтальний колорит твору виростає з мавританського стилістичного підґрунтя, позначеного характерними інтонаціями та «сухою», синкопованою пульсацією. Відзначимо, що крім «Перерваної серенади» така пульсація проявляється і в інших творах з яскравим іспано-мавританським контекстом. Зокрема у п'єсі «Вечір у Гранаді» презентує характерну для хабанери пульсацію, а в прелюдії «Феєрверки» («Feux d'artifice», II зош.) подібна пульсація представлена у швидких пасаажних фрагментах.

Помічено, що прагнучи максимально автентичного звучання, виконавці нерідко вдаються до надмірного *legato*, якого у випадку виконання більшості творів Дебюссі слід уникати. Зв'язність звуків повинна забезпечуватися м'якою, але точною атакою. Тут доречна аналогія з каліграфічним мазком у китайській чи японській традиції, де вирішальними є спосіб торкання клавіші та момент зняття з неї. На практиці це означає гру «з поверхні клавіші» з мінімальним ударом і більшою вагою пальця. Не менш важливим є чітке контролювання зняття звуку, адже кінець звучання ноти так само значущий, як і початок. Слід також зауважити, що у межах одного *piuissimo* часто працює мікродинаміка у вигляді ледь відчутних мікродинамічних наростань й згасань звуку на 2–3 нотах, які створюють ілюзію «дихання». У таких випадках доцільно спершу опрацювати окремі фрагменти твору без педалі, вибудовуючи артикуляцію та динаміку дотиком і вже на завершальному етапі додавати педаль рівно настільки, щоб не втратити розмежування фактурних планів. Так, за рахунок мікродинаміки (в межах мотиву), вибудовується кантилена у п'єсі «Відоображення у воді», а важливим артикуляційним прийомом стає «повітряне» *legatissimo*, в основі якого полягає звукове прослуховування кожної ноти у пасажах. У прелюдиях «Вітрила» та «Канопи» переважає легке *non-legato* з контрольованим затуханням кожної ноти, а короткі мікропаузи між взяттям звуку підтримують прозорість фактури.

Таким чином, орієнталізм у фортепіанній музиці Клода Дебюссі безпосередньо проєктується на виконавську практику.

Він змінює не лише технічні підходи (педаль, артикуляцію, звуковидобування тощо), а й сам спосіб мислення піаніста, що стає «архітектором звуку», наближеним до східної традиції.

**Висновки.** Підсумовуючи викладене, зазначимо, що наприкінці XIX – початку XX століття відбувається процес переорієнтації європейської музичної свідомості, у якому «Схід» постає не географічним чи стилістичним маркером, а філософсько-естетичним горизонтом нової чуттєвості. Орієнталізм у фортепіанній музиці Клода Дебюссі є структурним чинником мови, а не декоративною стилізацією, він визначає ладово-гармонічні, фактурні, ритмічні та темброві параметри й принципи формотворення. Його джерелами є: багатокomпонентний позаєвропейський вплив (гамелан, *японізм*, іспано-мавританська традиція, близькосхідні, північноафриканські та індокитайські практики) і філософсько-естетичний світогляд символізму. Сукупна дія цих чинників зумовила перехід в музиці Дебюссі від тонально-функціональної спрямованості гармонічного розвитку до модально-колеристичної логіки, від наративності – до статично-споглядальної організації музичного часу. На мовному рівні це виявляється у пентатоніці й цілотноності, паралелізмах, остинато та бурдонах, антифонії регістрів, «дзвонових/гонгових» басах, метричній двозначності та мелодико-гармонічній синергії типу *Klangfarbenmelodie*. Виконавська проєкція передбачає пріоритет *voicing*, контрольовану мікродинаміку, стримане *rubato* та мінімально необхідну, артикуляційно вмотивовану педалізацію; у виконавській діяльності доцільно спиратися на видання *Durand-Lesure* і *Henle Urtext*. Отже, для Дебюссі орієнталізм є (передусім) способом звукового мислення й слухової уяви у сенсі модально-колеристичних і тембрових стратегій, інспірованих позаєвропейськими практиками та символістською естетикою. Композитор виходить за межі нормативів раціональної форми й функціональної гармонії, трактуючи звук як автономну матерію, а музику як простір зосередженого слухового досвіду. У цьому сенсі орієнталізм виступає структуротворчим чинником переходу до позачасової, споглядальної, модально-колеристичної та темброцентричної парадигми у XX столітті.

### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Горбунова І. Особливості виконання фортепіанних творів Клода Дебюссі на прикладі прелюдії «Ворота Альгамбри» (порівняльний аналіз трьох інтерпретацій мініатюри). *Студії мистецтвознавчі*. 2014. Число 1. С. 35–42.
2. Деоба Сергій. Екзотична складова дебюссізму: взаємодія універсального і персонального. Knowledge, Education, Law, Management, 2023. № 2 (54). С. 33–41.
3. Жаркова В. Клод Дебюссі й Хазрат Інаят Хан: Звук як Всесвіт. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2024. Вип. 139. С. 22–38.
4. Ян Хуейянь. Дихотомія форми – змісту у процесі музичного мислення (на матеріалі фортепіанної творчості): дис. ... доктора філософії : 025 «Музичне мистецтво». Одеса, 2024. 212 с.
5. Banowetz, Joseph. The Pianist's Guide to Pedaling. Published by: Indiana University Press, 1992. 320 p.
6. Brody Elaine. Paris : the musical kaleidoscope, 1870–1925. New York : G. Braziller, 1987. 424 p. URL : <https://archive.org/details/parismusicalkale00brod> (дата звернення: 15.03.2025)
7. Debussy, Claude. Debussy on Music: The Critical Writings of the Great French Composer Claude Debussy. Collected and introduced by Francois Lesure; translated and edited by Richard Langham Smith. London : Secker & Warburg, 1977. 353 p.
8. Howat, R.. The Art of French Piano Music: Debussy, Ravel, Faurй, Chabrier. New Haven, Conn : Yale University Press, 2009. 400 p.
9. Locke, Ralph, Musical Exoticism: Images and Reflections. Cambridge: Cambridge University Press, 2009. 421 p.
10. Long, Marguerite. At The Piano with Debussy. Published by J. M. Dent & Sons Ltd, 1972. 112 p.
11. Mallarmй, Stйphane. Correspondance. Tome I: 1854–1871, йд. Henri Mondor et Lloyd James Austin. Paris: Gallimard, 1959. URL : <https://archive.org/details/correspondance0005mall/page/n7/mode/2up> (дата звернення: 11.07.2025).
12. Metaxaki, M. Considerations for pedalling Debussy's piano music. Unpublished Doctoral thesis. City University London, 2005. 226 p. URL: [https://openaccess.city.ac.uk/id/eprint/8449/1/Considerations\\_for\\_pedalling\\_Debussy%27s\\_piano\\_music.pdf?utm\\_source=chatgpt.com](https://openaccess.city.ac.uk/id/eprint/8449/1/Considerations_for_pedalling_Debussy%27s_piano_music.pdf?utm_source=chatgpt.com) (дата звернення: 17.05.2025)
13. Raad Virginia. The Piano Sonority of Claude Debussy (Studies in the History and Interpretation of Music, 43). Publisher : Edwin Mellen Press, 1994. 80 p.
14. Roberts Paul. Images: The Piano Music of Claude Debussy. Portland : Amadeus Press, 1996. 372 p.
15. Schmitz, E. Robert (Elie Robert) Foreword by Virgil Thomson. The piano works of Claude Debussy. New York Dover Publications, 1966. 234 p. URL : [https://archive.org/details/pianoworksofclau0000schm\\_s9d5](https://archive.org/details/pianoworksofclau0000schm_s9d5) (дата звернення: 27.07.2025)

16. 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.

17. Vallas Leon. Claude Debussy: His Life and Works. Trans. by Maire O'Brien. London : Oxford University Press 1933. 445. URL : <https://ia601409.us.archive.org/30/items/in.ernet.dli.2015.57948/2015.57948.Claude-Debussy-His-Life-And-Works.pdf> (дата звернення: 05.06.2025)

### REFERENCES

1. Horbunova, I. (2014). Performance features of Claude Debussy's piano works on the example of the prelude "La puerta del vino" (a comparative analysis of three interpretations of the miniature). *Studii mystetstvoznavchi [Art Studies]*, (1), Pp. 35–42. [in Ukrainian].

2. Deoba, Serhii (2023). Exotic Component of Debussism: Interaction of Universal and Personal. *Knowledge, Education, Law, Management*. Issue 2 (54). Pp. 33–41. [in Ukrainian].

3. Zharkova, Valeriya (2024). Claude Debussy and Hazrat Inayat Khan: Sound Like the Universe. *Scientific herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*. 2024. Issue 139. Pp. 22–38. [in Ukrainian].

4. Yang Huiyan. The dichotomy of form and content in the process of musical thinking (based on piano work) : diss. ... of Doctor of Philosophy in the specialty 025 «Musical Art». Odesa, 2024. 212 p. [in Ukrainian].

5. Banowetz, Joseph (1992). The Pianist's Guide to Pedaling. Published by: Indiana University Press. 320 p. [in English].

6. 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].

7. Debussy, Claude (1977). Debussy on Music: The Critical Writings of the Great French Composer Claude Debussy. Collected and introduced by François Lesure; translated and edited by Richard Langham Smith. London : Secker & Warburg. 353 p. [in English].

8. Howat, R. (2009). The Art of French Piano Music: Debussy, Ravel, Fauré, Chabrier. New Haven, Conn : Yale University Press. 400 p. [in English].

9. Locke, Ralph (2009). Musical Exoticism: Images and Reflections. Cambridge: Cambridge University Press. 421 p. [in English].

10. Long, Marguerite (1972). At The Piano with Debussy. Published by J. M. Dent & Sons Ltd. 112 p. [in English].

11. Mallarmé, Stéphane (1959). Correspondance. Tome I: 1854–1871, éd. Henri Mondor et Lloyd James Austin. Paris: Gallimard. URL : <https://archive.org/details/correspondance0005mall/page/n7/mode/2up> (date of access: 11.07.2025). [in French].

12. Metaxaki M. (2005). Considerations for pedalling Debussy's piano music. Unpublished Doctoral thesis. City University London. 226 p. URL : [https://openaccess.city.ac.uk/id/eprint/8449/1/Considerations\\_for\\_pedalling\\_Debussy%27s\\_piano\\_music.pdf?utm\\_source=chatgpt.com](https://openaccess.city.ac.uk/id/eprint/8449/1/Considerations_for_pedalling_Debussy%27s_piano_music.pdf?utm_source=chatgpt.com) (date of access: 17.05.2025). [in English].

13. Raad, Virginia (1994). The Piano Sonority of Claude Debussy (Studies in the History and Interpretation of Music, 43). Publisher : Edwin Mellen Press. 80 p. [in English].

14. Roberts, Paul (1996). Images: The Piano Music of Claude Debussy. Portland : Amadeus Press. 372 p. [in English].

15. Schmitz, E. Robert (Elie Robert). (1966). Foreword by Virgil Thomson. The piano works of Claude Debussy. New York Dover Publications. 234 p. URL : [https://archive.org/details/pianoworksofclau0000schm\\_s9d5](https://archive.org/details/pianoworksofclau0000schm_s9d5) (date of access: 27.07.2025). [in English].

16. 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].

17. Vallas Leon. (1933). Claude Debussy: His Life and Works. Trans. by Maire O'Brien. London : Oxford University Press. 445. URL : <https://ia601409.us.archive.org/30/items/in.ernet.dli.2015.57948/2015.57948.Claude-Debussy-His-Life-And-Works.pdf> (date of access: 05.06.2025). [in English].

## ДО УВАГИ АВТОРІВ

### Загальні положення

Редакційна колегія наукового вісника Одеської національної музичної академії «Музичне мистецтво і культура» (далі – вісника) у своїй роботі керується нормами законодавства України у сфері освіти, наукової діяльності та інтелектуальної власності.

До опублікування у науковому віснику «Музичне мистецтво і культура» Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової приймаються наукові і науково-методичні статті, які є результатом оригінальних досліджень у відповідних галузях знань, раніше ніде не друкувались і відповідають принципам академічної доброчесності (Закон про Вищу освіту, остання редакція № 2233-VIII від 07.12.2017, ВВР, 2018, № 2, ст. 8, ВВР, 2017, № 38-39, ст. 380)<sup>1</sup>.

### Статті приймаються українською та англійською мовами.

Обов'язковими етапами роботи редакційної колегії з опрацювання статей перед публікацією є:

- перевірка на предмет дотримання вимог до редакційного оформлення згідно з державними стандартами України (ДСТУ 3008-95 «Документація. Звіти у сфері науки і техніки. Структура і правила оформлення»; оформлення списку використаних джерел, відповідно до ДСТУ 8302:2015; ДСТУ 3582-97 «Скорочення слів в українській мові у бібліографічному описі. Загальні вимоги та правила»;

- здійснення редколегією внутрішнього та зовнішнього рецензування статей (пп. 2.10, 2.11 Наказу МОН України від 15 січня 2018 року № 32 «Про затвердження Порядку формування Переліку наукових фахових видань України»);

- перевірка статей на плагіат (Статті 1, 5 Закону України «Про наукову і науково-технічну діяльність»; Стаття 50 Закону України «Про авторське право і суміжні права»; п. 16 «Порядку присудження наукових ступенів і присвоєння вченого звання старшого наукового співробітника»).

### Етапи підготовки до друку

Передаючи статтю до редакції, автор гарантує наявність у нього авторських прав на рукопис і дає згоду на публікацію тексту та метаданих статті (включаючи прізвище та

<sup>1</sup> <http://zakon.rada.gov.ua>

ініціали автора, місце його роботи, електронну адресу для кореспонденції) у друкованій та електронній версії журналу.

1. Статті подаються до наукової частини ОНМА імені А.В. Нежданової за e-mail адресою: [editor@music-art-and-culture.com](mailto:editor@music-art-and-culture.com) та на веб-сайт збірки <http://music-art-and-culture.com>

2. Статті аспірантів та здобувачів (осіб, які не мають наукового ступеня) **обов'язково супроводжуються рецензією** із зазначенням наукової новизни та актуальності публікації, підписаною доктором чи кандидатом наук (фахівцем за профілем). Підпис рецензента має бути засвідченим печаткою у кадровому підрозділі.

3. Стаття, у якій виявлено запозичення з матеріалів інших авторів без посилання на джерело, не повертається на доопрацювання та не публікується, а її автор може подати до редколегії інший матеріал.

У разі повторного виявлення запозичень, редакція залишає за собою право не брати у подальшому до друку матеріали даного автора.

#### 4. Правила цитування:

- всі цитати мають закінчуватися посиланнями на джерела;
- посилання на підручники є небажаним;
- вторинне цитування не бажане;
- якщо в огляді літератури або далі по тексті йде посилання на прізвище вченого – його публікація має бути в загальному списку літератури після статті.

5. За наявності трьох і більше граматичних помилок на сторінці, текст до публікації не приймається.

6. Редколегія організовує внутрішнє (обов'язкове) та зовнішнє (за необхідності) рецензування статей.

Редколегія залишає за собою право зняти матеріал з публікації, якщо тема, науковий рівень та оформлення статті не відповідають вимогам ДАК МОН України щодо наукових статей.

#### Структура статті

##### 1. Індекс УДК.

2. **Відомості про автора українською та англійською мовами**, що містять такі дані (без скорочень та аббревіатур): прізвище, ім'я, по батькові, науковий ступінь, вчене звання, посада із зазначенням структурного підрозділу та назви установи за основним місцем роботи автора, ORCID (обов'язково). Наприклад: *Іванов Іван Іванович, ORCID 0000-0000-0000-0000, доктор мистецтвознавства, про-*

*фесор, професор кафедри історії музики та музичної етнографії Одеської національної музичної академії імені А.В. Нежданової.*

3. **Контактна інформація:** номер телефону, електронна пошта.

4. **Назва статті** українською та англійською мовами.

5. **Анотації та ключові слова** наводяться двома мовами (українською, англійською)

а) анотація українською мовою містить «характеристику основної теми, проблеми, мети статті та її результати». Середній обсяг анотації – **не більше 300 слів (не більше 2300 друкованих знаків з пробілами)**.

б) анотація англійською мовою є перекладом україномовного варіанту, **не більше 300 слів (не більше 2300 друкованих знаків з пробілами)**.

в) анотація наводиться **одним абзацом**, з вирівнюванням по ширині; анотація надається згідно з вимогами наукометричних баз як **структурований реферат**, і повинна містити такі виділені елементи: **мета роботи, методологія, наукова новизна, висновки**.

«Після кожної анотації наводять ключові слова відповідною мовою. Ключовим словом називається слово або стійке словосполучення із тексту анотації, яке з точки зору інформаційного пошуку несе смислове навантаження. Сукупність ключових слів (загальною кількістю не меншою трьох і не більшою десяти) повинна відбивати поза контекстом основний зміст наукової праці.

Ключові слова подають у називному відмінку, друкують в рядок, через кому.

**Наприклад:**

*Н.В. Хмєль, 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](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 наряд-

ковою арабською цифрою безпосередньо після того слова, числа, символу, речення, до якого дають пояснення. Примітки розміщуються після основного тексту перед списком використаних джерел.

Приклад: У тексті:

Мета статті – простежити взаємозв'язок між філософською категорією Ніщо<sup>1</sup> та концепцією...

Після основного тексту перед списком використаних джерел:

Примітки:

<sup>1</sup> Написання Ніщо з великої літери використовується у тих випадках, коли мається на увазі відповідна філософська категорія, при акцентуванні її значущості та за бажанням самого автора. У наведених цитатах написання подано з урахуванням авторського правопису.

Матеріали, що не відповідають даним вимогам, **до розгляду прийматися не будуть.**

Рукописи та електронні носії авторам не повертаються.

Редколегія.

## **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 № 1 від 29 серпня 2025 року.

На підставі Наказу Міністерства освіти і науки України № 886 від 02.07.2020 р. (додаток 4) збірник включено до Переліку наукових фахових видань України категорії «Б» у галузі мистецтвознавства (B5 «Музичне мистецтво»).

Формат 60×84/16. Гарнітура NewtonU.  
Папір офсетний. Цифровий друк.  
Ум. друк. арк. 29,64. Зам. № 0226/105  
Підписано до друку 01.09.2025. 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.