

ISSN: 2524-0447

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

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

I КУЛЬТУРА

Music art and culture

НАУКОВИЙ ВІСНИК

Заснований у 1997 р.

Випуск 47



Видавничий дім
«Гельветика»
2026

УДК 78.01 (060.55)
ББК 85.310.004я54
М 895
doi: <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2026-47>

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:

Самойленко Олександра Іванівна – доктор мистецтвознавства, професор, проректор з наукової роботи, Одеська національна музична академія імені А.В. Нежданової, Україна

Редакційна колегія:

Осадча Світлана Вікторівна – доктор мистецтвознавства, професор, професор, завідувач кафедри історії музики та музичної етнографії, Одеська національна музична академія імені А.В. Нежданової, Україна

Черноіваненко Алла Дмитрівна – доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри народних інструментів, Одеська національна музична академія імені А.В. Нежданової, Україна

Овсяннікова-Трель Олександра Андріївна – доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри історії музики та музичної етнографії, Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової, Україна

Северінова Марина Юрївна – доктор мистецтвознавства, доцент, професор кафедри теорії та історії культури, Національна музична академія України, Україна

Александрова Оксана Олександрівна – доктор мистецтвознавства, професор, професор, завідувач кафедри теорії музики, Харківський національний університет мистецтв імені І.П. Котляревського, Україна

Каплієнко-Глюк Юлія Володимирівна – доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри музикознавства, композиції та виконавської майстерності, Дніпровська академія музики, Україна

Фламм Крістоф – доктор філософії, професор, професор, Гейдельберзький університет Рупрехта-Карла, Німеччина

Кока Габрієла – доктор філософії, професор, професор кафедри музики факультету реформатської теології та музики, Університет Бабеш-Болай, Румунія

Вікаріуш Ласло – доктор філософії, габлітований асистент-професор, габлітований асистент-професор, Академія музики імені Ференца Ліста, Угорщина

Тобіас Понтара – доктор філософії, професор, професор музикознавства, кафедра культурних наук, Гетеборзький університет, Швеція

Статті, подані до редакції журналу, рецензуються членами редакційної колегії Наукового вісника «Музичне мистецтво і культура» індексуються у міжнародній наукометричних базах 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.

ЗМІСТ

ІСТОРІЯ ТА ТЕОРІЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА І КУЛЬТУРИ

Ольга Вікторівна Муравська

Духовно-міфологічні аспекти опери В. Кирейка
«Лісова пісня».....6

Тетяна Олександрівна Казначесва

Становлення та розвиток танцювальної
інструментальної сюїти доби бароко.....20

Лариса Миколаївна Лобода

Інтонаційно-образна сфера циклу „Сім ранніх пісень“
А. Берга: проблеми вокальної техніки та художнього
трактування.....35

Діана Павлівна Гульцова

Особливості втілення жанрово-стильового синтезу
в концерті-балеті Ф. Пуленка «Ранкова серенада».....52

Наталія Вячеславівна Засць

Духовно-естетичні обрії творчості Андре Жоліве
(на прикладі фортепіанних сонат).....65

Надія Федорівна Міліченкова (Шакун)

Духовно-етичні настанови музичного театру
Дж. Верді в річищі ідей Рисорджименто.....79

Лу Сяолін

Структурно-композиційні та художньо-семантичні
особливості хорової кантати в китайській музичній культурі:
від європейської моделі до національної форми..... 95

Фен Чжіхао

Жанрова трансформація сольної світської пісні
в Англії XVII століття в контексті музично-естетичних
настанов доби бароко.....114

Лі Тао

Литаври в європейській бароковій опері.....128

ЗАГАЛЬНОТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ МУЗИКОЗНАВСТВА

Юлія Олександрівна Грібінєнко

Музична текстологія як сучасна музикознавча
дисципліна: проблеми та перспективи розвитку.....143

Олександр Петрович Віла-Боцман

Герменевтичний підхід до хорового виконання: диригент
як «перекладач» смислів у культурному контексті.....158

Наталія Дмитрівна Фортученко

Психологічні засади професійної діяльності
концертмейстера: до проблеми інтеграції
педагогічного та виконавського компонентів.....173

Чжан Чжухуань

Оперне мистецтво Б. Шенга як феномен
сучасної музичної культури: художньо-образні
та музично-драматургічні аспекти.....189

Лі Цзяфань

Варіаційність у системі фортепіанної творчості:
структурно-семантичний підхід204

Цзен Тао

Ідея людини як головний предмет оперної інтерпретації.....216

Цао Сіцун

Емоціологічна специфіка оперної творчості:
жанрово-історичний генезис.....229

Ці Цзяньсун

Оперний сюжет як предмет музикознавчого вивчення.....241

Ван Юндань

Гармонія як формотворчий чинник
у фортепіанній творчості М. Равеля.....253

ПРОБЛЕМИ СУЧАСНОЇ МУЗИЧНОЇ ПЕДАГОГІКИ ТА ВИКОНАВСТВА

Ольга Володимирівна Вороновська,

Марина Володимирівна Русяєва

Інтегрований підхід до викладання історії
музики та історії мистецтва на засадах
проектно-орієнтованого навчання265

Юлія Вікторівна Іванова Сучасна фортепіанно-виконавська інтерпретація як стильовий феномен: критерії вибору та оцінки.....	280
Тетяна Олександрівна Федчун Концертмейстер як інтерпретатор і педагог у структурі музично-виконавського процесу.....	295
Тен Чун, Алла Дмитрівна Черноіваненко Ударний інструменталізм як фактор оновлення музичної парадигми ХХ–ХХІ століть.....	310
Юлія Олександрівна Осмачко Фортепіанна творчість Василя Шутя: виконавсько-педагогічний потенціал.....	323
Ірина Мар'янівна Шпитальна Автентичні принципи акордеонно-виконавської інтерпретації.....	333
Юань Шуцінь Скрипкове мистецтво Китаю у контексті сучасних культурних тенденцій: взаємодія європейської виконавської традиції та національного інтонаційного мислення.....	345
Лі Сюаньсюань Часопросторові чинники музичної творчості: до проблеми умовності виконавської інтерпретації.....	362
Ло Сяої Барокова парадигма фортепіанно-виконавської творчості: сучасний погляд.....	374
До уваги авторів.....	386

ІСТОРІЯ ТА ТЕОРІЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА І КУЛЬТУРИ

УДК 782

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2026-47-1>

Ольга Вікторівна Муравська

ORCID: 0000-0002-0281-7503

доктор мистецтвознавства,

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

ДУХОВНО-МІФОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ ОПЕРИ В. КИРЕЙКА «ЛІСОВА ПІСНЯ»

Мета роботи — виявлення інтонаційно-драматургічної специфіки опери «Лісова пісня» В. Кирейка в контексті духовно-етичних та містеріальних настанов українського музичного театру. **Методологічна основа роботи** ґрунтується на поєднанні засад жанрово-стильового, інтонаційного та історико-культурологічного методів дослідження. **Наукова новизна роботи** визначена її аналітичним ракурсом, що враховує не тільки жанрово-інтонаційну специфіку «Лісової пісні» В. Кирейка, але й її контактність з духовно-містеріальними традиціями української опери в цілому. **Висновки.** «Лісова пісня» В. Кирейка є одним з видатних творів української опери радянського періоду. В основу твору покладено однойменну «драму-феєрію» Лесі Українки, звернену до лірико-поетичного відтворення української національної міфології. Багатогранність образно-змістовних характеристик зазначеного літературного першоджерела обумовила й жанрову специфіку опери В. Кирейка, сформовану на перетині лірико-психологічної драми, «опери-феєрії» та містерії. Відповідно, у ролі провідного драматичного конфлікту в цьому творі виступає протистояння піднесеного поетичного кохання Мавки і Лукаша та меркантильних поглядів на життя Килини та матері Лукаша, що уособлюють негативний бік повсякденного життя з показовими для нього примітивністю, дріб'язковістю та жадібністю. В той же час буття головних героїв на помезж'ї між



реальним та фантастичним світами, а також відтворення численних духовних метаморфоз-преображень Мавки, закарбованих на тлі її міфологічної природи, виявляє присутність в цьому творі ознак містеріальної поетики. Інтонаційна мова «Лісової пісні» В. Кирейка, з одного боку, узагальнює творчий досвід європейської опери XIX століття у відтворенні протистояння реального та фантастичного (цілотновість, емансипована дисонантна гармонія тощо) світів. З іншого боку, вона ґрунтується на глибинному осмисленні української духовно-міфологічної традиції та її архетипових настанов, відтворених в авторських темброво-інтонаційних обробках фольклорних першоджерел, передбачених в текстах «драми-фесрії» Лесі Українки.

Ключові слова: «Лісова пісня» В. Кирейка, українська опера, жанр, стиль, містерія, драма-фесрія Л. Українки «Лісова пісня», міф.

Muravska Olha Viktorivna, Doctor of Art History, Professor at the Department of Music History and Musical Ethnography of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Spiritual and mythological aspects of V. Kireiko's opera "Forest song"

The purpose of the work is to identify the intonation-drama specifics of the opera "Forest Song" by V. Kyreiko in the context of spiritual-ethical and mysterious guidelines of the Ukrainian musical theater. **The methodological basis** of the work is based on a combination of the principles of genre-stylistic, intonation and historical-cultural research methods. **The scientific novelty** of the work is determined by its analytical perspective, which takes into account not only the genre-intonation specifics of "Forest Song" by V. Kyreiko, but also its contact with the spiritual-mysterious traditions of Ukrainian opera as a whole. **Conclusions.** "Forest Song" by V. Kyreiko is one of the outstanding works of Ukrainian opera of the Soviet period. The work is based on the "drama-extravaganza" of the same name by Lesya Ukrainka, aimed at the lyrical and poetic reproduction of Ukrainian national mythology. The versatility of the figurative and meaningful characteristics of the mentioned literary source also determined the genre specificity of V. Kyreiko's opera, formed at the intersection of lyrical and psychological drama, "opera-extravaganza" and mystery. Accordingly, the leading dramatic conflict in this work is the confrontation of the sublime poetic love of Mavka and Lukash and the mercantile views on the life of Kylina and Lukash's mother, which personify the negative side of everyday life with its primitiveness, pettiness and greed. At the same time, the existence of the main characters on the border between the real and fantastic worlds, as well as the reproduction of numerous spiritual metamorphoses-transformations of Mavka, captured against the background of her mythological nature, reveals the presence of signs of mysterious poetics in this work. The intonation language of V. Kyreiko's "Forest Song", on the one hand, generalizes the creative experience of 19th-century European opera in reproducing the opposition of the real and fantastic (whole-tone, emancipated dissonant harmony, etc.) worlds. On the other hand, it is based on a deep understanding of the Ukrainian spiritual and mythological tradition

and its archetypal guidelines, reproduced in the author's timbre-intonation processing of folklore primary sources, provided for in the texts of the "drama-extravaganza" by Lesya Ukrainka.

Key words: *"Forest Song" by V. Kyreiko, Ukrainian opera, genre, style, mystery, drama-extravaganza by L. Ukrainka "Forest Song", myth.*

Актуальність теми. «Останній романтик українського мелосу», – саме так в свій час сформулював сутність творчої постаті В. Кирейка один з його сучасників, визначивши водночас домінантні риси його особистості та авторського стилю. На думку цитованого автора, його «психологічний феномен полягає не тільки у класичній досконалості творів, а й у чарівності та масштабності особистості, у винятковій інтелігентності й інтелектуальності, непідробній делікатності й душевній цнотливості, щирій доброзичливості, котрі у гармонійній сув'язі і витворюють ту магічну містерію душевного шарму людини, яка одразу полонить вас і довіку скоряє ваші серця» [6, с. 61]. Зазначені якості поезики творчості В. Кирейка знайшли яскраве відтворення перш за все в його музично-театральній спадщині, зокрема, в опері «Лісова пісня», що засвідчила неймовірно виразний вокально-інтонаційний досвід композитора у відтворенні української національної міфології та її репрезентації в однойменній драмі-феєрії Лесі Українки. Протягом багатьох десятиліть ця опера, будучи затребуваною на світових оперних сценах, засвідчує оригінальне та неповторне «обличчя» українського музичного театру, його глибинних духовно-міфологічних настанов та українського національного «образу світу» в цілому.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Творчості В. Кирейка присвячена численна бібліографія. Частина її була вже відомою ще за часів життя та діяльності композитора. Відзначимо монографію-нарис К. Майбурової [10], в якій висвітлюються основні етапи творчої біографії митця. Музично-театральна спадщина композитора та її жанрово-стильові настанови, вписані в контекст історичних шляхів розвитку української радянської опери, складають предмет дослідницької уваги монографії Л. Архимович [2].

Останні десятиліття позначені зростанням інтересу до творчості В. Кирейка та формуванням оновленого погляду на його

спадщину в дусі переосмислення культури та музики радянського періоду, про що свідчать матеріали збірки «Творець чарівних мелодій» [16], а також дисертація та супутні публікації І. Шестеренко [17; 18; 19]. Пильний інтерес до оперного доробку композитора демонструє фундаментальна наукова розвідка Л. Шиленко [20], а також статті В. Антонюк [1], Н. Белік-Золотарьової [4], зосереджені на його жанрово-стильовій специфіці та сценічній долі в умовах сучасної «режисерської опери». Інтерес викликає й робота Л. Єфремової [7], яку можна вважати одним з перших аналітичних узагальнень інтонаційно-драматургічних особливостей опери «Лісова пісня».

Значаємо також, що дослідження названого твору буде далеко неповним без урахування духовно-міфологічних настанов його літературного першоджерела – драми-феєрії Лесі Українки та її творчості в цілому, що визначила не тільки жанрове спрямування твору В. Кирейка, але й пріоритетну роль в ній містеріально-міфологічного початку, що засвідчено в роботах Н. Банацької [3], К. Олійник [13], а також в монографіях С. Кочерги [8] та Л. Скупейка [14]. Зазначені дослідження виявляють не тільки духовно-етичну оригінальність спадщини великої української поетеси, але й органічність та закономірність використання її містеріальної «Лісової пісні» як основи для оперного твору в спадщині В. Кирейка. Все це засвідчує не тільки оригінальність його задуму, але й зв'язок з духовними настановами українського музичного театру в цілому, що потребує подальших досліджень музикознавчого та історико-культурологічного порядку.

Мета роботи – виявлення інтонаційно-драматургічної специфіки опери «Лісова пісня» В. Кирейка в контексті духовно-етичних та містеріальних настанов українського музичного театру. **Методологічна основа** роботи ґрунтується на поєднанні засад жанрово-стильового, інтонаційного та історико-культурологічного методів дослідження. **Наукова новизна роботи** визначена її аналітичним ракурсом, що враховує не тільки жанрово-інтонаційну специфіку «Лісової пісні» В. Кирейка, але й її контактність з духовно-містеріальними традиціями української опери в цілому.

Виклад основного матеріалу. Музичний театр у всій множинності його типологічних «моделей» та їх історичних метаморфоз є одним із найзатребуваніших жанрів європейської музичної культури минулого та сучасності. «Опера – це той жанр музичного мистецтва, який надає можливість відтворити невлотвимий подих часу, пізнавати не лише навколишній світ, а й перспективи його збереження і гармонійного розвитку» [9, с. 20].

Історичні шляхи розвитку українського музичного театру, з одного боку, засвідчили здатність її репрезентантів до узагальнення європейського композиторського досвіду Нового часу в цій сфері. З іншого боку, становлення української опери у XIX столітті стало однією з ключових ознак інтенсифікації процесів «національного Відродження», стимульованого звертанням українських митців до ключових подій вітчизняної історії, її видатних представників, а також до глибинних першоджерел української духовно-міфологічної традиції, що сходила не тільки до ритуально-фольклорної практики, але й до містеріально-літургійних настанов українського шкільного театру доби бароко [11]. На думку Л. Софронової, український духовний театр, що зароджувався на тлі культової практики, «вийшов у відкритий простір міста, із сакральної зони у світську, що й породило містерії, які потім покинули її. Вони повернулися на помежів'я світського та сакрального, ставши ядром шкільного театру». Цей театр «подібно до обряду, вимагає до себе особливого ставлення, урочистого та серйозного, у якому ілюзія не сприймається як основа театрального спектаклю; театр бере участь в улаштуванні світопорядку» [15, с. 169, 172].

Провідні настанови цього духовного театру та суттєва роль в ньому вокально-інструментальної складової сприяли й поступовому формуванню жанрово-інтонаційної специфіки власне української опери, в якій духовно-змістовна компонента також органічно поєднувалася з *тяжінням до ліричної тематики*. Остання виявлялася не тільки в її інтонаційній мові, але й у жанрових визначеннях (лірико-побутова, лірико-фантастична, лірико-комічна опера тощо). Досліджуючи специфіку буття ліричного чинника в європейській опері XIX століття, спів-

відносного і з українською оперною практикою, Ван Мінцзе приходиться до висновку, що «лірична виразність базується на мелодійній речовності, що відбиває кругові-хвилеподібні симетричні структури космічних досконалих пропорцій, які протистоять одинично-людським мовленнєвим проявам <...> Також суттєвим видається формування ліричної повноти *піднесення над буттійністю* – у співі як подоланні обмеженості діапазону за рахунок фальш-регістрів <...> як гіпертрофії кругових рухів голосу у вигляді фігуративних побудов, як спосіб втілення *високого безволля, що протистоїть моделям вольових устремлень в музиці*» (курсив наш – О. М.)» [5, с. 77].

Це визначення сутності «ліричного» виявляється суголосним не тільки з українською оперною класикою XIX століття, але й з музично-театральною спадщиною одного з видатних ліриків української музики XX століття – В. Кирейка і, перш за все, з його «Лісовою піснею». Її головна героїня Мавка являє собою неймовірно витончений ліричний образ, що в буквальному сенсі є «піднесеним над буттійністю», позаяк саме вона «пройшла шлях випробовування любов'ю/ненавистю, прощенням/помстою і найголовнішою тріадою, що охоплює життя/смерть/безсмертя» [13, с. 200]. Сказане виявляє не тільки глибинну сутність ліричної складової її образу, але й містеріально-міфологічну спрямованість цієї опери в цілому.

Показово, що В. Кирейку, який є представником вже радянського періоду розвитку українського музичного театру з типовою для нього соціально-ідеологічною заангажованістю, все ж таки вдалося зберегти в своєму творі закладений в драмі-фєєрії Лєсі Українки глибинний духовно-міфологічний підтекст. Такого роду авторський підхід виявляє певні перетини з «проблемою духовної еволюції людини» [2, с. 91], що також була актуальною в українській опері радянської доби, зосередженій в тому числі на поетиці лірико-психологічної драми, сконцентрованої навколо теми драматичної жіночої долі. «Лісова пісня» В. Кирейка успадковує цю жанрову «лінію» національного музичного театру на тлі органічного поєднання в ній, з одного боку, жанрово-естетичних шукань свого часу, з іншого – праг-

нення до збереження глибинних духовно-міфологічних настанов українського національного «образу світу».

Таке спрямування провідної концепції твору композитора відповідало й провідним настановам його авторського стилю, що завжди тяжів до лірико-романтичної «лінії» української музичної культури в її традиціоналістському, академічному «прочитанні». В той же час такого роду жанрово-стильові переваги певною мірою надавали йому можливість уникати показової для радянської культури соцреалістичної тематики та її ідеологічного ґрунту. Цій позиції відповідає й характер творчої особистості В. Кирейка, який «можна визначити як інтровертний, тобто заглиблений у свій внутрішній світ; митець глибоко переживає душею всі події, схильний до трагічних сплесків» [17, с. 12].

Зазначені риси засвідчує практично вся музично-театральна спадщина композитора, репрезентована п'ятьма операми різножанрового спрямування. Серед них «Лісова пісня», «У неділю рано», «Марко в пеклі», «Вернісаж на ярмарку», «Бояриня», а також чотири балети («Тіні забутих предків», «Відьма», «Оргія», «Сонячний камінь»). Проте найбільш відомим твором В. Кирейка, що узагальнює стильові ознаки його творчої особистості, є саме «Лісова пісня», створена на основі однойменної драми-феєрії Лесі Українки.

Її загальний зміст зосереджений на оповіданні про кохання лісової міфічної істоти Мавки та сільського хлопця Лукаша. Водночас відтворення їх почуттів зачіпає більш глибинну тему одвічного протистояння між одухотвореним світом природи (Мавка та її природно-міфологічне оточення) та меркантильним світом людей (Лукаш, його мати, Килина), високих духовних поривань, прагнення до гармонії з Всесвітом та буденністю, зрадою. Останнє стає головною причиною загибелі Лукаша та постійних метаморфоз-перетворень образу Мавки. На думку К. Олійник, «“Лісова пісня” (1911), символічний підтекст якої “несе величезне міфологічно-архетипне навантаження”, з усіх драм Лесі Українки є найближчою до жанру містерії за змістовим наповненням, адже “сюжет цієї п’єси не стільки подієвий, скільки внутрішній (еволюція почуттів)”. Містерійне начало,

особливо в його антично-язичницькому розумінні, пов'язане з циклічністю перевтілень, колообігом буття, які й мають структуротворне значення» [13, с. 189].

Згідно з музикознавчими узагальненнями Л. Єфремової, оперу «Лісова пісня» В. Кирейка можна віднести до жанру «лірико-філософської драми» [7]. Разом з тим, багатомірний зміст літературного першоджерела та його дбайливе відтворення в поетиці аналізованої опери В. Кирейка не вкладається в зазначені жанрові межі, обумовлюючи звертання композитора також до визначення цього твору Лесею Українкою як «фєєрії». А показове для сюжету цієї опери буття головних героїв на помежів'ї між реальним та фантастичним світами, а також відтворення численних духовних метаморфоз-преображень Мавки, закарбованих на тлі її міфологічної природи, виявляє присутність в цьому творі та його оперній версії ознак містерії.

Ця жанрова багатозначність поетичного шедевр у Лесі Українки та її оперного аналогу, в якій драма вступає у взаємодію з містеріально-міфологічним чинником, визначає й особливості драматургії «Лісової пісні» В. Кирейка. У ролі провідного драматичного конфлікту в цьому творі, як вже зазначалося, виступає протистояння піднесеного поетичного кохання Мавки і Лукаша та меркантильних поглядів на життя Килини та матері Лукаша, що уособлюють негативний бік повсякденного життя з показовими для нього примітивністю, дріб'язковістю та жадібністю.

Такого роду протиставлення визначають й інтонаційні особливості вокальних партій учасників цього конфлікту. В характеристиках Мавки та Лукаша превалує лірики-психологічний чинник, що є неймовірно чутливим до будь яких змін у сценічній дії. Так, «у другій дії вокальна партія Лукаша інтонаційно наближається до побутової мови його Матері й Килини, а в останніх сценах опери відроджується лірична поетичність образу з поглибленням філософського начала. Остання арія Мавки (“О, не журися за тіло”) інтонаційно побудована на темі Лукаша, що підкреслює єдність цих персонажів. Лейтмотиви Матері Лукаша і Килини мають народно-побутове спрямування, з використанням танцювальних жанрів і жартівливих народних

пісень, а також іронічних речитативів зі скоромовками, сварками й комічними елементами, що відображають інтереси міщан. Дядько Лев, який розуміє лісових духів, утілює ідею гармонії і взаєморозуміння з природою, його лейтмотив має лірико-розспівний характер <...> В опері зіткнулися два світогляди: висока духовність, утілена в поетичному коханні Мавки й Лукаша, і повсякденність, утілена в образах матері Лукаша й Килини, які не здатні зрозуміти великі та щирі почуття» [19, с. 309].

На тлі зазначеного драматургічного конфлікту виділяється також вельми оригінальна інтонаційна характеристика міфологічного світу, що спирається на досвід романтичної опери та арсенал її виразних засобів у відтворенні образів фантастичних істот, що апелює до оригінальних ладів, в тому числі й до цілотнової гами та типового для неї збільшеного тризвуку, а також до певної емансипації дисонантної гармонії, що у сукупності виявляє «інаковість» природнього світу (у порівнянні з людським).

Крім того, усе різноманіття характеристики фантастичного світу в «Лісовій пісні» В. Кирейка репрезентовано здебільшого у хорових сценах. Як зазначає Н. Белік-Золоторьова, «з метою збереження унікальної атмосфери “Лісової пісні” композитор поєднав її фантастичну сферу з хоровим началом <...> Засобами хорового співу композитор створює образи Потерчат у першій дії, образ Марища та фантастичних лісових істот у другій, Злиднів у третій, останній дії твору». Водночас, всі зазначені хорові сцени набувають також і драматургічної виразності. Цитований автор виділяє наступні їх функції: «Дійова, що розкривається як вторгнення в ліричні сюжетні лінії – до світу людей (хори Потерчат і Злиднів), фатальне вторгнення до ідилічного лісного світу (уособлення потойбіччя – партія басів, що створює образ Марища), співчуття й вмовляння (хори лісових істот); фонова (хор за лаштунками), синтез функцій тла і дії (хор Потерчат); символічна (хор Злиднів). Відбувається постійна метаморфоза функцій хорового чинника упродовж оперного цілого. Хор, що бере участь у зіткненні людського і фантастичного, стає невід’ємним учасником розгортання конфлікту драматургії опери-феєрії» [4, с. 424, 434].

Суттєвою компонентою музичної мови «Лісової пісні» можна також вважати її яскраво виражене національне забарвлення, що генетично було закладене вже в літературному першоджерелі твору. Відомо, що Леся Українка протягом всього свого життя виявляла великий інтерес до українського фольклору [див. про це докладніше: 12]. Її драма-феєрія, крім поетичного тексту, має так званий «Нотний додаток», до якого поетеса включила 16 народних волинських мелодій, а також варіанти їх розташування у дії. Такого роду задум засвідчував майбутню перспективу оперного втілення цієї драми. Зазначимо, що В. Кирейко використав деякі з них у своєму творі у якості лейтмотивних характеристик головних героїв.

Особливу увагу поетеса приділила й тембровому озвученню деяких мелодій цієї драми за допомогою сопілки (в опері В. Кирейка її замінює флейта). Для Лесі Українки «звучання сопілки – це не тільки ностальгічний спогад про далекі дні дитинства, коли “золотим дощем лились пісні”. Це свідомий вибір певного музичного колориту, прозорої канви, на тлі якої відбувається дія. В автографі Лесі Українки з нотами мелодій до драми й поясненнями до них цей намір акцентований: “Увага. Всі ці мелодії належить грати solo, без оркестрового супроводу і без штучного аранжування”» [21, с. 55].

Такого роду деталізований підхід у відтворенні поетесою національної компоненти її «драми-феєрії» виявляє не тільки її музичність, але й чутливість до відтворення безкінечного у своєму різнобарв'ї українського міфологічно-містеріального Сакруму. Водночас, синкретична всеосяжність його охоплення складає підстави для втілення її багатогранного змісту і в оперному жанрі, що також має містеріальну генезу. «Лісова пісня» В. Кирейка, створена у середині ХХ століття в межах образно-змістовних пріоритетів радянської культури, засвідчила не тільки оригінальність стилю її автора, але й його прагнення до збереження в досить непростих умовах його часу глибинних духовних настанов української національної музично-історичної традиції та її архетипових настанов.

Висновки. «Лісова пісня» В. Кирейка є одним з видатних творів української опери радянського періоду. В основу твору покладено однойменну «драму-феєрію» Лесі Українки, звернену до лірико-поетичного відтворення української національної міфології. Багатогранність образно-змістовних характеристик зазначеного літературного першоджерела обумовила й жанрову специфіку опери В. Кирейка, сформовану на перетині лірико-психологічної драми, «опери-феєрії» та містерії. Відповідно, у ролі провідного драматичного конфлікту в цьому творі виступає протистояння піднесеного поетичного кохання Мавки і Лукаша та меркантильних поглядів на життя Килини та матері Лукаша, що уособлюють негативний бік повсякденного життя з показовими для нього примітивністю, дріб'язковістю та жадібністю. В той же час буття головних героїв на помежів'ї між реальним та фантастичним світами, а також відтворення численних духовних метаморфоз-преображень Мавки, закарбованих на тлі її міфологічної природи, виявляє присутність в цьому творі ознак містеріальної поетики. Інтонаційна мова «Лісової пісні» В. Кирейка, з одного боку, узагальнює творчий досвід європейської опери ХІХ століття у відтворенні протистояння реального та фантастичного (цілотновість, емансипована дисонантна гармонія тощо) світів. З іншого боку, вона ґрунтується на глибинному осмисленні української духовно-міфологічної традиції та її архетипових настанов, відтворених в авторських темброво-інтонаційних обробках фольклорних першоджерел, передбачених в текстах «драми-феєрії» Лесі Українки.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Антонюк В. Г. Оперна Лесіана Віталія Кирейка. *Музикознавчі студії Інституту мистецтв Волинського національного університету імені Лесі Українки та Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського: зб. наук. пр.* 2011. Вип. 7. С. 5–15.
2. Архимович Л. Шляхи розвитку української радянської опери. Київ: Музична Україна, 1970. 376 с.
3. Банацька Н. А. Християнські мотиви та образи в драматургії Лесі Українки (морально-ціннісні аспекти): автореф. дис. ... канд. філологічних наук: 10.01.01 – Українська література / Національна академія наук України. Інститут літератури імені Т. Г. Шевченка. Київ, 2000. 16 с.

4. Белік-Золотарьова Н. Жанрова специфіка драми-феєрії «Лісова пісня» Л. Українки в хоровій драматургії опери В. Кирейка. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2011. Вип. 41. С. 423–435.
5. Ван Мінцзе. Лірична семантика жіночих образів в оперній творчості (Г. Доніцетті, Ш. Гуно, М. Римський-Корсаков, Дж. Пуччіні): дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 – Музичне мистецтво / Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса, 2020. 179 с.
6. Губко О. Т. Останній романтик українського мелосу. *Творець чарівних мелодій. Розповіді про Віталія Кирейка / [упоряд. І. Лобовик]*. Київ: Криниця, 2002. С. 61–73.
7. Єфремова Л. П. «Лісова пісня», опера В. Кирейка. Київ: Мистецтво, 1965. 52 с.
8. Кочерга С. Культурософія Лесі Українки: семіотичний аналіз текстів. Луцьк: Твердиня, 2010. 656 с.
9. Лукава Д. В. Українські композитори у формуванні національних традицій оперного мистецтва (кінець ХІХ – початок ХХ століття). *Вчені записки ТНУ імені В. І. Вернадського. Серія: Історичні науки*. 2019. Том 30 (69). № 3. С. 17–21.
10. Майбурова К. Віталій Кирейко. Київ: Муз. Україна, 1979. 48 с.
11. Муравська О. В. Містеріально-міфологічні підвалини українського музичного театру ХІХ століття (на прикладі творчості С. Гулака-Артемовського та М. Лисенка). *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал*. 2022. № 3. С. 177–183.
12. Народні пісні в записках Лесі Українки та з її співу. Київ: Музична Україна, 1971. 436 с.
13. Олійник К. В. Метажанрові інтенції містерії і творчість Лесі Українки: дис. ... доктора філософії: 035 – філологія / Волинський національний університет імені Лесі Українки. Луцьк, 2023. 239 с.
14. Скупейко Л. І. Міфопоетика «Лісової пісні» Лесі Українки. Київ: Фенікс, 2006. 416 с.
15. Софронова Л. А. Старовинний український театр. Львів: Львівський національний університет імені Івана Франка, 2004. 336 с.
16. Творець чарівних мелодій. Розповіді, вірші, есеї про видатного композитора сучасності Кирейка Віталія Дмитровича. Київ: Видавництво «Криниця», 2002. 112 с.
17. Шестеренко І. В. Творчість Віталія Кирейка в аспекті біографічних досліджень: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 – Музичне мистецтво / Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка. Львів, 2009. 24 с.
18. Шестеренко І. В. Творчість Віталія Кирейка в курсі історії української музики: навчально-методичний посібник. Київ: Купріянова О. О., 2008. 428 с.
19. Шестеренко І. В. Творчість Лесі Українки в операх Віталія Кирейка. *Україна. Європа. Світ*. 2024. Вип. 7. С. 307–311.

20. Шиленко Л. А. Оперний доробок Віталія Кирейка у режисерських сценічних втіленнях: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 – Музичне мистецтво / Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка. Суми, 2021. 22 с.

21. Шукіна І. У пошуках композитора (Мелодії до «Лісової пісні» Лесі Українки). *Слово. Час.* 2012. № 7. С. 51-64.

REFERENCES

1. Antonyuk, V. H. (2011). Opera Lesiana Vitaliy Kyreiko. Muzykoznavchi studiyi Instytutu mystetstv Volyns'koho natsional'noho universytetu imeni Lesi Ukrayinky ta Natsional'noyi muzychnoyi akademiyi Ukrayiny imeni P. I. Chaykovs'koho: zb. nauk. 7, 5–15 [in Ukrainian].

2. Arkhymovych, L. (1970). Ways of development of Ukrainian Soviet opera. Kyiv: Muzychna Ukrayina [in Ukrainian].

3. Banats'ka, N. A. (2000). Christian motifs and images in the dramaturgy of Lesya Ukrainka (moral and value aspects). Extended abstract of doctor's thesis. Kyiv: Natsional'na akademiya nauk Ukrayiny. Instytut literatury imeni T. H. Shevchenka [in Ukrainian].

4. Byelik-Zolotar'ova, N. (2011). Genre specificity of the drama extravaganza "Forest Song" by L. Ukrainka in the choral dramaturgy of V. Kyreiko's opera. Problemy vzayemodiyi mystetstva, pedahohiky ta teoryi i praktyky osvity. 41, 423-435 [in Ukrainian].

5. Van, Mintsze (2020). Lyrical semantics of female images in opera (G. Donizetti, Ch. Gounod, M. Rimsky-Korsakov, G. Puccini). Extended abstract of doctor's thesis. Odesa: Odes'ka natsional'na muzychna akademiya imeni A. V. Nezhdanovoyi [in Ukrainian].

6. Hubko, O. T. (2002). The last romantic of Ukrainian melos. Tvorets' charivnykh melodiy. Rozpovidi pro Vitaliya Kyreyka / [uporyad. I. Lobovyk]. Kyiv: Krynitsya [in Ukrainian].

7. Yefremova, L. P. (1965). "Forest Song", opera by V. Kyreiko. Kyiv: Mystetstvo, 1965 [in Ukrainian].

8. Kocherha, S. (2010). Lesia Ukrainka's Cultural Sophistry: Semiotic Analysis of Texts. Luts'k: Tverdunya [in Ukrainian].

9. Lukava, D. V. (2019). Ukrainian composers in the formation of national traditions of opera art (late 19th – early 20th century). Vcheni zapysky TNU imeni V. I. Vernads'koho. Seriya: Istorychni nauky. 30 (69), 3, 17-21 [in Ukrainian].

10. Mayburova, K. (1979). Vitaliy Kyreyko. Kyiv: Muz. Ukrayina [in Ukrainian].

11. Muravs'ka, O. V. (2022). Mysterious-mythological foundations of Ukrainian musical theater of the 19th century (using the example of the work of S. Hulak-Artemovsky and M. Lysenko). Visnyk Natsional'noyi akademiyi kerivnykh kadriv kul'tury i mystetstv: nauk. zhurnal. 3, 177–183 [in Ukrainian].

12. Folk songs in Lesya Ukrainka's recordings and from her singing (1971). Kyiv: Muzychna Ukrayina [in Ukrainian].

13. Oliynyk, K. V. (2023). Metagenre intentions of mystery and the work of Lesya Ukrainka. Luts'k: Volyns'kyy natsional'nyy universytet imeni Lesi Ukrayinky [in Ukrainian].
14. Skupeyko, L. I. (2006). Mythopoetics of Lesya Ukrainka's "Forest Song". Kyiv: Feniks [in Ukrainian].
15. Sofronova, L. A. (2004). Ancient Ukrainian theater. L'viv: L'vivs'kyy natsional'nyy universytet imeni Ivana Franka [in Ukrainian].
16. Creator of magical melodies. Stories, poems, essays about the outstanding contemporary composer Vitaly Dmitrievich Kyreiko. (2002). Kyiv: Vydavnytstvo «Krynytsya» [in Ukrainian].
17. Shesterenko, I. V. (2009). Vitaliy Kyreiko's work in the aspect of biographical research. Extended abstract of doctor's thesis. L'viv: L'vivs'ka natsional'na muzychna akademiya imeni M. V. Lysenka [in Ukrainian].
18. Shesterenko, I. V. (2008). Vitaliy Kyreiko's work in the context of the history of Ukrainian music: a teaching and methodological manual. Kyiv: Kupriyanova O. O. [in Ukrainian].
19. Shesterenko, I. V. (2024). Lesya Ukrainka's work in the operas of Vitaliy Kyreiko. *Yevropa. Svit.* 7, 307-311 [in Ukrainian].
20. Shylenko, L. A. (2021). Operatic works of Vitaliy Kyreiko in directorial stage incarnations. Extended abstract of doctor's thesis. Sumy: Sums'kyi derzhavnyi pedahohichnyy universytet imeni A. S. Makarenka [in Ukrainian].
21. Shchukina, I. (2012). In Search of a Composer (Melodies to "Forest Song" by Lesya Ukrainka). *Slovo. Chas.* 7, 51-64 [in Ukrainian].

Дата першого надходження статті до видання: 20.02.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 23.03.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 13.05.2026

УДК 781.1

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2026-47-2>**Тетяна Олександрівна Казначєєва**

ORCID: 0000-0002-8692-2844

кандидат мистецтвознавства, доцент,
завідувач кафедри загального та спеціалізованого фортепіано
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
itaniamusic@gmail.com

СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЗВИТОК ТАНЦЮВАЛЬНОЇ ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ СЮІТИ ДОБИ БАРОКО

Метою роботи є виявлення семантичних, структурно-композиційних та музично-мовних закономірностей функціонування танцювальності в інструментальній сюїті XVII–XVIII століть, а також з'ясування специфіки трансформації первинних танцювальних жанрів у межах професійного композиторського мислення на прикладі сюїт Йоганна Якоба Фробергера, Йоганна Себастьяна Баха та Георга Фрідріха Генделя. **Методологічну основу дослідження** становить комплексний підхід, що поєднує засади історичного, теоретичного та аналітичного музикознавства. Застосування історико-стильового методу дозволяє простежити еволюцію танцювальної сюїти у європейській музиці XVII–XVIII століть. Системно-структурний метод використано для аналізу сюїтного циклу як цілісного художнього утворення, що функціонує на основі взаємодії окремих частин, об'єднаних принципом контрасту та єдності. Інтонаційно-семантичний підхід надає можливість розкрити танцювальність як носій змісту, що пов'язаний із категорією руху та культурною пам'яттю. **Наукова новизна** роботи полягає у комплексному підході до аналізу танцювальної сюїти як багаторівневої художньої системи, у якій поєднуються жанрово-ритмічні, фактурні, ладо-тональні та семантичні параметри. В межах даного дослідження танцювальність розглядається не лише як жанрова ознака або історично зумовлений компонент, а як універсальний принцип організації музичного мислення, що визначає характер тематизму, логіку формотворення та способи художнього узагальнення. Розширено уявлення про механізми переходу танцю від первинної, функціонально-прикладної форми до вторинножанрового рівня, де він втрачає безпосередній зв'язок із хореографічною практикою, але зберігає семантичну пам'ять про рух як основу музичної образності. Запропоновано аналіз взаємодії метроритмічних моделей, фактурної організації та тонального плану у формуванні цілісності сюїтного циклу.



Висновки. Встановлено, що танцювальна сюїта XVII–XVIII століть є складною багаторівневою художньою системою, у якій поєднуються жанрово-ритмічні, фактурні та ладо-тональні параметри, спрямовані на формування цілісного музичного циклу. Її основою виступає принцип контрастного зіставлення танцювальних частин, кожна з яких зберігає ознаки первинного жанрового прототипу, водночас набуваючи рис художнього узагальнення. Отже, танцювальність у межах інструментальної сюїти визначає характер тематизму, тип руху та логіку формотворення, забезпечує єдність циклу і водночас постає носієм образно-семантичного змісту, пов'язаного з уявленням про рух як фундаментальну категорію музичного часу.

Ключові слова: танцювальна сюїта, барокова музика, інструментальний цикл, танцювальність, музична семантика, поліфонія, формотворення.

Kaznacheieva Tetiana Oleksandrivna, PhD in Arts, Associate Professor, Head of the Department of General and Specialised Piano of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

The formation and development of the baroque dance instrumental suite

The purpose of the article. The article explores of the study is to identify the semantic, structural-compositional, and musical-linguistic patterns of the functioning of dance elements in the instrumental suite of the 17th–18th centuries, as well as to clarify the specific features of the transformation of primary dance genres within the framework of professional compositional thinking, based on the suites by Johann Jakob Froberger, Johann Sebastian Bach and George Frideric Handel. ***The research methodology*** consists in the application of integrated approach combining historical, theoretical, and analytical musicology. The application of the historical-stylistic method makes it possible to trace the evolution of the dance suite in European music of the 17th–18th centuries. The systemic-structural method is used to analyze the suite cycle as a holistic artistic entity functioning through the interaction of its constituent parts, united by the principle of contrast and unity. The intonational-semantic approach (in line with the ideas of B. Asafiev) allows dance to be interpreted as a carrier of meaning associated with the category of movement and cultural memory. ***The scientific novelty of the work*** lies in a comprehensive approach to the analysis of the dance suite as a multi-level artistic system integrating genre-rhythmic, textural, tonal, and semantic parameters. Within this research, dance is considered not only as a genre feature or a historically conditioned component but also as a universal principle of organizing musical thinking that determines the nature of thematic development, the logic of form-building, and the modes of artistic generalization. The study expands the understanding of the mechanisms by which dance evolves from its primary functional-applied form to a secondary genre level, where it loses its direct connection with choreographic practice while preserving the semantic memory of movement as the basis of musical imagery. The interaction of metric-rhythmic models, textural organization, and tonal planning in shaping the integrity of the suite cycle

is also examined. **Conclusions.** It has been established that the dance suite of the 17th–18th centuries represents a complex multi-level artistic system in which genre-rhythmic, textural, and tonal parameters interact to form a coherent musical cycle. Its foundation lies in the principle of contrastive juxtaposition of dance movements, each retaining features of its primary genre prototype while acquiring traits of artistic generalization. Thus, within the instrumental suite, danceability determines the character of thematic development, the type of motion, and the logic of form-building, ensuring the unity of the cycle while simultaneously functioning as a carrier of figurative and semantic meaning associated with the concept of movement as a fundamental category of musical time.

Key words: dance suite, Baroque music, instrumental cycle, danceability, musical semantics, polyphony, form-building.

Актуальність теми. Актуальність дослідження зумовлена необхідністю поглибленого осмислення процесів становлення та еволюції танцювальної сюїти як одного з ключових жанрів інструментальної музики XVII–XVIII століть, у якому відбиваються фундаментальні закономірності формування європейського музичного мислення. Попри значну кількість праць, присвячених бароковій сюїті, недостатньо розкритими залишаються питання семантики танцювальності як специфічного способу організації музичної тканини. У роботі розширено уявлення про механізм переходу танцю від первинної, функціонально-прикладної форми до вторинножанрового рівня, де він втрачає безпосередній зв'язок із хореографічною практикою, але зберігає семантичну пам'ять про рух як основу музичної образності. Запропоновано деталізований аналіз взаємодії метроритмічних моделей, фактурної організації та тонального плану у формуванні цілісності сюїтного циклу на прикладі індивідуально-стильових особливостей трактування танцювальної сюїти від ранньобарокової нормативності та жанрової стабільності у Йоганна Якоба Фробергера до високого рівня поліфонізації танцю, його семантичної віддаленості від побутової практики у Йоганна Себастьяна Баха і до репрезентативно-концертного узагальнення жанру у Георга Фрідріха Генделя. Таким чином, дослідження сприяє уточненню теоретичних засад вивчення сюїтного циклу та розширює сучасні підходи до інтерпретації танцювальності як важливого феномену європейської музичної культури барокової доби.

Метою даної статті є виявлення семантичних, структурно-композиційних та музично-мовних закономірностей функціонування танцювальності в інструментальній сюїті XVII–XVIII століть, а також з'ясування специфіки трансформації первинних танцювальних жанрів у межах професійного композиторського мислення.

Виклад основного матеріалу. У процесі становлення інструментального циклу в європейській музиці XVII–XVIII століть одним з важливих напрямів розвитку жанру стає танцювальна сюїта. З точки зору композиції, вона формується як циклічний інструментальний твір, що складається з кількох самостійних за кількістю, порядком і способом сполучення п'єс, об'єднаних художнім задумом. У цей час цикл складається з таких жанрових різновидів як алеманда, куранта, сарабанда та жига. Пізніше до складу сюїти ввійшли танцювальні номери – менует, гавот, буре, пасп'є, ригодон, мюзет, лур, полонез, форлана, сициліана, тамбурин, англес, хорнпайп і т.д., а також такі п'єси, як арія, рондо, прелюдія, капричіо, скерцо, чакона, пасакалія, увертюра та ін. [3, с. 262]. Така сюїтна танцювальна форма мала поліжанрову основу, тобто поєднувала ряд танців, що мали самостійне значення. Контрастний жанровий ряд танцювальних номерів передбачав різноманітний характер їх взаємодії. Кожна окрема частина сюїтного циклу, побудована за танцювальним принципом, зберігала стабільність певного типу ритмічного руху в межах танцю, забезпечувала цілісність музичної форми та образну однорідність п'єси.

Як зазначає А. Черноїваненко, клавірна сюїта (первісно танцювальна) отримує широку імпровізаційно-імітаційну якість органної музики [2, с. 384]. Характер образного мислення нової інструментальної музики зумовлює потребу у формуванні оновлених тематичних моделей, спрямованих на послідовне й єдине розгортання матеріалу в межах окремої частини та на конструювання циклів із контрастно співвіднесених розділів. При цьому танцювальний принцип, поряд з імітаційним і варіаційним способами, зберігає статус одного з провідних механізмів тематичного розвитку.

Окремі частини сюїти зазвичай вирізнялись камерним масштабом і репрезентували один завершений художній образ. Водночас, у сюїтній формі акумульовано уявлення про культурну ідентичність, світоглядні настанови та побутові особливості певних народів, для яких той чи інший характерний танець виконував функцію репрезентації життєвих цінностей.

Досліджуючи семантичні та музично-мовні засади втілення танцювального начала у танцювальній інструментальній сюїті, В. Клещуків зазначає, що їх музична мова уособлювала остинатний принцип проведення лаконічного ритмічного мотиву (з особливим механізмом музично-інструментального смислопородження), чіткого структурного членування на різних масштабах форми, які передають специфічну виразовість хореографії бароко в соціально-культурних умовах «просвіченого дозвілля» [1, с. 6].

Танцювальний різновид сюїти ґрунтується на послідовності стилізованих танців із чітко фіксованими метроритмічними, темповими та характерологічними ознаками. Основу такого циклу становить принцип жанрової ідентифікації, за якого кожна частина зберігає зв'язок із конкретною танцювальною моделлю, водночас зазнаючи художньої трансформації в межах професійної композиторської практики.

Цей тип сюїти досягає високого рівня узагальнення у творчості німецького композитора Йоганна Якоба Фробергера. Саме у його інструментальних сюїтах вперше чітко окреслюється й усталюється канонічна послідовність танців (алеманда – куранта – сарабанда – жига) та формується принцип циклічної єдності, заснованої на контрасті темпів, метрів і образів. Клавірні сюїти композитора, що є невеликими за об'ємом, вирізняються жанрово-ритмічною диференціацією кожної частини. Зазначимо, що у новому виданні Повного зібрання творів композитора за редакцією Зігберта Рампе сюїти визначено як «партити».

Алеманда (фр. *Allemande*, від *Danse Allemande* – німецький танець) – широко поширений бальний придворний танець XVI – XVII століть, що виник на основі німецького старовинного народного танцю. У другій половині XVI століття алеманда часто відкривала свята та бали у Франції. Характер виконання

танцю – плавний, темп – помірний. Музичний розмір – 2/4, 4/4. Основні рухи складаються з простих кроків вперед, убік, поклонів та реверансів.

У Сюїті d-moll Й. Фробергера (у виданні Г. Адлера є декілька сюїт у цій тональності, проаналізована сюїта надрукована як №2) Алеманда репрезентує стримано-рефлексивний афект із плавним ритмічним рухом, що задає початковий образний вектор усього циклу. Вирізняється поліфонічною фактурою, де верхній голос несе тематичне навантаження, а решта голосів виконує функцію опорного гармонічного фундаменту з елементами контрапункту. Фактурна організація спрямована на плавне розгортання тематизму, без різких вертикальних акцентів. Характерний дводольний метр з переважанням рівномірного руху, насиченого пунктирними інтонаціями, створює відчуття стриманої ходи. Ритмічна стабільність сприяє формуванню цілісного образу вступної частини циклу. Тональний план алеманди характеризується тимчасовими відхиленнями від основної тональності d-moll у споріднені, але без різких модуляцій, що підкреслює її функцію тематично-образного «зачину».

Куранта (фр. Courante) – старовинний французький танець. Звиконання куранта також досить часто розпочиналися придворні танцювальні вечори рубежу XVI і XVII століть. Характер виконання танцю – урочистий, величний; музичний розмір спочатку був дводольним (2/4), потім набув поширення тридольний (3/4).

Куранта у циклі Й. Фробергера активізує моторний початок, її фактура більш рухлива та прозора, з активним використанням імітацій. Контрапунктичні елементи не ускладнюють текстуру, а підсилюють відчуття безперервного руху. Тридольний метр і характерні ритмічні формули з синкопованими зсувами створюють ефект внутрішньої пульсації та легкості. Ритмічна організація спрямована на контраст із попередньою алемандою. Куранта відмічена більш об'ємними модуляційними зонами, проте викладення завжди повертається до тоніки, зберігаючи ладо-тональну єдність циклу.

Наступний частина – одна з головних частин інструментальної сюїти у XVII столітті. Сарабанда (ісп. Zarabanda, від Sacra

Banda – священна хода) – широко поширений у європейських країнах придворний танець. Цей жанр походить від іспанського громадського танцю, який виконували жінки під акомпанемент гітари, кастаньєт і спів танцівниць. Від першоджерела придворний варіант танцю відрізнявся темпом та характером виконання – повільним, урочистим, величним. Музичний розмір – $3/4$, $3/2$ з акцентом на другій частці такту. Композиційний малюнок танцю був представлений у формі ходи з просуванням пар в колонній побудові, з різним напрямком руху.

Сарабанда Сюїти d-moll Й. Фробергера характеризується акордово-поліфонічною фактурою, у якій вертикаль набуває особливої ваги. Повільний темп сприяє сприйняттю кожного гармонічного звороту як дуже значущого за змістом. Акцент другої долі тридольного метра формує підкреслено зосереджений, медитативний характер. Ритм тут виконує не моторну, а експресивно-афективну функцію. Гармонічна мова сарабанди збагачується хроматичними відхиленнями, що поглиблює мінорну експресію та створює глибокий з емоційної точки зору кульмінаційний центр усього циклу.

Завершує цикл динамічна кульмінація, що утверджує принцип архітектонічно врівноваженого контрасту, характерного для танцювальної сюїти – жига (фр. *gigue*; англ. *jig*; нім. *Gigue*) – швидкий старовинний народний танець кельтського походження, що зберігся в Ірландії. Спочатку жига була парним танцем. П'єси під цією назвою зустрічались вже у XVI столітті. У XVII танець став популярним у країнах Західної Європи.

У фіналі Сюїти d-moll Й. Фробергера жига характеризується швидким і безперервним рухом, складним метром, що утворюється з дрібних тривалостей, має динамічний, життєрадісний характер, контрастний до попередніх частин. Попри активний тематичний розвиток, жига впевнено утримує d-moll як тональний центр, фіналізуючи цикл у стійкому ладо-тональному просторі. Найцікавішим є домінування імітаційно-поліфонічної фактури, яка часто побудована за принципом фугованого викладу, що підкреслює її завершальну функцію. Загалом, такий різновид німецької жиги визначають як фуговану жигу, яка сформувалася саме у творчості Й. Фробергера.

Проаналізована Сюїта d-moll Й. Фробергера демонструє зразкову модель танцювальної сюїти раннього бароко, у якій жанрово-ритмічні характеристики кожної частини поєднуються з продуманою фактурною диференціацією та виваженою ладо-тональною драматургією. Саме взаємодія цих параметрів забезпечує художню цілісність циклу й водночас створює багатовимірний образний простір, що зумовив подальший розвиток сюїтного мислення в європейській музиці.

У цілому, клавірні сюїти Й. Фробергера (їх у композитора понад тридцять) унаочнюють ранньобарокову модель танцювальної сюїти, у якій танцювальні жанри функціонують не в прикладному, а в художньо-узагальненому вимірі, набуваючи статусу семантичних носіїв образного змісту. Цілісність композиції формується завдяки стабільності характерних ритмічних формул, жанровій визначеності частин і послідовній ладо-тональній організації. Алеманда постає як знак внутрішньої зосередженості й врівноваженого руху, куранта уособлює модель динамічного розвитку, сарабанда виявляє афективну глибину та відчуття уповільненого часу, жига є втіленням завершеності та життєстверджуючого імпульсу. Трансформація танцювальних жанрів відбувається через ускладнення фактури, поліфонізацію музичної тканини та розширення гармонічної мови.

Значного розвитку сюїти танцювального типу набувають у творчості Йоганна Себастьяна Баха. Композитор створив численні зразки сюїтних циклів, зокрема «Французькі сюїти», «Англійські сюїти», «Партити» для клавіру, а також сюїти для віолончелі та оркестрові сюїти. Композитору вдіється не тільки майстерно відтворити реальні танцювальні жанри, але й розширити їх форму, збагатити поліфонією фактуру, майстерно ввести хроматизми і помітно збільшити технічну складність творів. Музика сюїт зберігає танцювальну пульсацію, повторюване фразування та ритмічні акценти, що викликають відчуття руху, але, загалом, їх зміст не завжди підходить для буквального танцювання.

«Французькі сюїти» для клавіру Й. С. Баха зберігають чотиричастинну жанрову основу циклу (алеманда, куранта, сарабанда та жига), але доповнюються арією чи більш «сучасним»

танцювальним жанровим різновидом (менуетом, луром, гавотом, англезом, полонезом, буре). Сюїти вирізняються зіставленням повільного і більш швидкого типу руху від першої частини до останньої, відчуттям поступового зростання темпу, який у заключному номері (жига) сприймається, як найстрімкіший рух. Характерним є чергування парного і непарного розмірів або послідовність номерів у одному розмірі (куранта і сарабанда), але у різному темпі. Показовим є збереження метроритмічних моделей конкретного танцювального жанру, але спостерігається ритмічна варіантність їх реалізації, синкопування, поліметричні зсуви, які знімають безпосередню тілесну моторність. Інтегруючим прийомом циклів є тональна єдність. У алемандах домінує плавна, безакцентна ритміка. Сарабанди втрачають характерну акцентуацію другої долі, натомість наповнюються експресивною мелодичною орнаментациєю та гармонічною напругою. У курантах і жигах зберігається енергія руху, однак вона спрямована на логіку тематичного розвитку, а не на танцювальну імпульсивність. У підсумку, танцювальні жанри «Французьких сюїт» Й. С. Баха перетворюються з тілесно-побутового стану на художню модель впорядкованого руху, що відображає внутрішню динаміку музичної думки. Вони позбавлені прямого зв'язку з танцювальною практикою, але наділені глибоким семантичним потенціалом, як носії ідеї духовно організованого, осмисленого руху в часі.

В «Англійських сюїтах» Й. С. Баха танець зберігає такі виразні ознаки жанрової впізнаваності як чітко окреслені метроритмічні формули, стабільні типи руху, опору на симетрію та періодичність. Характерною ознакою «Англійських сюїт» є наявність розгорнутих прелюдій майже «концертного» типу, які семантично віддаляють слухача від побутово-танцювальної сфери, задають масштабність і риторичну піднесеність циклу та дозволяють інтерпретувати подальші танці як художньо узагальнені жанрові образи, а не як прикладні форми. Алеманда (наприклад, з сюїти №1 A-dur) вирізняється імітаційним потенціалом, хроматизмами та досить складними ритмами. Цей жанровий різновид унаочнює поліфонізацію танцю, фактура

якого тяжіє до щільного багатоголосся, а рух осмислюється як результат взаємодії голосів, а не метричної пульсації. Енергійна куранта (сюїта №1 A-dur містить два різновиди: елегантну з неквадратними фразами – французьку та більш швидку – італійську) контрапунктично й ритмічно ускладнюється. Алеманда та куранта утворюють першу, тематично насичену та контрастну стадію циклу. Сарабанда набуває характеру повільної, урочистої декламації. Додаткові танці (буре, гавоти, менуети) у циклах «Англійських сюїт» Й. С. Баха розширюють палітру емоційних контрастів. Жига демонструє інтенсивну танцювальність, зі складними ритмами, інверсіями, «фугоподібними» поліфонічними елементами. Тональні контрасти відображаються у зіставленні однойменних мажору й мінору, застосуванні паралельних до основної тональностей. В «Англійських сюїтах» Й. С. Баха танцювальні жанри циклу перетворюються на репрезентативні, ієрархічно впорядковані художні моделі руху, які втілюють ідею масштабності, структурної організованості та афективної піднесеності. Вони семантично віддалені від побутової практики але інтегровані в концепцію цілісного, досить масштабного циклу.

Ще більшої трансформації зазнає тип танцювальної сюїти у «Партитах» для клавіру Й. С. Баха. Партита (від італ. *partire* – поділяти на частини) за структурою є традиційною бароковою сюїтою, що містить алеманду, куранту, сарабанду й жигу. Але у зразках Й. С. Баха її структура розширюється завдяки вступній частині (прелюдії, симфонії, фантазії, увертюрі, преамбулі, токати), що репрезентує різні типи вступних рухів, та наявності додаткових номерів (менуету, бурлески, рондо, гавоту, пасп'є, скерцо, арії) перед фіналом. Порівняно з іншими сюїтами Й. С. Баха, «Партити» вирізняються більш швидшими темпами у деяких типах рухів і більшим акцентом на віртуозність, а також насиченою, майже оркестровою фактурою. Не зважаючи на збереження таких ознак як чіткий ритм, повторна структура фразування, орнаментика (трелі, морденти) та чергування темпів (повільний-швидкий), що створюють відчуття руху, радості чи меланхолії, певні форми руху, танцювальність у цих циклах, завдяки контрапункту та розширенню форм, відчувається ще

більш абстрактно. Протягом усього циклу вона еволюціонує, зберігаючи своє якісне коріння у танцювальних частинах «Парти́т», але на цій основі створюються п'єси, що мають глибоке емоційне навантаження.

Ще більшої глибини та духовності отримує музичне становлення моторного типу у чотирьох «Оркестрових сюїтах» Й. С. Баха, які відомі також як «Увертюри». Вони складаються з масштабної вступної увертюри в стилі французької барокової традиції (повільна велична частина, швидка фуга, реприза повільної частини) та послідовності танцювальних п'єс, призначених для прослуховування, а не для реального виконання танців. Особливого значення набувають такі характерні ритмічні ознаки як пунктирний ритм (буре), акцент на першій (менует) або другій долі такту (сарабанда), синкопи (полонез), запальні триолі (жига). Оркестровка додає відчуття руху: духові (гобої, флейта) виразно проводять мелодичну лінію чи швидкі пасажи, викликаючи відчуття грайливості. Струнні – підкреслюють ритмічну пульсацію, ударні (труби, литаври, особливо у Сюїтах №3 та №4) надають звучанню величі та святковості (найбільше в останніх частинах, що визначаються концентрацією та стрімкістю руху, відчуттям фіналу).

В «Оркестрових сюїтах» Й. С. Баха композиційна цілісність формується завдяки чіткій ритмічній пульсації, використанню характерних метрів та акцентів, застосуванню простої двочастинної форми, чергуванню темпів (від повільних до швидких), орнаменталізації. Оркестровка підкреслює рух і емоційний характер номерів. Наведені ознаки роблять музику танцювальною в абстрактному сенсі, викликають уяву про кроки, стрибки чи процесійний рух, але, разом з тим, фактура збагачена поліфонічними елементами та віртуозним викладенням.

Видатними прикладами інструментальної музики, що поєднані за принципом барокової танцювальної сюїти, є й оркестрові сюїти Георга Фрідріха Генделя. Це – три оркестрові сюїти «Музика на воді» («Water music») та «Музика для королівських феєрверків» («Music for the Royal Fireworks»). Як відомо, сюїти «Музика на воді» були створені для прогулянки короля Георга

І на Темзі 17 липня 1717 року, а «Музика для королівських феєрверків» – на честь святкування Аахенського миру 1749 року у Грін-парку у Лондоні.

Перший з вказаних творів складається з трьох незалежних сюїт (F-dur, D-dur, G-dur), які не утворюють єдиний цикл, у зв'язку з чим, виконуються окремо або в будь-якій послідовності. Структура перших двох сюїт «Музики на воді» складається з увертюри, яка за побудовою подібна до «Оркестрових сюїт» Й. С. Баха, та послідовності різних танцювальних жанрів: менуету, буре, сарабанди, ригодону, жиги, хорнпайпу (останні два різновиди представляють англійську національну танцювальну традицію). Порівняно з оркестровими сюїтами Й. С. Баха, цикли Г. Ф. Генделя мають більш масштабну й яскраву оркестровку, що адаптована для відкритих подій: привертає увагу грандіозне звучання духових інструментів (гобої, фаготи, труби, роги, валторни), значна роль ударних, струнних інструментів. Насичена ритмічна структура (пунктири, синкопи) поєднується з мелодичністю, віртуозністю, енергійністю, святковістю, прямим закликком до руху, маршовістю, церемоніальністю. З точки зору форми спостерігається гнучка послідовність, повторюваність розділів («Музика на воді») або компактніша структура, з майже «сюжетним» розвитком (початкова увертюра, лірична частина та радісна, кульмінаційна частина у «Музиці для королівських феєрверків»).

Танцювальний тип барокової сюїти, що отримав класичне трактування у творчості Г. Ф. Генделя, частково починає трансформуватися у його збірці восьми клавірних сюїт. Їх загальна структура не є строго традиційною. Прелюдії мають вільний, імпровізаційний характер викладення. Традиційна послідовність танцювальних жанрів у циклі часто змінюється, з'являються швидкі частини у темпі Allegro, Presto (часто – у формі фуги) та повільні частини (Largo, Adagio) або варіаційні частини: арія (сюїта №3), пасакалія (сюїта №7).

Найбільш класичним зразком є Перша сюїта A-dur, яку доречно порівняти з аналогічною сюїтою Й. С. Баха – Англійською сюїтою №1 (також A-dur). Сюїта Г. Ф. Генделя складається з прелюдії, алеманди, куранти та жиги. Прелюдія має імпровіза-

ційний характер, викладення з арпеджованими акордами та віртуозними пасажами разом з поривчастим, пульсуючим ритмічним малюнком та акцентами на сильній долі створює відчуття руху вгору-вниз, як своєрідний початок танцю. Прелюдія у сюїті Й. С. Баха також містить вільні пасажі, віртуозні арпеджіо, але головна рушійна сила – майстерні контрапунктичні прийоми: імітації, інверсії, стрети, канони. Це – майже fuga за формою (не має експозиції з відповідями). Тема демонструє перетворення танцювального мотиву на контрапунктичний – довгий, з хроматичними елементами, придатний для імітації. Характер Прелюдії – радісний, світлий, енергійний, але не для танцю.

Алеманда у сюїті Й. С. Баха чотиридольна, насичена імітаційним розвитком, хроматизмами та вирізняється досить складним ритмом, чіткою пульсацією, поліритмією. Алеманда Г. Ф. Генделя також чотиридольна, має імітаційну поліфонічну фактуру, насичену орнаментикою, чітку пульсацію з акцентом на першу та третю долі, що імітує кроки німецького повільного, статичного танцю, якій відображає процесійний рух. Але порівняно з жанровою першоосновою, Г. Ф. Гендель надає цій частині віртуозності, роблячи її менш танцювальною у буквальному сенсі, з вагомою емоційною пульсацією.

Наступний номер сюїт – куранта. Й. С. Бах надає два (з дублями) стилістично досить різні варіанти танцю – французьку куранту, що відмічена елегантними фразами, неквадратною структурою, з контрапунктичними елементами та італійську, у більш швидкому темпі, також з поліфонічним рухом, що наближається до «бігу». Куранта у сюїті Г. Ф. Генделя відтворює італійський стиль – мелодійна, грайлива, театральна. Стрибкові мотиви, синкопи та акценти на слабких частках такту відтворюють енергійний рух, чіткий ритм дозволяє уявити кроки та стрибки, що були притаманні цьому танцю у придворному варіанті виконання.

У циклі Й. С. Баха наступний номер – сарабанда (у сюїті Г. Ф. Генделя ця частина відсутня) – тридольна, з типовим для жанру акцентом на другу долю, повільна, хоральна, насичена орнаментикою. Жанровий різновид буре (два номери) з'явля-

ється у бахівській сюїті як пара для контрасту: перший танець – мажорний, жвавий, з пунктирними ритмами, синкопами, що імітують стрибки та кроки французького буре та другий – єдиний в циклі у мінорній тональності (a-moll), що посилює емоційний контраст і надає сюїті «модного» вигляду з подвоєнням додаткових номерів. Форма кожного буре – проста, двочастинна (AABB), з репризами. Пара танців виконується наступним чином: I – II – I, без пауз, що створює форму АВА, у якій II – контрастне «тріо», що є характерним для оркестрових сюїт композитора. Фактура – гомофонна з елементами поліфонії, темп – швидкий, передбачає заключний номер циклу – жигу.

Заключна частина у «Англійській сюїті №1 Й. С. Баха – фугована жига, яка сформувався ще у творчості Й. Фробергера. Типовий для жанру розмір 6/8, інверсії, складні ритми, що створюють абстрактний танець – «інструментальну» фугу. Фінальна Жига у сюїті №1 Г. Ф. Генделя, яка також містить поліфонічні елементи, має віртуозній, театральній, енергійний характер завдяки активному ритму (триолі, пунктир), стрибкам на різні інтервали та енергійним акцентам, що викликають відчуття запалу та руху.

Висновки. Таким чином, можна зазначити, що еволюція танцювальної сюїти відбувається у напрямі поступового віддалення від безпосередньої хореографічної практики та переходу до вторинножанрового рівня, на якому танцювальні моделі трансформуються у носії узагальненого художнього змісту. При цьому зберігається «пам'ять» про первинний рух як основоположний елемент музичної образності. Аналіз творів Й. Я. Фробергера засвідчує формування канонічної моделі танцювальної сюїти, у якій уперше чітко закріплюється послідовність алеманда – куранта – сарабанда – жига та окреслюється принцип циклічної єдності на основі жанрового контрасту. Сюїтні твори Й. С. Баха демонструють подальший етап розвитку жанру, пов'язаний із глибокою поліфонізацією фактури, ускладненням метроритмічної організації та підвищенням рівня семантичної абстрактності танцювальних образів. У свою чергу, у творчості Г. Ф. Генделя танцювальна сюїта набуває рис репрезентативно-концертного

жанру, що поєднує елементи театральності, святковості та оркестрової масштабності.

Отже, танцювальна сюїта барокової доби постає не лише як жанрова форма, але й як специфічний тип художнього мислення, у якому синтезуються ритм, рух і семантика культурного досвіду. Її дослідження відкриває перспективи подальшого вивчення взаємодії музики й танцю, а також поглиблює розуміння процесів жанрової трансформації в історії європейського музичного мистецтва.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Клещук В.П. Танцювальність як чинник жанрово-стилістичної еволюції академічного музичного мистецтва. Дис. канд. мистецтвознавства (доктора філософії): спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво». Одеса : Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової, 2021, 194 с.
2. Черноіваненко А.Д. Академічне музично-інструментальне мистецтво як предмет музикознавчої системології : монографія. Одеса : ВД «Гельветика», 2021. 704 с.
3. Юцевич Ю. Музика : словник-довідник. Тернопіль : Навчальна книга Богдан, 2025. 352 с.

REFERENCES

1. Kleshchukov V.P. (2021). Danceability as a factor in the genre-stylistic evolution of academic musical art. Candidate's thesis. Odesa : Odeska natsionalna muzychna akademiya imeni A.V. Nezhdanovoyi [in Ukrainian]
2. Chernoiivanenko A.D. (2021). Academic musical-instrumental mysticism as a subject of musicological systemology. Odesa : Helvetica [in Ukrainian].
3. Yutsevych Y. (2025). Music: dictionary-reference. Ternopil : Navchalna knyha Bohdan [in Ukrainian].

Дата першого надходження статті до видання: 14.02.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 19.03.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 13.05.2026

УДК 78.03+784/784.3

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2026-47-3>**Лариса Миколаївна Лобода**

ORCID: 0000-0001-5446-2380

кандидат мистецтвознавства,

доцент кафедри сольного співу

Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

lobodasong@gmail.com

ІНТОНАЦІЙНО-ОБРАЗНА СФЕРА ЦИКЛУ „СІМ РАНИХ ПІСЕНЬ“ А. БЕРГА: ПРОБЛЕМИ ВОКАЛЬНОЇ ТЕХНІКИ ТА ХУДОЖНЬОГО ТРАКТУВАННЯ

*Метою даного дослідження є комплексне музикознавче осмислення інтонаційно-образної сфери циклу „Сім раних пісень“ А. Берга як цілісного художнього феномену, що сформувався на межі пізньоромантичної традиції та модерністського мислення, зокрема виявлення принципів інтонаційної організації, особливостей структурно-композиційної побудови та специфіки взаємодії музики і поетичного тексту, а також визначення виконавських проблем, пов'язаних із інтерпретацією вокальної партії в умовах складної хроматизованої музичної мови. **Методологічну основу дослідження становить комплексний міждисциплінарний підхід, що поєднує інтонаційно-семантичний, структурно-композиційний, жанрово-типологічний та тексто-музичний аналіз. Наукова новизна дослідження полягає у здійсненні цілісного аналізу циклу „Сім раних пісень“ А. Берга як інтегральної інтонаційно-семантичної системи, що раніше не отримала достатнього висвітлення у вітчизняному музикознавстві. У роботі уточнюється роль інтонації як центральної категорії, що поєднує виразальну та формотворчу функції в умовах переходу від тональної до атональної організації музичного матеріалу. Обґрунтовується положення про те, що вокальна партія в даному циклі виступає як особливий тип музичного мовлення, що поєднує спів і декламацію, і вимагає специфічного виконавського підходу.***

Висновки. Узагальнюючи результати дослідження, можна стверджувати, що цикл „Сім раних пісень“ А. Берга постає не лише як ранній етап творчості композитора, але як важливий осередок формування його індивідуального стилю, у якому вже окреслюються ключові риси подальшого музичного мислення. У цьому творі відбувається тонке переплетення пізньоромантичної традиції з новими інтонаційними принципами, що поступово ведуть до модерністської трансформації



музичної мови. Саме тому цикл сприймається не як сукупність окремих вокальних мініатюр, а як цілісний художній організм, внутрішня єдність якого формується через систему глибоких інтонаційних і семантичних зв'язків. Інтонаційна організація циклу відіграє визначальну роль у його формотворенні. Інтонація тут виступає не лише як засіб виразності, але як основний принцип структурної єдності, що об'єднує окремі частини в єдине смислове поле.

Ключові слова: А. Берг, „Сім ранніх пісень“, камерно-вокальний цикл, цикл, циклічність, інтонаційна семантика, музична мова модернізму, експресіонізм, пізньоромантична традиція, атональність, вокальна техніка, тексто-музичні взаємозв'язки, художня цілісність, інтерпретація.

Loboda Larysa Mykolaivna, Ph.D. in History of Arts, Associate Professor at the Department of Solo Singing of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

The intonational-imagery sphere of A. Berg's "Seven Early Songs": problems of vocal technique and artistic interpretation

The aim of this study is to provide a comprehensive musicological interpretation of the intonational-imagery sphere of Alban Berg's cycle Seven Early Songs as an integral artistic phenomenon formed at the intersection of late Romantic tradition and modernist thinking. Particular attention is given to identifying the principles of intonational organization, the specific features of structural and compositional design, and the nature of interaction between music and poetic text, as well as to defining performance-related challenges associated with the interpretation of the vocal part within a complex chromatic musical language. The methodological framework of the research is based on a comprehensive interdisciplinary approach that combines intonational-semantic, structural-compositional, genre-typological, and text-music analytical methods. The scientific novelty of the study lies in presenting a holistic analysis of Berg's Seven Early Songs as an integrated intonational-semantic system that has not previously received sufficient attention in domestic musicology. The study clarifies the role of intonation as a central category that unites expressive and form-generating functions in the context of the transition from tonal to atonal organization of musical material. It also substantiates the view that the vocal part in this cycle represents a specific type of musical discourse that combines singing and declamation and requires a specialized interpretative approach.

Conclusions. Summarizing the results of the study, it can be stated that Alban Berg's Seven Early Songs should be understood not only as an early stage in the composer's creative development, but also as an important locus of the formation of his individual style, in which the key features of his later musical thinking are already outlined. In this work, a subtle interweaving of late Romantic tradition with new intonational principles takes place, gradually leading toward a modernist transformation of musical language. For this reason, the cycle is perceived not as a collection of separate vocal miniatures, but as an integral artistic organism whose internal unity is shaped

by a system of deep intonational and semantic connections. The intonational organization of the cycle plays a decisive role in its form-building processes. Here, intonation functions not only as a means of expression, but also as the principal mechanism of structural unity, binding the individual songs into a single semantic field.

Keywords: *A. Berg, Seven Early Songs, chamber vocal cycle, cycle, cyclicality, intonational semantics, musical language of modernism, expressionism, late Romantic tradition, atonality, vocal technique.*

Актуальність теми дослідження інтонаційно-образної сфери циклу „Сім ранніх пісень“ А. Берга зумовлена низкою важливих музикознавчих, виконавських та загально-естетичних чинників, пов'язаних із сучасним станом вивчення музики ХХ століття та переосмисленням її стилістичних і жанрових особливостей. У контексті зростаючого інтересу до модерністської музики, зокрема до творчості представників Другої віденської школи, постає необхідність більш глибокого й системного аналізу ранніх творів, які часто залишаються поза увагою дослідників, але відіграють ключову роль у формуванні індивідуального стилю композитора. Особливої значущості набуває камерно-вокальна творчість Берга, оскільки саме в ній найповніше проявляється специфіка його інтонаційного мислення, тісний зв'язок музики зі словом, а також характерна для нього взаємодія експресивності й структурної організованості. Цикл „Сім ранніх пісень“ є унікальним прикладом синтезу пізньоромантичної традиції та нових інтонаційних принципів, що формуються на межі тональності та атональності. Вивчення цього твору дозволяє простежити процес становлення нової музичної мови, у якій інтонація набуває не лише виражальної, але й формотворчої функції.

Актуальність теми визначається також недостатнім рівнем її розробленості у вітчизняному музикознавстві. Попри наявність фундаментальних англомовних досліджень, присвячених творчості Берга, його камерно-вокальні твори, зокрема „Сім ранніх пісень“, досліджені фрагментарно, без належного акценту на інтонаційно-семантичному та виконавському аспектах. Це створює потребу в комплексному аналізі, який поєднував би структурно-композиційний, інтонаційний та виконавський підходи. Не менш важливим є і виконавський аспект проблеми. Склад-

ність вокальної мови Берга, пов'язана з хроматизмом, нестійкістю тональних центрів і тісною взаємодією з поетичним текстом, ставить перед виконавцями низку специфічних завдань, що потребують глибокого розуміння стилю та інтонаційної логіки твору. Тому дослідження інтонаційно-образної сфери циклу має не лише теоретичне, але й практичне значення, сприяючи вдосконаленню виконавської інтерпретації.

Крім того, звернення до цього циклу дозволяє розширити уявлення про природу камерно-вокального жанру в умовах модернізму, де традиційні принципи циклічності, тематичної єдності та текстомузичних відповідностей зазнають суттєвої трансформації. У цьому сенсі „Сім ранніх пісень“ постають як важливий об'єкт для осмислення процесів міжстильової взаємодії, інтонаційної еволюції та зміни художнього мислення в музиці ХХ століття. Отже, актуальність даного дослідження визначається необхідністю комплексного музикознавчого аналізу циклу „Сім ранніх пісень“ А. Берга як твору, що поєднує в собі історичну значущість, стилістичну складність і виконавську актуальність, а також відкриває нові перспективи для вивчення камерно-вокальної музики модернізму.

Метою даного дослідження є комплексне музикознавче осмислення інтонаційно-образної сфери циклу „Сім ранніх пісень“ А. Берга як цілісного художнього феномену, що сформувався на межі пізньоромантичної традиції та модерністського мислення, зокрема виявлення принципів інтонаційної організації, особливостей структурно-композиційної побудови та специфіки взаємодії музики і поетичного тексту, а також визначення виконавських проблем, пов'язаних із інтерпретацією вокальної партії в умовах складної хроматизованої музичної мови.

Методологічну основу дослідження становить комплексний міждисциплінарний підхід, що поєднує інтонаційно-семантичний, структурно-композиційний, жанрово-типологічний та текстомузичний аналіз. Інтонаційно-семантичний підхід дозволяє розкрити функціонування інтонації як носія образно-сміслового змісту та як формотворчого чинника, тоді як структурно-композиційний аналіз спрямований на виявлення принципів орга-

нізації циклу, характеру взаємозв'язків між його частинами та механізмів забезпечення художньої цілісності. Жанрово-типологічний підхід дає змогу визначити місце „Семи ранніх пісень“ у системі камерно-вокальних жанрів і простежити трансформацію традиційної моделі циклу в умовах модернізму. Текстологічний аналіз, у свою чергу, забезпечує дослідження специфіки взаємодії музичної інтонації з поетичним словом, з урахуванням символістської поетики та її впливу на характер музичного мислення. Важливу роль відіграє також виконавсько-інтерпретаційний підхід, що дозволяє розглянути технічні та художні аспекти реалізації вокальної партії.

Наукова новизна дослідження полягає у здійсненні цілісного аналізу циклу „Сім ранніх пісень“ А. Берга як інтегральної інтонаційно-семантичної системи, що раніше не отримала достатнього висвітлення у вітчизняному музикознавстві. У роботі уточнюється роль інтонації як центральної категорії, що поєднує виражальну та формотворчу функції в умовах переходу від тональної до атональної організації музичного матеріалу. Доведено, що художня цілісність циклу забезпечується не лише композиційною структурою, але й системою глибинних інтонаційних зв'язків і трансформацій, які формують єдиний семантичний простір твору. Обґрунтовується положення про те, що вокальна партія в даному циклі виступає як особливий тип музичного мовлення, що поєднує спів і декламацію, і вимагає специфічного виконавського підходу. Крім того, у дослідженні поглиблюється розуміння камерно-вокального циклу як жанру в умовах модернізму, де традиційні принципи циклічності набувають нових форм і смислів.

Виклад основного матеріалу. Камерно-вокальний цикл займає особливе місце в європейській музичній культурі як жанр, у якому найбільш концентровано реалізується діалектична єдність слова і музики, індивідуального переживання та його художнього узагальнення. В історичній перспективі він постає не лише як форма музичного висловлювання, але як специфічний тип художнього мислення, у якому музика виконує функцію інтерпретації поетичного тексту, а поезія – каталізатора інтона-

ційного процесу. Від романтичної лірики XIX століття до модерністських експериментів XX століття вокальний цикл функціонує як своєрідна «лабораторія інтонації», де відбувається кристалізація нових способів музичної виразності, пов'язаних із поглибленням психологізму, символізації та суб'єктивізації художнього досвіду. У цьому жанрі відбувається перехід від об'єктивованого музичного образу до інтеріоризованої інтонаційної структури, де кожен звук стає носієм внутрішнього стану. Саме тому камерно-вокальний цикл є привілейованим простором для виявлення тонких зв'язків між мовленням, інтонацією та емоційною рефлексією.

Проблема циклу та циклічності в музиці виходить далеко за межі формальної організації та набуває статусу фундаментальної естетичної категорії. Цикл у музичному мистецтві передбачає не лише структурну завершеність, але й наявність внутрішньої логіки розвитку, що об'єднує окремі частини в єдину смислову систему. У цьому контексті циклічність можна розглядати як форму музичного часу, в якій поєднуються лінійність і рефлексивність: кожен наступний елемент співвідноситься з попереднім не лише хронологічно, але й семантично. У камерно-вокальній музиці ця проблема ускладнюється через взаємодію двох систем – музичної та поетичної, що формують поліфонію смислів. Вокальний цикл стає своєрідним «інтонаційним наративом», де музика не просто супроводжує текст, а вступає з ним у складні відношення доповнення, контрасту та трансформації. Таким чином, циклічність у цьому жанрі виступає як принцип організації художнього досвіду, що відображає процес становлення і зміни внутрішнього стану суб'єкта.

У класичній романтичній традиції камерно-вокальний цикл (Ф. Шуберт, Р. Шуман, Г. Вольф) часто функціонує як форма психологічної драми або ліричного щоденника, де кожна пісня є окремим епізодом, але водночас частиною єдиного переживання. Тут формується тип інтонаційної єдності, що ґрунтується на варіантності тематичного матеріалу, повторюваності образних мотивів і внутрішній драматургічній напрузі. У XX столітті ця модель зазнає суттєвих змін: зростає роль фрагментар-

ності, символічної багатозначності, інтонаційної нестійкості, а також руйнується традиційна тональна опора. Вокальний цикл стає простором експерименту, де відбувається переосмислення самої природи музичної мови. Саме в цьому контексті камерно-вокальна творчість Альбана Берга набуває особливого значення як приклад синтезу традиції та новаторства.

А. Берг як представник Другої віденської школи посідає в історії музики особливе місце саме тому, що в його творчості радикалізм новітньої композиційної техніки не супроводжується розривом із традицією емоційно насиченого, психологічно мотивованого висловлювання. Якщо для рецепції музики ХХ століття характерним було протиставлення “конструктивного” і “експресивного”, “раціонального” і “чуттєвого”, то бергівський стиль демонструє принципову хибність такого розведення. Його музичне мислення поєднує високу ступінь структурної організованості з надзвичайною інтенсивністю інтонаційної виразності, а отже, ставить під сумнів саму опозицію між композиційною системністю та емоційною безпосередністю. Саме тому Т. Адорно, осмислюючи феномен Берга, визначав його як “майстра найменшої ланки”, тобто композитора, у якого найдрібніший інтонаційний елемент уже містить у собі енергію цілого [1]. У сучасному англомовному бергознавстві ця думка дістала подальший розвиток: дослідники неодноразово наголошують, що стиль Берга не можна зводити ні до “пом’якшеної” версії шенбергівського атоналізму, ні до пізньоромантичного релікту; навпаки, його музика являє собою особливу форму модерністської синтетичності, у якій історична пам’ять стилю стає внутрішнім ресурсом нової мови [5; 6].

У цьому сенсі визначення бергівського стилю як “експресивного модернізму” видається продуктивним, але потребує музикознавчого уточнення. Експресивність у Берга не є лише наслідком загальної емоційної напруги гармонії чи мелодики; вона формується як результат складної взаємодії інтонаційного профілю, тембрової драматургії, фактурного рельєфу та прихованих структурних зв’язків. Його музика майже завжди зберігає “жестову” якість висловлювання: мелодична лінія не просто

розгортається, а ніби промовляє, коливається, переривається, повертається до вже сказаного, тобто набуває рис психологічно вмотивованого мовлення. Саме тому Берг залишається, навіть у найбільш складних творах, композитором глибоко вокальної природи. Недарма М. Девото в окремому розділі про Берга як композитора пісень підкреслює, що саме у Lied-компоненті ранньої творчості проступають ті риси, які згодом визначають його оперну та інструментальну мову: особлива чутливість до словесного жесту, інтонаційна еластичність, тяжіння до мікросемантики мотиву [M. DeVoto. “Berg the Composer of Songs”]. У цьому відношенні камерно-вокальна сфера не є периферією бергівського стилю, а, навпаки, одним із його генетичних центрів.

Огляд англomовної літератури з цієї проблеми показує, що дослідження стилю Берга формувалося у кількох взаємодоповнювальних напрямках. Перший із них можна визначити як філософсько-естетичний. Його репрезентує насамперед праця Адорно, де музика Берга трактується не тільки як історико-стильове явище, а як форма кристалізації модерної суб’єктивності, у якій фрагментарність, алюзивність і гранична інтенсивність виразу постають естетичними ознаками доби [Т. Адорно. *Alban Berg: Master of the Smallest Link*]. Другий напрям – історико-аналітичний – найповніше представлений монографіями Д. Джармана і Д. Хедлама. Якщо Джарман акцентує еволюцію композитора від пізньюромантичної мови до атональності та серіальності, уважно простежуючи безперервність інтонаційних і формотворчих принципів [D. Jarman. *The Music of Alban Berg*], то Хедлам пропонує ширшу концепцію музичної мови Берга, де головною стає не опозиція “тональність / атональність”, а спосіб їхньої взаємодії, взаємного проникнення і семантичної гри [D. Headlam. *The Music of Alban Berg*]. Третій напрям – довідково-бібліографічний і водночас історіографічний – пов’язаний із працею Б. Сімса, котрий систематизує дослідження про різні жанрові сфери творчості Берга, спеціально виділяючи корпус праць про пісні і тим самим фіксуючи зростання наукової уваги до вокальної проблематики [B. R. Simms. *Alban Berg: A Guide to Research*]. Нарешті, четвертий напрям становлять колективні

видання, зокрема *The Cambridge Companion to Berg* та *The Berg Companion*, у яких бергівська творчість розглядається в широкому полі модернізму, культурної історії Відня, поетики прихованих програм, жанрової пам'яті та інтертекстуальності [A. Pople (ed.). *The Cambridge Companion to Berg*; D. Jarman (ed.). *The Berg Companion*]. Ці видання особливо важливі тим, що дозволяють вбудувати аналіз окремих рис стилю в ширшу мережу естетичних, історичних і поетологічних координат.

Характерно, що в англomовному бергознавстві саме пісенна творчість композитора довгий час залишалася менш висвітленою порівняно з операми, *Lyric Suite* або Скрипковим концертом. Це не означає відсутності уваги до неї, але свідчить про специфіку наукової рецепції: *Lied* у Берга часто розглядався як “передісторія” великих опусів, а не як автономний осередок стильового саморозгортання. Водночас саме в працях Девото, Джармана та Сімкса закладається інша перспектива, згідно з якою ранні пісні є не юнацьким додатком до зрілої творчості, а лабораторією інтонаційних, гармонічних і тексто-музичних рішень, які згодом набудуть масштабнішої форми. Такий підхід є методологічно особливо цінним для аналізу циклу *Sieben frühe Lieder*, оскільки дозволяє бачити в ньому не лише “ранній” твір, але вузлову точку стилістичного становлення композитора [4; 8].

Музична мова Берга характеризується складною взаємодією інтонаційної конкретності та структурної абстракції, і ця риса набуває особливої ваги саме у вокальній творчості. Інтонація в його музиці ніколи не є лише “мелодією” в традиційному розумінні; вона водночас є семантичним знаком, формотворчим імпульсом і психологічним жестом. Звідси – характерна для Берга концентрація смислу в коротких мотивних ядрах, у хроматично напружених послідовностях, у висхідно-нисхідних контурах, що сприймаються як акустичні еквіваленти бажання, тривоги, еротичної напруги чи метафізичної невизначеності. Показово, що Джарман, аналізуючи ранні твори композитора, пов'язує їхню мелодичну експресію з поставагнерівською та постмалерівською традицією, однак підкреслює, що в Берга вона дуже рано виводиться за межі функціонально-тональної стабільності [4].

Хедлам, у свою чергу, наголошує, що бергівський хроматизм не слід тлумачити як просте “розмивання тональності”: це вже інший тип ладогармонічного мислення, в якому локальні тональні альянзи зберігаються як елементи пам’яті, але не виконують колишньої нормативної функції [3]. Саме тому враження “рухливості” й “невизначеності” в Берга є не наслідком композиційної несталості, а результатом особливо тонко керованої рівноваги між тяжінням до центру й його постійним вислизанням.

Не менш важливою рисою бергівської мови є темброво-фактурна концепція звучання. У його музиці тембр ніколи не є нейтральною “оболонкою” гармонії чи мелодії; він виступає носієм додаткового змісту, своєрідним засобом інтенсифікації інтонації. Саме тому навіть у камерно-вокальних творах, написаних для голосу й фортепіано, відчувається оркестрове мислення композитора: реєстрові нашарування, мікрорельєф акомпанементу, диференційована педалізація, фактурне розшарування створюють ефект латентної оркестровості. Це дає підстави говорити про “живописність” або навіть “колористичну драматургію” стилю Берга, проте така метафора має бути музикознавчо конкретизована: йдеться не про зовнішню мальовничість, а про темброву артикуляцію смислу, де фактура стає формою психологічного моделювання. У світлі праць Адорно і Поупла це можна тлумачити як одну з ознак модерністської поетики натяку, де найтонші деталі письма утворюють приховані смислові зв’язки, не вичерпувані суто тематичним аналізом [1].

У вокальних творах ця система набуває особливої щільності через тісний зв’язок музики й слова. Берг, на відміну від багатьох пізньоромантичних авторів, не прагне до простої “ілюстративності” поетичного тексту. Його текстомузичний зв’язок значно складніший: словесний образ провокує інтонаційний жест, але далі музика розгортає власну логіку, яка може поглиблювати, зсувати або навіть внутрішньо полемізувати з поетичним смислом. Звідси – специфічна бергівська декламаційність, де вокальна лінія одночасно зберігає співучу протяжність і мовленнєву нервовість. Саме в цій точці стає зрозуміло, чому камерно-вокальна творчість Берга є ключем до його стилю загалом:

тут найвиразніше виявляються і “інтонаційна пам’ять” романтизму, і модерністська дестабілізація тонального поля, і поетика прихованого, натякового, символічно навантаженого музичного мовлення. Усе це робить бергівську Lied-сферу винятково важливою як для історії модернізму, так і для сучасної виконавської аналітики, оскільки саме тут питання стилю безпосередньо переходить у питання вокальної техніки, артикуляції слова, тембрової диференціації та художньої герменевтики [2; 3].

Цикл „Сім ранніх пісень“ (Sieben frühe Lieder) А. Берга становить один із ключових вузлів формування його індивідуального стилю, причому саме в цьому творі особливо виразно виявляється діалектика спадкоємності та новаторства. З одного боку, композитор спирається на пізньоромантичну гармонічну систему, близьку до естетики Г. Малера та Р. Штрауса, з характерною насиченістю хроматизмом, розширеними акордовими структурами, тяжінням до колористичних ефектів. З іншого боку, вже в межах цього циклу формується специфічний тип інтонаційного мислення, у якому гармонія втрачає функціональну визначеність і набуває ролі середовища, в якому розгортається інтонаційний процес. У цьому сенсі „Сім ранніх пісень“ можна розглядати як перехідну модель від пізньоромантичної тональності до вільної атональності, але не в історико-хронологічному, а в інтонаційно-семантичному вимірі.

Вибір поетичних текстів (К. Гауптман, Р. Рільке, Т. Шторм та ін.) визначає не лише тематичне поле циклу, але й сам принцип музичного мислення. Поетика символізму, з її багатшаровістю значень, внутрішньою напругою, тяжінням до невизначеності й натяку, знаходить у Берга адекватне музичне втілення. Композитор відмовляється від ілюстративності як основного принципу текстомузичних відповідностей і переходить до більш складної моделі, яку можна визначити як інтерпретативно-інтонаційну. У ній музика не дублює текст, а створює власний семантичний простір, що перебуває з поетичним текстом у відношенні напруженого діалогу. Саме тому інтонаційні структури в цьому циклі часто мають характер “запитання”, “коливання”, “перерваного висловлювання”, що відповідає символістській поетиці невизначеності.

Структурно-композиційна організація циклу ґрунтується на принципі варіантної єдності, який у Берга набуває особливої складності. Йдеться не лише про повторюваність окремих інтонаційних формул, але про існування своєрідної системи інтервальных і гармонічних архетипів, що циркулюють між піснями. Серед них особливо важливими є секундові та терцієві співвідношення, а також характерні хроматичні лінії, які функціонують як “інтонаційні ядра”. Ці ядра можуть проявлятися у різних контекстах – як мелодичні фрагменти, як гармонічні комплекси або як приховані голосоведінні структури, – але завжди зберігають певну семантичну ідентичність. Таким чином, цикл постає як мережа інтонаційних кореляцій, де кожен елемент відсилає до інших, створюючи ефект глибинної єдності.

Особливу увагу слід приділити принципу інтонаційної трансформації, який відіграє ключову роль у формуванні цілісності циклу. Ті самі інтонаційні комплекси можуть змінювати свою функцію залежно від контексту: те, що в одній пісні має ліричний або споглядальний характер, в іншій набуває драматичної або тривожної окраски. Це свідчить про те, що інтонація в Берга не є фіксованим знаком, а радше процесуальною категорією, здатною до постійного переосмислення. У цьому аспекті доречно говорити про семантичну мобільність інтонації, яка є однією з визначальних рис бергівського стилю.

Інтонаційно-образна сфера циклу характеризується високим ступенем диференціації та внутрішньої напруженості. Вона не розгортається як послідовність чітко окреслених емоційних станів, а радше як поле постійних переходів, коливань і зміщень. Ліричні, мрійливі, меланхолійні та драматичні стани не протиставляються, а взаємопроникають, утворюючи складну динаміку внутрішнього переживання. У музичному плані це реалізується через використання нестійких гармонічних структур, хроматичних “ковзань”, уникнення кадансової завершеності, а також через специфічну мелодичну пластику, що тяжіє до безперервного, “дихального” руху.

Інтонація в цьому контексті постає як емоційно-смісловий жест, який не лише фіксує стан, але й моделює його станов-

лення. Кожна мелодична лінія має внутрішню спрямованість, але ця спрямованість часто залишається незавершеною, ніби перерваною або відкладеною. Це створює ефект відкритої форми, де завершення не досягається, а лише намічається. Така організація інтонаційного процесу відповідає експресіоністській естетиці, де основною стає не стабільність форми, а інтенсивність переживання.

У цьому зв'язку особливо важливими є питання вокальної техніки та виконавської інтерпретації. Вокальна партія в „Семи ранніх піснях“ вимагає від виконавця не лише точності інтонування, але й здатності до інтонаційної нюансованості, до відтворення найтонших відтінків звукового жесту. Часті хроматичні переходи, нестійкі інтервальні співвідношення, відсутність чітких тональних опор створюють значні труднощі для інтонаційної стабільності. Крім того, вокальна лінія часто розташовується в незручних регістрах, що потребує високого рівня технічної підготовки та контролю над голосом.

Не менш складною є проблема взаємодії голосу й фортепіано (або оркестру в пізнішій версії). Супровід у Берга не виконує лише акомпануючої функції, а є рівноправним учасником інтонаційного процесу. Він часто містить приховані тематичні елементи, які не дублюються у вокальній партії, але суттєво впливають на її інтерпретацію. Це вимагає від виконавців високого рівня ансамблевого мислення, здатності до тонкої координації динаміки, тембру та агогіки. Художнє трактування циклу передбачає також розуміння його як єдиного драматургічного процесу, що розгортається у внутрішньому, психологічному часі. Виконавець має не лише передати індивідуальність кожної пісні, але й вибудувати цілісну концепцію циклу, в якій окремі частини постають як фази єдиного переживання. Це потребує особливої уваги до темпового плану, динамічної драматургії, тембрової диференціації, а також до смислових акцентів тексту. Отже, „Сім ранніх пісень“ А. Берга являють собою складну інтонаційно-семантичну систему, у якій поєднуються елементи пізньоромантичної традиції та нові принципи модерністського мислення. Їхній аналіз дозволяє виявити не лише особливості

раннього стилю композитора, але й загальні закономірності трансформації камерно-вокального жанру в музиці ХХ століття.

Проблеми вокальної техніки в цьому циклі безпосередньо пов'язані з особливостями музичної мови. Вокальна партія вимагає високої точності інтонування, здатності до гнучкого фразування, контролю над динамікою та тембром. Особливу складність становить передача тонких інтонаційних нюансів, що часто знаходяться на межі співу і мовлення. Це потребує від виконавця не лише технічної майстерності, але й глибокого розуміння стилю та образного змісту. Художнє трактування циклу передбачає усвідомлення його як єдиного драматургічного цілого. Виконавець має враховувати взаємозв'язок між окремими піснями, їхню роль у загальній структурі, а також поступове розгортання образного змісту. Це вимагає концептуального підходу до інтерпретації, де важливу роль відіграють темп, динаміка, артикуляція та темброві відтінки. Проблема художньої цілісності в циклі „Сім ранніх пісень“ полягає у поєднанні різних елементів у єдину систему. Ця цілісність досягається не через зовнішню формальну організацію, а через внутрішню інтонаційну єдність, через систему смислових і образних відповідностей. Саме це дозволяє розглядати цикл як цілісний художній організм, у якому кожен елемент має своє місце і функцію. Отже, „Сім ранніх пісень“ А. Берга являють собою важливий етап у розвитку камерно-вокального жанру, у якому відбувається переосмислення традиційних форм і формування нової музичної мови. Їхній аналіз дозволяє глибше зрозуміти процеси трансформації музичного мислення в ХХ столітті, а також специфіку взаємодії інтонації, слова і форми в сучасній музиці.

Висновки. Узагальнюючи результати дослідження, можна стверджувати, що цикл „Сім ранніх пісень“ А. Берга постає не лише як ранній етап творчості композитора, але як важливий осередок формування його індивідуального стилю, у якому вже окреслюються ключові риси подальшого музичного мислення. У цьому творі відбувається тонке переплетення пізньоромантичної традиції з новими інтонаційними принципами, що поступово ведуть до модерністської трансформації музичної

мови. Саме тому цикл сприймається не як сукупність окремих вокальних мініатюр, а як цілісний художній організм, внутрішня єдність якого формується через систему глибинних інтонаційних і семантичних зв'язків.

Інтонаційна організація циклу відіграє визначальну роль у його формотворенні. Інтонація тут виступає не лише як засіб виразності, але як основний принцип структурної єдності, що об'єднує окремі частини в єдине смислове поле. Повторювані та трансформовані інтонаційні комплекси створюють ефект своєрідної “інтонаційної пам'яті”, завдяки якій цикл набуває внутрішньої цілісності. Водночас ці інтонації не є статичними: вони змінюють своє значення залежно від контексту, набуваючи нових емоційних і смислових відтінків, що надає музичній тканині особливої гнучкості та багатозначності.

Взаємодія музики й поетичного тексту в циклі вирізняється складністю й багаторівневістю. Берг не прагне до прямої ілюстрації поетичного змісту, натомість вибудовує систему тонких відповідностей, у якій музика вступає з текстом у діалог, розкриваючи його приховані смисли або навіть створюючи нові. У цьому контексті вокальна партія набуває рис особливого музичного мовлення, що поєднує спів і декламацію, і потребує від виконавця не лише технічної точності, але й глибокого розуміння внутрішньої логіки твору. Структурно-композиційна організація циклу ґрунтується на принципі варіантної єдності, який забезпечує зв'язок між окремими піснями. Відсутність чіткої тональної стабільності компенсується складною системою інтонаційних, гармонічних і ритмічних взаємозв'язків, що формують цілісну драматургію. У результаті форма постає як динамічний процес, у якому кожна частина є необхідною ланкою загального розвитку.

Не менш важливим є виконавський аспект цього твору. Складність інтонаційної мови, хроматична насиченість і відсутність стабільних тональних опор висувають підвищені вимоги до вокальної техніки, зокрема до точності інтонування, гнучкості фразування та здатності передавати найтонші емоційні відтінки. Водночас інтерпретація циклу потребує цілісного

бачення, у якому кожна пісня осмислюється як частина єдиного драматургічного процесу. Таким чином, „Сім ранніх пісень“ А. Берга постають як вагомий етап у розвитку камерно-вокального жанру, де відбувається переосмислення традиційних форм і формування нової музичної мови. Цей цикл відкриває перспективу для глибшого розуміння інтонаційної природи музики модернізму та ролі вокального жанру як простору інтенсивного художнього пошуку.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Adorno Th. W. *Alban Berg: Master of the Smallest Link*. Translated by Juliane Brand and Christopher Hailey. Cambridge: Cambridge University Press, 1991. 156 p.
2. DeVoto M. *Berg the Composer of Songs*. *The Berg Companion*. Ed. by Douglas Jarman. London: Macmillan Press, 1989. P. 35–66. [in English].
3. Headlam D. J. *The Music of Alban Berg*. New Haven; London: Yale University Press, 1996. xi, 460 p. [in English].
4. Jarman D. *The Music of Alban Berg*. Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 1979. xii, 266 p. [in English].
5. Jarman D. *The Berg Companion*. London: Macmillan Press, 1989. xii, 301 p. [in English].
6. Pople A. *The Cambridge Companion to Berg*. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1997. xv, 304 p. [in English].
7. Perle G. *Serial Composition and Atonality: An Introduction to the Music of Schoenberg, Berg, and Webern*. 6th ed. Berkeley; Los Angeles; Oxford: University of California Press, 1991. 178 p. [in English].
8. Simms B. R. *Alban Berg: A Guide to Research*. New York; London: Garland Publishing, 1996. 293 p. [in English].

REFERENCES

1. Adorno, Th. W. (1991) *Alban Berg: Master of the Smallest Link*. Translated by Juliane Brand and Christopher Hailey. Cambridge: Cambridge University Press. 156 p. [in English].
2. DeVoto, M. (1989) *Berg the Composer of Songs*. *The Berg Companion*. Ed. by Douglas Jarman. London: Macmillan Press. P. 35–66. [in English].
3. Headlam, D. J. (1996) *The Music of Alban Berg*. New Haven; London: Yale University Press. xi, 460 p. [in English].
4. Jarman, D. (1979) *The Music of Alban Berg*. Berkeley; Los Angeles: University of California Press. xii, 266 p. [in English].
5. Jarman, D. (1989) *The Berg Companion*. London: Macmillan Press. xii, 301 p. [in English].

6. Pople, A. (1997) *The Cambridge Companion to Berg*. Cambridge; New York: Cambridge University Press. xv, 304 p. [in English].
7. Perle, G. (1991) *Serial Composition and Atonality: An Introduction to the Music of Schoenberg, Berg, and Webern*. 6th ed. Berkeley; Los Angeles; Oxford: University of California Press. 178 p. [in English].
8. Simms, B. R. (1996) *Alban Berg: A Guide to Research*. New York; London: Garland Publishing. 293 p. [in English].

Дата першого надходження статті до видання: 10.02.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 13.03.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 13.05.2026

УДК 78.082.4

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2026-47-4>*Діана Павлівна Гульцова*

ORCID: 0000-0001-7837-7316

заслужена артистка України,

кандидат мистецтвознавства,

доцент кафедри спеціального фортепіано

Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

d.gultsova@gmail.com

ОСОБЛИВОСТІ ВТІЛЕННЯ ЖАНРОВО-СТИЛЬОВОГО СИНТЕЗУ В КОНЦЕРТІ-БАЛЕТІ Ф. ПУЛЕНКА «РАНКОВА СЕРЕНАДА»

Мета роботи – виявлення особливостей втілення жанрово-стильового синтезу та його інтонаційного відтворення в концертній балеті Ф. Пуленка «Ранкова серенада». **Методологічна основа роботи** спирається на жанрово-стильовий, історико-культурологічний, аналітико-музикознавчий методи дослідження. **Наукова новизна роботи** визначається тим, що в ній вперше узагальнено синтетичну жанрово-стильову природу концерту-балету Ф. Пуленка «Ранкова серенада» в річищі неокласичних спрямувань французької культури та музики першої половини ХХ століття. **Висновки.** Концерт-балет «Ранкова серенада» є оригінальним творчим експериментом Ф. Пуленка в жанрі фортепіанного концерту, являючи собою симбіоз інструментального жанру і одноактного балету, доповненого також типологічними якостями опери (розділи, іменовані «Речитативами», наявність лейтмотивів), сюїти, токкати, а також типології альби – *aubade*, що виявляють у сукупності духовно-сакральний смисловий підтекст твору, героїня якого (антична богиня Діана) не тільки розлучається з ідеєю кохання в її земному розумінні, а й, долаючи бунтівні якості своєї природи, зрештою приймає свою божественну місію. Неокласичні стильові якості в даному творі очевидні і в апелюванні до античного сюжету, і у зверненні композитора до старовинних форм і жанрів, і у певній стилізації клавірної творчості Ф. Куперена, Ж. Ф. Рамо, у простоті та ясності фактури та ладогармонічної мови та у підкресленій камерності виконавського складу.

Ключові слова: фортепіанна творчість Ф. Пуленка, «Ранкова серенада» Ф. Пуленка, концерт-балет, жанр, стиль, жанрово-стильовий синтез, фортепіанна музика Франції, неокласицизм.



Gultsova Diana Pavlovna, Honored Artist of Ukraine, Candidate of Art History, Associate Professor at the Department of Special Piano of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Features of the embodiment of genre-style synthesis in F. Poulenc's concert-ballet "Morning serenade"

The purpose of the work is to identify the features of the embodiment of genre-style synthesis and its intonational reproduction in F. Poulenc's concert-ballet "Morning Serenade". The methodological basis of the work is based on genre-style, historical-culturological, analytical-musicological research methods. The scientific novelty of the work is determined by the fact that it first summarizes the synthetic genre-style nature of F. Poulenc's concert-ballet "Morning Serenade" in the context of neoclassical trends in French culture and music of the first half of the twentieth century. Conclusions. The concert-ballet "Morning Serenade" is an original creative experiment by F. Poulenc in the genre of piano concerto, representing a symbiosis of the instrumental genre and one-act ballet, complemented by the typological qualities of the opera (sections called "Recitatives", the presence of leitmotifs), suites, toccatas, as well as the typology of alba – aubade, which together reveal the spiritual and sacred semantic subtext of the work, the heroine of which (the ancient goddess Diana) not only parted with the idea of love in its earthly understanding, but also, overcoming the rebellious qualities of her nature, ultimately accepts her divine mission. Neoclassical stylistic qualities in this work are evident in the appeal to an ancient plot, in the composer's appeal to ancient forms and genres, in a certain stylization of the piano works of F. Couperin and J. F. Rameau, in the simplicity and clarity of the texture and key-harmonic language, and in the emphasized chamberness of the performing ensemble.

Key words: piano work of F. Poulenc, "Morning Serenade" by F. Poulenc, concert-ballet, genre, style, genre-style synthesis, French piano music, neoclassicism.

Актуальність теми. Творчий шлях Ф. Пуленка є органічно «вписаним» в один з найдраматичніших періодів європейської історії та культури першої половини ХХ ст., пов'язаних зі світовими війнами та іншими соціально-історичними катаклізмами. Суворій прозі життя композитор протиставив своє мистецтво, наповнене душевним світлом і теплом, що було очевидним для його сучасників вже на ранньому етапі його творчої діяльності. Сказане є співвідносним і з концертом-балетом «Ранкова серенада», що має синтетичну жанрово-стильову природу та виявляє схильність Ф. Пуленка до оригінального творчого експерименту, який засвідчує не тільки специфіку його авторського стилю, але й шукання французької культури першої половини ХХ століття в цілому.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Творчість Ф. Пуленка вже давно стала предметом уваги українських науковців, про що свідчать дисертаційні дослідження останніх десятиліть, зверненні до різноманітних жанрових сфер його спадщини. В їх числі виділяємо роботу та супутні публікації О. Жукової [4; 5], аналітичні узагальнення щодо поетики камерно-інструментальної музики митця у розвідці Д. Менделенко [9], камерно-вокальної музики у дослідженні О. Михайлової [10]. Окремий інтерес викликають дисертації Т. Когут [8] та Г. Різаєвої [11], зосереджені на найбільш популярних у сучасній виконавській практиці жанрах творчості композитора – духовній та музично-театральній. Питання щодо специфіки трактування Ф. Пуленком типології жанру концерту (в тому числі й фортепіанного) підіймається у статті О. Антонової [2]. Суттєвими для розкриття проблематики представленої статті також вважаємо матеріали монографії І. Вежневця [3], що досліджує особливості функціонування категорії «музичний портрет» в творчості композитора. Дослідження Д. Андросової [1], присвячене символічним та поліклавірним аспектам фортепіанного виконавства ХХ століття, також торкається питань щодо стилістичних позицій фортепіанної спадщини Ф. Пуленка в річищі естетичних настанов французької фортепіанної школи зазначеного періоду. Своєрідність останньої також висвітлюється й у книзі Е. Коваленко [7].

Більш детально інформацію щодо творчої біографії та спадщини митця представлено у зарубіжній бібліографії, в тому числі й у монографіях Н. Lacombe [18], С. Schmidt [21], В. Ivry [16], D. Keith [17], W. Mellers [19], P. Vernac [14], Н. Hell [15], а також у публікаціях кореспонденцій самого Ф. Пуленка [20]. Проте широкий спектр тематики творчості композитора та його жанрово-стильових вподобань, в тому числі й у концерті-балеті «Ранкова серенада», що увібрав в себе особливості неокласичних шукань французької музики його доби, і нині відкриває перспективні можливості для досліджень музикологічного та музично-культурологічного порядку.

Мета роботи – виявлення особливостей втілення жанрово-стильового синтезу та його інтонаційного відтворення в концерті-балеті Ф. Пуленка «Ранкова серенада». **Методологічна основа роботи** спирається на жанрово-стильовий, історико-культурологічний, аналітико-музикознавчий методи дослідження. **Наукова новизна роботи** визначається тим, що в ній вперше узагальнено синтетичну жанрово-стильову природу концерту-балету Ф. Пуленка «Ранкова серенада» в річищі неокласичних спрямувань французької культури та музики першої половини ХХ століття.

Виклад основного матеріалу. Французька музична культура зазначеного періоду відрізнялася наявністю численних стильових напрямів та пошуків, що багато в чому було обумовлено не лише статусом Парижа як центру європейської культури та музики, а й традиціями його музично-освітніх закладів (консерваторія, Schola Cantorum, школа Нідермеєра та ін.). Строкатість неформальних об'єднань французьких музикантів, серед яких найвідомішим був гурт «Шістка», проте, з усією очевидністю демонструє дві характерні тенденції, орієнтовані, з одного боку, на пошук нового, з іншого – на захист консервативно-охоронних принципів розвитку музичного мистецтва, що апелюють до вивчення старовинних музично-історичних традицій, тобто того, що заклало питоме тло для формування провідних естетичних настанов неокласицизму [див.: 12; 6].

Сутність цього явища європейської (в тому числі й французької) культури зазначеного періоду, на думку О. Рябоконевої сконцентрована в наступному: «Музичний неокласицизм – це тип музичного творення, реалізований в історико-культурних умовах модерністського і постмодерністського дискурсу шляхом взаємодії різночасових естетико-стильових елементів, один з яких сприймається як сучасний, інший – як класичний» (курсив наш – Д. Г.). Розвиваючи надалі це визначення, цитований автор констатує, що «музичний неокласицизм 20–30-х років став найяскравішим проявом класичного в художній культурі ХХ ст. Найважливішою його рисою, поряд із зверненням до класичних зразків, використанням античних сюжетів і культивуванням ідей

ясності, порядку і пропорційності, було розуміння даного феномену (як його апологетами, так і його критиками) як взаємодії двох художніх полюсів, що водночас взаємопротягуються і взаємовідштовхуються, – класичного і сучасного (модерністського)) [12, с. 164, 168].

Такого роду перетин традицій та новацій багато в чому визначив й показовий для французького фортепіанного інструменталізму цього періоду феномен «клавірно-клавесинної тембральності мелодизованої моторики» [1, с. 161], орієнтований на поєднання історичних пластів, стильових та культурних парадигм, актуальне і для фортепіанної спадщини Ф. Пуленка. Такого роду стильова спрямованість показова перш за все для його фортепіанних концертів, серед яких лише «концерт-балет» «Ранкова серенада» має програмний підзаголовок, зумовлений жанровою «гібридністю» самого твору. Образно-сміслові показники інших фортепіанних концертів композитора багато в чому зумовлені інтонаційно-алюзивними якостями їхнього тематичного матеріалу, що апелює як до стильових ознак творчості В. А. Моцарта, так і до інтонаційного багатонаціонального «словника» своєї епохи.

Зазначені якості фортепіанної спадщини Ф. Пуленка можна проектувати на всю творчість композитора, в особистості якого «...постають надбання французької музичної культури у її найкращих проявах – з її вишуканістю, елегантністю та водночас демократичністю, композиційною красою форми – та потужна мистецька індивідуальність, що на тлі почасти емоційно-тьмяної та депресивної почасти механістично-конструктивістської естетики музичної діяльності численних композиторів першої половини ХХ ст., так яскраво виділяється своїм образним, стильовим і жанровим розмаїттям, своєю “сонячною” енергією, щирістю та теплою художнього висловлювання» [4, с. 10].

«Ранкова серенада» Ф. Пуленка була написана у 1929 році на замовлення поетеси де Ноай. Концерт-балет, призначений для приватного свята, вперше було представлено у її будинку. Твір для фортепіано та вісімнадцяти інструментів можна назвати першим опусом у жанрі хореографічного концерту для фортепі-

ано. Синтез одностайного фортепіанного концерту та одноактного балету є оригінальним і вельми показовим для означеного періоду творчої діяльності Ф. Пуленка, оскільки 20-ті роки і в даного автора, і у його сучасників рясніли всілякими жанровими експериментами синтетичного характеру. Зазначимо також, що подібний творчий досвід фактично передбачає появу в майбутньому таких оригінальних фортепіанно-сценічних концепцій, як «Рапсодія на тему Паганіні» С. В. Рахманінова, а також «Чотири темпераменти» П. Хіндеміта.

Сюжет-сценарій для «Ранкової серенади» був створений самим композитором за мотивами античного міфу про самотність Діани – богині лісів та полювання, дочки Зевса та сестри Аполлона. «Балет був задуманий як чисто “жіночий”, тобто призначений виключно для танцівниць. Дія починається на світанку літнього дня і закінчується на світанку наступного. Обурена законом богів, що засуджує її на вічну цноту, Діана бунтує проти такого рішення. На вітху подружки підносять богині накреслений їй долею лук. Приймаючи його, Діана-мисливець прямує до лісу, де сподівається забути і відволіктися від своїх сумних роздумів» [17, с. 141].

Вперше балет було поставлено 18 червня 1929 року з хореографією Броніслави Ніжинської та декораціями Ж. М. Франка. Партію фортепіано виконував сам Франсіс Пуленк. Наступна постановка, яку через рік здійснив Г. Баланчин у Театрі Єлісейських полів, значно відрізнялася від первісного задуму. В основі сценарію, який написав Г. Баланчин, була покладена вже легенда про любов до Діани мисливця Актеона, єдиної людини, що наважилася мріяти про красуню-богиню. Діана жорстоко покарала його, перетворивши на оленя, якого роздерли собаки. Головну роль у цій балетній постановці виконувала Віра Немчинова.

Початковий варіант цього хореографічного концерту було відновлено у листопаді 1952 року на сцені паризької «Опера-комік». У його драматургії домінує типовий для французького балетного театру принцип картинно-дивертисментної композиції з елементами сюїтності, що органічно пов'язане з програмою твору. Концерт-балет, побудований за принципом чергування

контрастних розділів, є сюїтою з восьми номерів: Токката, Речитатив, Рондо, Presto, Речитатив, Andante, Allegro і Заключення. Відзначимо також, що оригінальний симбіоз балету та концерту в даному випадку, на наш погляд, також доповнюється жанровими оперними алузіями, що виявляються, зокрема, у найменуваннях деяких розділів даної композиції, представлених як «речитативи». Саме в них зосереджено пантомімічні сцени, що «рухають», подібно до речитативів в оперному жанрі, розвитку сюжетного оповідання.

Характерною є інтонаційна близькість крайніх частин – Токкати та Заключення. Останнє можна порівняти зі значно зміненою репрізою, що зберегла вихідні тональність і темп, а також теми Токкати, що зазнали суттєвої трансформації. Цим крайнім епізодам хореографічного концерту відведена значна роль у драматургії твору. Вони виконують функції символічного Прологу та Епілогу спектакля. І, якщо в Токкаті основні теми балету репрезентують «людські» поривання Діани, то Заключення втілює остаточний відхід Діани від усього земного та прийняття нею власної долі. Такі інтонаційно-тематичні «арки» доповнюються наявністю у творі низки тем-ремінісценцій, що певною мірою нагадують лейтмотиви, зосереджені навколо образу Зевса та його божественної волі, Діани-мисливиці, її протесту, спраги кохання тощо.

Духовно-смісловий підтекст цього концерту-балету також проявляється у його власне французькому найменуванні. Сам Ф. Пуленк назвав свій хореографічний концерт «Aubade», що в перекладі з французької означає «прощальна пісня», «ранкова серенада». У більшості довідково-інформаційних джерел «Aubade» виявляється співвідносним з Альбою – жанром лицарського музично-поетичного мистецтва [див. докладніше про це: 22, с. 16].

У сюжетному оповіданні «Ранкової серенади» Ф. Пуленка дія розгортається «від світанку до світанку», протягом якого відбувається духовне перетворення Діани. Якщо середньовічна альба уособлювала собою розставання закоханих, а також духовно-сміслові підтексти співвідношення символів дня і ночі в житті християнина, то в аналізованому творі Ф. Пуленка геро-

їня не тільки розлучається з ідеєю любові в її земному розумінні, а й, долаючи бунтівні якості своєї натури, в кінцевому підсумку приймає свою божественну місію.

Зазначена різноманітність смислових «відтінків», заданих типологією жанрів альби – aubade, зрештою зумовили їхню популярність не тільки в епоху Середньовіччя, а й у наступні часи аж XX століття. Їхня символіка простежується і в сцені на балконі в «Ромео і Джульєтти» В. Шекспіра, і в сцені з другого акту «Трістана та Ізольди» Р. Вагнера. Французька музика рубежу XIX – початку XX ст. рясніє зверненням різних авторів до поезики названих жанрів. В їх числі «Ранкова серенада блазня» М. Равеля, Aubade для фортепіано соло Е. Шабріє, а також аналізований концерт-балет Ф. Пуленка, у якому автор розповів людям про гіркоту розлуки, про прощання Діани зі світом людей та простих людських радощів і прикростей, які їй віднині є недоступними [13].

Партитура концерту, що включає духові, струнні та ударні, але позбавлена скрипок, представляє свого роду подвійний концерт, у якому головні ролі порівну розподілені між двома солістами – піаністом та танцівницею. Вісім номерів виконуються без перерви та становлять одночастинний твір сюїтного типу. Цілісність форми досягається тонко розробленою системою інтонаційно-тематичних зв'язків та продуманим розташуванням контрастних номерів («повільно-швидко»), що створюють виразні контрасти та поступове наростання емоційної напруги. У цьому виразно проявляються риси класичного концерту.

Форми окремих частин цього оригінального циклу різноманітні. У тричастинній формі написані Рондо та Анданте, у формі мініатюрної сонатини – Presto, решта частин має риси вільної імпровізації, що пояснюється театральною складовою даного твору. Речитативи сприймаються як вступ до наступних частин. Тональний план всього концерту здебільшого витриманий у колі тональностей, близьких A-dur та a-moll.

Перша частина концерту-балету Ф. Пуленка – *Токката* – виконує роль вступу до всього твору, в якому представлені його провідні теми. У даному разі жанрове визначення частини

синонімізується з увертюрою чи з токкатою ренесансної епохи. Остання була частіше репрезентована урочистими трубними сигналами з барабанним боєм. Подібного роду «модель» токкати була співвідносною й з короткими вступами до опер та балетів XVII ст., які також іменувалися токкатами.

Токката у концерті-балеті Ф. Пуленка фактично синтезує жанрово-типологічні якості такого роду вступів. Поєднуючи базові лейтмотиви балету, вона може сприйматися як увертюра цієї одноактної вистави. Разом з тим, акцентування тембральних якостей труб у поєднанні з ремаркою *Lento e pesante* в темі, пов'язаній з образом Зевса, що відкриває 1 ч., також викликає асоціації з ренесансною токкатою. Співвідношення початку даного твору з церковною практикою проявляється не лише у тяжінні до монодії, а й у акцентуванні тонічної квінти з характерним оспівуванням квінтового тону, що є показовим для богослужбово-співацької практики різних християнських конфесій.

Разом з тим, втілення в даній темі божественної вольової якості у поєднанні з початковим бунтарським духом головної героїні породжує ладову специфіку даного матеріалу, орієнтовану на мінор з високим IV ступенем та відповідним акцентуванням консонантності тонічної квінти та сусіднього з нею тритону. Подібний ладово-інтонаційний фактурний «динамізм» первісної теми «задає тон» для подальшого розвитку музичного матеріалу.

Друга частина – Речитатив (приреченість Діани на вічну цнотливість і відмову від чуттєвого людського кохання) розкриває драматизм ситуації головної героїні та неминучість подій її долі. Речитативу властиві риси імпровізації. Майже вся частина викладена акцентованими акордами у пунктирному ритмі. Постійна зміна розміру надає темі певної нестійкості, відображаючи тим самим мінливі настрої Діани.

Третя частина – Рондо (Діана та подруги) – написана в тональності A-dur у складній тричастинній формі. Вона відкривається пасторальною темою, що символізує гармонію з природою. Початковий квартовий хід в партії фортепіано та у духових інструментів імітує звучання ріжків пастухів. Ф. Пуленк досить часто звертався до жанру Пасторалі, який був

надзвичайно загребуваний у французькій культурі різних епох і містив у собі як поезику античного жанру, так і його християнську символіку-глуначення. Слід зазначити, що саме в Рондо та наступній частині – Presto найбільш помітно проступають риси неокласицизму, відчувається свідомий «поворот» у напрямку балетної музики XVIII століття, мистецтва танцю як такого, а також стилізації клавирного мистецтва Ф. Куперена, Ж. Ф. Рамо та їх сучасників.

Четверта частина – Presto – (весела зустріч подруг, сміх, надання Діані належного їй положенню вигляду) написана у вигляді мініатюрної сонатини. Її образно-смыслова сторона може сприйматися лише на рівні продовження тематики попередньої частини. Показовим є також безконфліктне трактування сонатної форми, що є типовим не тільки для концертних та сонатних творів Ф. Пуленка, але й для французької «моделі» циклічних інструментальних композицій в цілому.

Наступні номери аналізованого концерту-балету цілком зосереджені на бунтівному образі Діани. Особливо динамічною є *Сьома частина – Allegro feroce* з авторською ремаркою «затято», що втілює розпач і лють Діани від свідомості власного безсилля. Всі вони фактично готують кульмінаційний розділ концерту-балету – «Заключення», що демонструє, як зазначалося раніше, метаморфози базового тематизму даного твору і виступає його смысловим Епілогом. Цей фінал концерту-балету сприймається як величне Lamento, як своєрідний реквієм по всьому людському в Діані. Водночас ця частина асоціюється з урочистим гімном богині Діані.

Висновки. Концерт-балет «Ранкова серенада» є оригінальним творчим експериментом Ф. Пуленка в жанрі фортепіанного концерту, являючи собою симбіоз інструментального жанру і одноактного балету, доповнюваного також типологічними якостями опери (розділи, іменовані «Речитативами», наявність лейтмотивів), сюїти, токкати, а також типології альби – aubade, що виявляють у сукупності духовно-сакральний смысловий підтекст твору, героїня якого (антична богиня Діана) не тільки розлучається з ідеєю кохання в її земному розумінні, а й, дола-

ючи бунтівні якості своєї натури, зрештою приймає свою божественну місію. Неокласичні стильові якості в даному творі очевидні і в апелюванні до античного сюжету, і у зверненні композитора до старовинних форм і жанрів, і у певній стилізації клавірної творчості Ф. Куперена, Ж. Ф. Рамо, у простоті та ясності фактури та ладогармонічної мови та у підкресленій камерності виконавського складу.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Андросова Д. В. Символізм та поліклавірність у фортепіанному виконавстві ХХ ст.: монографія. Одеса: Астропринт, 2014. 400 с.
2. Антонова О. Інструментальний концерт в творчості Франсіса Пуленка: проєкції жанру. *Часопис НМАУ імені П. І. Чайковського*. 2020. № 1 (46). С. 43–55.
3. Вежневць І. Л. «Музичний портрет» у творчості Франсіса Пуленка: монографія. Київ: НАКККіМ, 2020. 192 с.
4. Жукова О. Фортепіанна творчість Франсіса Пуленка в контексті французьких клавірних традицій: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 – Музичне мистецтво / Одеська державна музична академія ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2009. 17 с.
5. Жукова О. Французька фортепіанна традиція першої третини ХХ ст. і Ф. Пуленк. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського: [зб. наук. статей / редколегія : В. І. Рожок, Н. О. Герасимова-Персидська та ін.]*. Київ, 2008. Вип. 76. Книга друга. С. 5–13.
6. Калениченко А. Неокласицизм. *Українська музична енциклопедія*. Т. 4. Київ: ІМФЕ імені М. Т. Рильського, 2016. С. 224–226.
7. Коваленко Е. Фортепіанні школи Франції першої половини ХХ століття: навч. посіб. Одеса: ОДК ім. А. В. Нежданової, 1995. 164 с.
8. Когут Т. В. Духовні твори Франсіса Пуленка: особливості прочитання сакральних текстів: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2017. 219 с.
9. Менделенко Д. В. Камерно-інструментальна музика Франсіса Пуленка: особливості часової організації: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 – Музичне мистецтво / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2017. 219 с.
10. Михайлова О. В. Поетика камерно-вокальної лірики Франсіса Пуленка: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 – Музичне мистецтво / Харківський державний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2009. 19 с.
11. Різаєва Г. Є. Опері Франсіса Пуленка: художній світ та проблеми його цілісності: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 – Музичне мистецтво / НМАУ імені П. І. Чайковського. Київ, 2018. 17 с.

12. Рябоконева М. О. Музичний неокласицизм як феномен сучасної західноєвропейської культури: дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01 – Теорія та історія культури (мистецтвознавство) / НМАУ імені П. І. Чайковського. Київ, 2016. 197 с.

13. Aubade. URL: <https://en.wikipedia.org/wiki/Aubade> (дата зверення: 10.01.2026).

14. Bernac P. Francis Poulenc et ses mélodies. Paris: Buchet-Chastel, 1978. 220 p.

15. Hell H. Francis Poulenc, musicien français. Paris: Fayard, 1978. 391 p.

16. Ivry Benjamin. Francis Poulenc. London: Phaidon Limited Press, 1996. 240 p.

17. Keith Daniel. Francis Poulenc: His Artistic Development and Musical Style. Michigan: UMI Research Press, 1982. 390 p.

18. Lacombe H. Francis Poulenc. Paris: Fayard, 2013. 1104 p.

19. Mellers Wilfrid. Francis Poulenc. New York: Oxford University Press, 1993. 208 p.

20. Poulenc F. Correspondance, 1910–1963 / réunie, choisie, présentée et annotée par M. Chimines. Paris: Fayard, 1994. 1128 p.

21. Schmidt Carl B. Entrancing Muse: A Documented Biography of Francis Poulenc. Hillsdale, NY: Pendragon Press, 2001. 621 p.

22. Wilpert Gero von. Sachwörterbuch der Literatur. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 1989. 1054 s.

REFERENCES

1. Androsova, D. V. (2014). Symbolism and polyclave in the piano-forte of the 20th century: monograph. Odesa: Astroprint [in Ukrainian].

2. Antonova, O. (2020). Instrumental concerto in the work of Francis Poulenc: projections of the genre. Chasopys NMAU imeni P. I. Chaykovskoho. 1 (46), 43–55 [in Ukrainian].

3. Vezhnevets', I. L. (2020). “Musical Portrait” in the Works of Francis Poulenc: Monograph. Kyiv: NAKKKiM [in Ukrainian].

4. Zhukova, O. (2009). The piano work of Francis Poulenc in the context of French piano traditions. Extended abstract of doctor's thesis. Odesa: Odes'ka derzhavna muzychna akademiya im. A. V. Nezhdanovoyi [in Ukrainian].

5. Zhukova, O. (2008). French piano tradition of the first third of the 20th century and F. Poulenc. Naukovyy visnyk NMAU im. P. I. Chaykovskoho: [zb. nauk. statey / redkolehiya: V. I. Rozhok, N. O. Herasymova-Persyds'ka ta in.]. 76, 2, 5–13 [in Ukrainian].

6. Kalenychenko, A. (2016). Neoclassicism. Ukrayins'ka muzychna entsyklopediya. 4, 224–226 [in Ukrainian].

7. Kovalenko, E. (1995). Piano schools in France in the first half of the 20th century: a study guide. Odesa: ODK im. A. V. Nezhdanovoyi [in Ukrainian].

8. Kohut, T. V. (2017). Spiritual works of Francis Poulenc: features of reading sacred texts. Extended abstract of doctor's thesis. Kyiv:

Natsional'na muzychna akademiya Ukrayiny imeni P. I. Chaykovs'koho [in Ukrainian].

9. Mendelenko, D. V. (2017). Chamber and instrumental music of Francis Poulenc: features of temporal organization. Extended abstract of doctor's thesis. Kyiv: Natsional'na muzychna akademiya Ukrayiny imeni P. I. Chaykovs'koho [in Ukrainian].

10. Mykhaylova, O. V. (2009). The Poetics of Chamber-Vocal Lyricism by Francis Poulenc. Extended abstract of doctor's thesis. Kharkiv: Kharkivs'ky derzhavnyy universytet imeni I. P. Kotlyarevs'koho [in Ukrainian].

11. Rizayeva, H. YE. (2018). Francis Poulenc's Operas: The Artistic World and the Problem of Its Integrity. Extended abstract of doctor's thesis. Kyiv: Natsional'na muzychna akademiya Ukrayiny imeni P. I. Chaykovs'koho [in Ukrainian].

12. Ryabokonyeva, M. O. (2016). Musical neoclassicism as a phenomenon of modern Western European culture. Extended abstract of doctor's thesis. Kyiv: NMAU imeni P. I. Chaykovs'koho [in Ukrainian].

13. Aubade. Retrieved from: <https://en.wikipedia.org/wiki/Aubade>

14. Bernac, P. (1978). Francis Poulenc et ses mélodies. Paris: Buchet-Chastel [in French].

15. Hell, H. (1978). Francis Poulenc, musicien français. Paris: Fayard [in French].

16. Ivry, B. (1996). Francis Poulenc. London: Phaidon Press [in English].

17. Keith, Daniel (1982). Francis Poulenc: His Artistic Development and Musical Style. Michigan: UMI Research Press [in English].

18. Lacombe, H. (2013). Francis Poulenc. Paris: Fayard [in French].

19. Mellers, Wilfrid. (1993). Francis Poulenc. New York: Oxford University Press [in English].

20. Poulenc, F. (1994). Correspondance, 1910–1963 / réunie, choisie, présentée et annotée par M. Chimines. Paris: Fayard [in French].

21. Schmidt, C. B. (2001). Entrancing Muse: A documented biography of Francis Poulenc. Hillsdale, US: Pendragon Press [in English].

22. Wilpert, Gero von. (1989). Sachwörterbuch der Literatur. Stuttgart: Alfred Krüner Verlag [in German].

Дата першого надходження статті до видання: 16.02.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 20.03.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 13.05.2026

УДК 78.082.2

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2026-47-5>**Наталія Вячеславівна Заєць**

ORCID: 0000-0002-8799-150X

кандидат мистецтвознавства,

викладач кафедри спеціального фортепіано

Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

Natalyzaiets@gmail.com

ДУХОВНО-ЕСТЕТИЧНІ ОБРІЇ ТВОРЧОСТІ АНДРЕ ЖОЛІВЕ (НА ПРИКЛАДІ ФОРТЕПІАННИХ СОНАТ)

Мета роботи — виявлення жанрово-стильової специфіки фортепіанних сонат А. Жоліве в руслі духовно-естетичних настанов його творчості. **Методологічна основа роботи** має комплексний характер і ґрунтується на поєднанні засад інтонаційного, жанрово-стильового та історико-музикологічного підходів. **Наукова новизна** роботи визначена тим, що в ній вперше в українському музикознавстві узагальнено поетико-інтонаційні особливості двох фортепіанних сонат А. Жоліве, що виявляють не тільки оригінальність композиторського мислення митця, але й еволюційні шляхи жанру фортепіанної сонати у французькій музиці ХХ століття. **Висновки.** дві фортепіанні сонати А. Жоліве репрезентують зрілий період творчої діяльності композитора та показові для нього прагнення до жанрово-стильового синтезу. З одного боку, очевидним є тяжіння автора до нормативів класичного сонатного циклу («швидко — повільно — швидко») та типових для нього музичних форм, хоча й вільно трактованих. З іншого боку, побудова сонатних циклів А. Жоліве виявляє кульмінаційну роль в них саме фіналу, що є характерним для французької «моделі» фортепіанної сонати. Зв'язок з останньою є очевидним і у апелюванні композитора до яскравих протиставлень тематичного матеріалу, що певною мірою виявляють не тільки їх програмно-театральну природу, але й майстерне володіння автором різними принципами трактування тембральності фортепіано (від «співучого» романтичного аж до «токатно-ударного», що є типовим для музики ХХ століття). Водночас фортепіанні сонати А. Жоліве репрезентують оригінальний підхід автора до відтворення атонального принципу композиторського мислення, визначений звертанням до виразних можливостей обертонових рядів. Тематичний матеріал сонат А. Жоліве, що відтворює його духовно-естетичні позиції та шукання особливостей втілення магично-заклинальної функції музичного мистецтва, тяжіє або до граничної мотивної стислості та варійованих



поспівок «токкатного» типу в дусі Б. Бартока та С. Прокоф'єва (головні партії сонатних алегро та фінали), або до розлогих мелодичних побудовань імпровізаційного типу (побічні партії та повільні частини циклів), наближених до споглядальної лірики К. Дебюссі.

Ключові слова: фортепіанна творчість А. Жоліве, фортепіанні сонати А. Жоліве, жанр, стиль, соната, «Молода Франція», французька фортепіанна музика.

Zayets Nataliya Vyacheslavivna, Candidate of Arts, Lecturer at the Department of Special Piano of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Spiritual and aesthetic horisms of Andre Jolivet's creativity (using the example of piano sonatas)

The purpose of the work is to identify the genre-stylistic specificity of A. Jolivet's piano sonatas in the spirit of the spiritual and aesthetic guidelines of his work. **The methodological basis** of the work is complex and is based on a combination of the principles of intonation, genre-stylistic and historical-musicological approaches. **The scientific novelty** of the work is determined by the fact that it is the first in Ukrainian musicology to summarize the poetic and intonation features of two piano sonatas by A. Jolivet, which reveal not only the originality of the artist's composer's thinking, but also the evolutionary paths of the piano sonata genre in French music of the 20th century. **Conclusions.** A. Jolivet's two piano sonatas represent the mature period of the composer's creative activity and his indicative aspiration for genre-style synthesis. On the one hand, the author's attraction to the norms of the classical sonata cycle ("fast - slow - fast") and typical musical forms for him, although freely interpreted, is obvious. On the other hand, the construction of A. Jolivet's sonata cycles reveals the culminating role in them of the finale, which is characteristic of the French "model" of the piano sonata. The connection with the latter is also obvious in the composer's appeal to vivid contrasts of thematic material, which to some extent reveal not only their programmatic and theatrical nature, but also the author's mastery of various principles of interpreting the timbre of the piano (from the "singing" romantic to the "toccata-percussive", which is typical of the music of the 20th century). At the same time, the piano sonatas of A. Jolivet represent the author's original approach to reproducing the atonal principle of composer's thinking, determined by the appeal to the expressive possibilities of overtone series. The thematic material of A. Jolivet's sonatas, which reproduces his spiritual and aesthetic positions and the search for the features of the embodiment of the magical and incantatory function of musical art, tends either to extreme motivic brevity and varied chants of the "toccata" type in the spirit of B. Bartok and S. Prokofiev (the main parts of the sonata allegro and finales), or to extensive melodic constructions of the improvisational type (side parts and slow parts of the cycles), close to the contemplative lyrics of C. Debussy.

Key words: piano work of A. Jolivet, piano sonatas of A. Jolivet, genre, style, sonata, "Young France", French piano music.

Актуальність теми. «Моє мистецтво присвячено відновленню первісної стародавньої сутності музики як магічного та заклінального вираження релігійності людських спільнот» [8], – саме так визначив кредо своєї творчої діяльності видатний французький композитор першої половини ХХ століття Андре Жоліве. Його оригінальна інструментальна спадщина виявляє не тільки своєрідність творчої особистості цього митця, але й духовно-естетичні шукання французької культури та музики його часу, споріднені, водночас, з творчим розвитком її вікових традицій, в тому числі й у жанровій сфері фортепіанної сонати. Два сонатні цикли А. Жоліве, створені у середині минулого століття, викликають неослабний інтерес не тільки у видатних піаністів-виконавців сучасності (D. Wayenberg, I. Barry, Ch. Falzone, P. Gallet та ін.), але й у дослідників його творчості, що відкривають нові грані культури Франції та її мистецького надбання.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. В українському музикознавстві творча постать А. Жоліве поки не стала предметом фундаментальних наукових досліджень. Окремі наукові розвідки та інтернет-публікації [див.: 2; 1] висвітлюють жанрово-стильові особливості лише деяких творів цього автора та надають стисло інформацію щодо його творчої біографії. Інтерес викликає стаття Д. Гульцової [3], присвячена узагальненому розгляду жанрової специфіки французької фортепіанної сонати першої половини ХХ століття, в тому числі й зі згадуванням інструментального творчого доробку А. Жоліве.

Більш детальну інформацію щодо біографії цього автора, його мистецького оточення та жанрово-стильових вподобань знаходимо у монографічних роботах зарубіжних авторів – Н. Jolivet (дружина композитора) [10], L. Kayas [11], J.-C. Vancon [16], а також у публікаціях самого А. Жоліве [6; 7; 8]. Оригінальний дослідницький підхід виявляє розвідка G. Moindrot [13], зосереджена на виявленні музичної символіки спадщини митця. Музична мова його фортепіанних творів, що розглядається в річищі духовно-естетичних позицій композитора та його оригінального ладово-інтонаційного мислення, складає предмет

дослідницької уваги дисертації F. Landreth [12]. В світлі проблематики представленої статті важливими вважаємо також наукові розвідки S. Gut [9] та F. Porcile [14], що висвітлюють інформацію про загальні шляхи розвитку французької музичної культури кінця XIX – першої половини XX століть, в тому числі й творчого угруповання «Молода Франція», до якого в свій час належав і А. Жоліве. Жанрово-стильова специфіка його спадщини (в тому числі й фортепіанних сонат), а також оригінальність мислення митця, що звертається у своїх інструментальних творах до віднайдення духовних першовитоків музичного мистецтва та їх культових настанов, і нині потребує більш пильної уваги до його творчості з боку історико-теоретичного та виконавського музикознавства.

Мета роботи – виявлення жанрово-стильової специфіки фортепіанних сонат А. Жоліве в руслі духовно-естетичних настанов його творчості. **Методологічна основа роботи** має комплексний характер і ґрунтується на поєднанні засад інтонаційного, жанрово-стильового та історико-музикологічного підходів. **Наукова новизна** роботи визначена тим, що в ній вперше в українському музикознавстві узагальнено поетико-інтонаційні особливості двох фортепіанних сонат А. Жоліве, що виявляють не тільки оригінальність композиторського мислення митця, але й еволюційні шляхи жанру фортепіанної сонати у французькій музиці XX століття.

Виклад основного матеріалу. Французька фортепіанна музика першої половини XX століття представлена багатьма жанрами, що увібрали в себе різноманітні спрямування творчих шукань культури Франції цього періоду. Одне із суттєвих місць в ній займає й жанр фортепіанної сонати. Її поетика та жанрово-стильові метаморфози, починаючи з XVII століття, формувалися на тлі активної взаємодії між національною клавірно-фортепіанною музично-історичною традицією, що тяжіла до сюїтності та програмності, та шуканнями інших композиторських шкіл в сфері циклічного інструменталізму. У перші десятиліття XX століття її типологічні ознаки доповнювалися творчо-естетичними позиціями представників «Шістки»,

пізніше – «Аркейської школи» та «Молодої Франції», в доробку яких фортепіанна соната займає суттєве місце.

Як вважає Д. Гульцова, цей жанр «репрезентує позначені напрямки французької музичної культури, зберігаючи при цьому, одночасно, спадкоємний зв'язок з історичними традиціями французького інструменталізму. Соната, з одного боку, в рамках неокласичної стильової спрямованості, апелює до сюїтності, до принципової адрааматичності, до відродження клавірної, а також і органної якості фортепіанного виконавства в душі традицій школи С. Франка (В. д'Енді, П. Дюка, А. Дютійє), до театралізації подання музичного матеріалу, до узагальненої програмності, репрезентованої через семантику конкретних жанрів (хорал, пастораль, менует, вальс, токата та ін.) (Ф. Пуленк), а також до мелодико-контрапунктичного стилю, що виявляє істотну роль поліфонічного начала, яке походить від поезики церковної сонати. З іншого боку, французька фортепіанна соната стає осередком новаційних пошуків в сфері атональності, політональності, поліладовості та збагачення гармонічної мови співзвуччями нетерцієвої структури (Д. Мійо, А. Жоліве)» [3, с. 132].

Творчий доробок А. Жоліве, в тому числі й у жанровій сфері фортепіанної сонати, є органічно вписаним у мистецькі шукання французької національної культури свого часу. В своїх численних висловлюваннях та естетичних концепціях [5-8] композитор постійно прагнув до осмислення та відтворення духовної (магічної) сутності музики, яка, з його точки зору, має суттєві переваги в процесах наближення людства до впорядкованого Всесвіту. При цьому він спирався на широкий історичний спектр музичної діяльності та творчості, що охоплював артефакти первісної культури, античної музичної естетики та примітивних культур народів Африки і Полінезії, які були питомим тлом для світосприйняття та творчості багатьох французьких (і не тільки) авторів ХХ століття.

Зазначимо, що такого роду духовно-естетичне спрямування науково-творчої думки А. Жоліве ґрунтувалося перш за все на його мистецькій обізнаності та знаннях в сфері образотворчого мистецтва різних часів, які він постійно поповнював протягом

всього свого життя, починаючи ще з дитячих років. «Музика була головною, але не єдиною пристрасстю Жоліве – його захоплювало і театральне мистецтво, і малювання, але під впливом Поля Ле Флема, у якого майбутній композитор навчався в Schola Cantorum, він остаточно вирішив зв'язати своє життя з музикою. Ле Флем розкрив перед ним безліч музичних епох і стилів – від Гійома де Машо і Палестрини до Клода Дебюссі та Ігоря Стравінського. Крім того, він познайомив учня з Едгаром Варезом, у якого Жоліве навчився новим методам інструментування, а також основам новітніх технік музичної композиції» [цит. за: 4, с. 31].

Сказане засвідчує той факт, що стиль А. Жоліве формувався на перетині різноманітних традицій, в тому числі на основі новітніх технік композиції, співвідносних з іменами А. Шенберга, А. Берга, Е. Вареза та Б. Бартока. Останньому А. Жоліве присвятив свою Першу фортепіанну сонату. В той же час для композитора всі ці новітні шукання не стали приводом для сліпого наслідування, а скоріше сприяли активізації його власної творчої думки та інтуїції. Хільда Жоліве наводить в своїй монографії наступні спогади митця: «Мої духовні прагнення, які датувалися моїм молодшим дитинством, у поєднанні з соціологічними дослідженнями, які я потім проводив у Сорбонні з моєю молодого дружиною, невдовзі привели мене до езотеричної зацікавленості. Присутність так званих примітивних народів, глибоке почуття числового впорядкування речей допомогли мені встановити мій порядок звуку. Це пояснює вам, чому я був змушений відмовитися від суворої системи Шенберга і теорій Вареза на користь повернення до самого коріння музики. Одним словом, до магії» [10, с. 77–78].

Зазначені мистецькі інтереси та творчі шукання А. Жоліве позначилися й на музичній мові його творів. J. Landreth в своїй дисертації констатує, що «оригінальність музики Жоліве багато в чому зумовлена його захопленням метафізико-філософською тематикою, що простежується протягом усієї історії первісного минулого музики. Жоліве розумів музику як звукове явище, яке було “безпосередньо пов'язане з універсальною космічною сис-

темою” і яке виражалось через первісну магію і заклинання» [12, с. 21]. Виявляючи інтерес до додекафонної техніки «нововіденців» та прагнення до подолання традиційного тонального мислення, А. Жоліве разом з тим не став адептом такого роду композиторського мислення. «Я доклав зусиль у цих роботах [фортепіанні твори довоєнного періоду], щоб звільнити себе від тональної системи – *не шляхом прийняття дванадцятитонової техніки, штучної у моїй свідомості, тому що вона ігнорує природні явища резонансу, – але, навпаки, шляхом використання всіх тонів, передусім найвіддаленіших від неї* (курсив наш – Н. З.)» [12, с. 21].

Унікальність музичної мови А. Жоліве, на думку J. Landreth, ґрунтується на основі:

«(1) формулювання ряду технічних принципів, заснованих на його теорії природного резонансу та ряду обертонів;

(2) адаптації певних принципів тональної, модальної та серійної техніки до вимог особистої естетики;

(3) прийняттям певних мелодійних та ритмічних форм, характерних для примітивних та екзотичних культур» [12, с. 22].

Зазначені спрямування композиторського мислення А. Жоліве визначили також й особливості його мелодики, що, на думку цитованого автора, зосереджена на двох типах інтонування. Перший з них («oscillating themes») пов’язаний з мелодикою вузького діапазону, що постійно обертається навколо свого тонового центру та використовує метод повторності, що й обумовлює її «магічну» сутність та генетично сходиться до прадавніх настанов первісної культури. Інший тип мелодики А. Жоліве визначає як «імпровізаційний» («improvisatory themes»). Для нього показовою є примхлива орнаментальність, ритмічне та інтонаційне багатство, варіативність [див. про це детальніше: 12, с. 85]. Такого роду мелодичне мислення обумовлює також і специфіку гармонічної мови композитора, в якій переважають оригінальні співзвуччя, що складаються з одночасного поєднання «гармонік» декількох обертонових рядів. Все це знайшло відображення перш за все у фортепіанній спадщині А. Жоліве, в тому числі й у його двох сонатних циклах.

Перша фортепіанна соната А. Жоліве належить до післявоєнного періоду творчості композитора і має підсумковий характер по відношенню до його попередніх творчих шукань, що він неодноразово констатував у своїх спогадах: «Якщо моя перша соната для фортепіано є спробою синтезу, то це синтез моїх фортепіанних новинок з “Мани” і явно неокласичного твору» [15]. Під останнім А. Жоліве має на увазі сонатну циклічність Л. Бетховена, яку він уважно вивчав не тільки як композитор, але й як автор монографії, присвяченої великому віденському класику [5]. В той же час структура Першої сонати А. Жоліве та її фактурно-виконавська специфіка також виявляє аналогії з фортепіанною творчістю Б. Бартока та показового для його стилю «ударно-токатного» принципу трактування інструменту.

Зазначимо, що остання риса піанізму ХХ століття, репрезентована в інструментальній творчості багатьох митців, «являє собою нову барвистість, що має неймовірно широку образну амплітуду – від радісної, дзвінкої до агресивної, яка несе явну семантику зла. При цьому перше сходить фактично до клавірної / клавесинної традиції, в той час як друге безпосереднє пов’язане з наслідуванням фортепіано минулого століття техніко-тембральних прийомів ударного інструментарію, що в цей період також висувається на одне з провідних місць у творчо-виконавській практиці». З точки зору багатьох дослідників цього явища в музиці минулого століття, в цих процесах можна вбачати «не тільки ознаки стильових та тембральних шукань ХХ століття, впливу науково-технічного прогресу, що центрував увагу своїх сучасників на механістично-рушійному факторі, але й “зсуви” духовної самосвідомості людини цієї епохи: “Екстрамузичні спонукальні мотиви, що впливали сторіччя тому на формування токатно-ударного амплуа рояля, поступилися місцем зовсім іншим факторам: жорсткість нині бачиться не в машині, а в соціумі і в самій людині”» [4, с. 41]. Такого роду змістовно-образний ракурс трактування тембральності фортепіано, на наш погляд, імпонував і А. Жоліве, творчість якого, як вже зазначалося, формувалася на перетині між шуканнями магічної сутності музики, її впливу

на свідомість людської спільноти та безпосереднього відтворення у музично-ритуальній практиці примітивних народів.

Перша соната А. Жоліве зовнішньо має ознаки класичного циклу («швидко – повільно – швидко»), що тяжіє до темпово-динамічних контрастів (на рівні співставлення) як всередині кожної частини, так і між складовими всього циклу в цілому. В той же час композитор поєднує другу та третю частини сонати прийомом *attacca*, що не тільки єднає їх в образно-змістовному плані, але й centruє увагу на фінальній частині твору, яка набуває ознак підсумку та кульмінації циклу. Зазначимо, що такого роду вибудовування концепції сонати складає одну з провідних рис власне її «французької моделі» [див. про це докладніше: 3].

Перша частина циклу А. Жоліве має ознаки досить вільно трактованої сонатної форми. Масштабна головна партія, що має тричастинну структуру з динамічною репризою, виявляє аналогії з «*Allegro Barbaro*» Б. Бартока [15]. Останнє засвідчує не тільки присвята твору великому угорському композиторові ХХ століття, але й жанрово-інтонаційна специфіка її тематизму. Остання репрезентована невеликою поспівкою в об'ємі зменшеної кварти. Її повторність, варіативність у поєднанні з танцювальним ритмом, аналогії з риторикою фігури «кола»-оспівування та яскравою динамікою викликають асоціації з ритуальним магічним танцем. Архаїчно-заклинальний характер головної партії твору А. Жоліве доповнюється її гармонічним супроводом, представленим у вигляді «багатоярусних» співзвуч, діапазон яких сягає п'яти октав та певною мірою нагадує «вертикалі з обертонових рядів». «Стихійно-діонісійський колорит цієї теми доповнюється її складною метро-ритмічною основою, в якій постійна змінність метру (3+2) доповнюється різкими неперіодичними акцентами, що посилюють ефекти “ударності”, “маркатності” як домінантні в поезиці аналізованої сонати» [4, с. 44].

Побічна партія за своїми виразними показниками різко контрастує по відношенню до «стихійного натиску» тематизму головної партії. Вона цілком зосереджена у середньому регістрі, з'являючись в оточенні примхливих фігурацій. Танцювальності головної партії тут протистоить пісенний початок, підкріплений

авторською ремаркою «Le chant» з відповідним інтонаційним «наповненням» та відмовою від «токкатної» версії трактування фортепіано. При цьому інтонаційною основою виступає тематизм головної партії, що дає привід говорити про використання в першій частині Сонати А. Жоліве принципу монотематизму.

Друга частина аналізованого твору виявляє, з одного боку, контактність з імпресіоністичним звукописом фортепіанної спадщини К. Дебюссі [див.: 15]. З іншого боку, в її інтонаційній мові та типі мелодичного розвитку вгадується звертання А. Жоліве до «improvisatory themes» (див. вище), що був сформований в його творчості на основі дослідження пам'яток культур Первісності та музично-ритуальної практики східних народів та племен. Імпровізаційність цього тематизму виявляється не тільки на рівні особливостей розвитку мелодики, але й у її ритмічному багатстві та особливій витонченості у варіюванні динаміки, діапазон якої не перевищує меж *mp*. Типові для такого роду мелодики декламаційні повтори звуків створюють також ефект медитації-заклинання, виявлення магічної сили музики, успадковуючи тим самим досвід композитора, набутий ним у попередньому фортепіанному циклі «Мана» [12, с. 147-148].

Другу частину в фінал Першої сонати А. Жоліве пов'язує розділ *Largo* речитативного типу. З урахуванням шанобливого відношення композитора до творчості Л. Бетховена, можливо припустити певні аналогії даного епізоду з речитативом з першої частини 17 сонати. При певній інтонаційній схожості вони все ж таки мають різні драматургічні функції. У віденського класика речитативний епізод в певний момент розвитку сонатного алєгро ніби зупиняє невпинний стрімкий рух часу. У творі А. Жоліве цей розділ безпосередньо готує фінал, що є найбільш динамічною частиною всього циклу у ствердженні «токкатно-ударного» принципу трактування фортепіано, що в кінцевому підсумку стає ознакою формування нової концепції його тембральності, визначеної як «сонорояль» (Ю. Холопов) [4, с. 42].

Друга фортепіанна соната А. Жоліве, створена у 1957 році, фактично повторює структурно-драматургічні та поетико-інтонаційні особливості даного жанру, що були набуті композито-

ром в попередньому творі. Ця соната також має три частини, в межах яких умовному сонатному алегро першої частини протистоїть масив середньої частини та фіналу циклу, поєднаних використанням прийому *attacca*. Зближує сонати А. Жоліве й використання принципу монотематизму в межах першої частини, і орієнтація у вибудовуванні музичного матеріалу на провідні типи мелодичного мислення композитора («*oscillating themes*», «*improvisatory themes*»), що узагальнили його досвід дослідження стародавніх культур та віднайдення принципів відтворення магічної сутності музики. Водночас, зазначені типи тематизму стають для А. Жоліве питомим тлом для виявлення та зіставлення різних концепцій тембральності фортепіано, тобто, в активних дійових розділах (головна партія першої частини, фінал) акцентовано «токатно-ударний» принцип, в той час як в лірико-пісенних епізодах (побічна партія, середня частина циклу) домінує принцип «співочого фортепіано», наближеного або до його романтичного трактування або до витонченої французької фортепіанної лірики доби імпресіонізму-символізму.

Унікальним за своїми інтонаційними та метро-ритмічними (7/8) показниками можна вважати фінал Другої фортепіанної сонати А. Жоліве, що став своєрідним апофеозом-гімном зазначеному вище «токатно-ударному» трактуванню фортепіано. Проте, якщо у Першій сонаті джерелом для використання цього принципу був стиль Б. Бартока, то фінал Другої сонати за своїм потужно моторним потенціалом виявляє аналогії з фіналом Сьомої фортепіанної сонати С. Прокоф'єва, на що вказує в своїй дисертації J. Landreth [12, с. 179]. В даному випадку мають місце не тільки метро-ритмічні аналогії, але й інтонаційні, зокрема, «підкреслення» інтервалу малої терції в остінатній басовій партії, що в умовах низького регістру викликає аналогії зі звучанням ударних інструментів, а в кульмінаційній зоні характеризується максимальним розширенням діапазону звучання провідного тематичного матеріалу та фактичним форсуванням його темброво-акустичних можливостей.

Висновки. Отже, дві фортепіанні сонати А. Жоліве репрезентують зрілий період творчої діяльності композитора та показове

для нього прагнення до жанрово-стильового синтезу. З одного боку, очевидним є тяжіння автора до нормативів класичного сонатного циклу («швидко – повільно – швидко») та типових для нього музичних форм, хоча й вільно трактованих. З іншого боку, побудова сонатних циклів А. Жоліве виявляє кульмінаційну роль в них саме фіналу, що є характерним для французької «моделі» фортепіанної сонати. Зв'язок з останньою є очевидним і у апелюванні композитора до яскравих протиставлень тематичного матеріалу, що певною мірою виявляють не тільки їх програмно-театральну природу, але й майстерне володіння автором різними принципами трактування тембральності фортепіано (від «співучого» романтичного аж до «токатно-ударного», що є типовим для музики ХХ століття). Водночас фортепіанні сонати А. Жоліве репрезентують оригінальний підхід автора до відтворення атонального принципу композиторського мислення, визначений звертанням до виразних можливостей обертонових рядів. Тематичний матеріал сонат А. Жоліве, що відтворює його духовно-естетичні позиції та шукання особливостей втілення магічно-заклинальної функції музичного мистецтва, тяжіє або до граничної мотивної стислості та варійованих поспівок «токатного» типу в дусі Б. Бартока та С. Прокоф'єва (головні партії сонатних алєгро та фінали), або до розлогих мелодичних побудовань імпровізаційного типу (побічні партії та повільні частини циклів), наближених до споглядальної лірики К. Дебюссі.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Андре Жоліве. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Андре_Жоліве (дата звернення: 14.03.2026).
2. Борух І. М. Концертні твори для труби Андре Жоліве як етап у трансформації жанру у ХХ столітті. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2025. Вип. 75. С. 285–298.
3. Гульцова Д. П. Поетика французької фортепіанної сонати першої половини ХХ століття. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журнал*. 2020. №4. С. 128–134.
4. Тепличук М. Фортепіанні сонати А. Жоліве в річищі жанрово-стильових шукань французької музики першої половини ХХ століття: Магістерська робота: 025 – Музичне мистецтво / Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса, 2024. 62 с.
5. Andre Jolivet. Beethoven. Paris: Richard-Masse, 1955. 204 с.
6. Andre Jolivet: Music, Art and Literature. Routledge, 2018. 330 p.

7. André Jolivet, compositeur (1905 / 1974). URL: <http://www.jolivet.asso.fr/en/home-page/> (дата звернення: 10.03.2026).
8. André Jolivet. URL: https://www.boosey.com/pages/cr/composer/composer_main?site-lang=de&composerid=2913&langid=2&ttype=SNAPSHOT (дата звернення: 01.03.2026).
9. Gut S. Le Groupe Jeune France. Paris: H. Champion, 1977. 158 p.
10. Jolivet H. Avec André Jolivet. Paris: Flammarion, 1978. 302 p.
11. Kayas L. Andre Jolivet. Paris: Fayard, 2005. 604 p.
12. Landreth Janet Elane. Andre Jolivet: a study of the piano work with a discussion of his aesthetic and technical principles: a document submitted to the graduate faculty in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Musical Arts / The University of Oklahoma School of Music, 1980. 213 p.
13. Moindrot Gerard. Approches symboliques de la musique d'Andre Jolivet. L'Harmattan, 2000. 238 s.
14. Porcile F. La belle  poque de la musique française: 1871–1940. Paris: Fayard, 1999. 474 p.
15. Sonate pour piano № 1 de Jolivet. URL: https://fr.wikipedia.org/wiki/Sonate_pour_piano_no_1_de_Jolivet (дата звернення: 12.12.2025).
16. Vancon Jean-Claire. Andre Jolivet. Editions Bleu Nuit, 2007. 176 s.

REFERENCES

1. Andre, Zholive (2026). Retrieved from: https://uk.wikipedia.org/wiki/Andre_Zholive
2. Borukh, I. M. (2025). André Jolivet's concert works for trumpet as a stage in the transformation of the genre in the 20th century. *Problemy vzayemodiyi mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity*. 75, 285–298 [in Ukrainian].
3. Hul'tsova, D. P. (2020). The poetics of the French piano sonata of the first half of the 20th century. *Visnyk Natsional'noyi akademiyi kerivnykh kadriv kul'tury i mystetstv: nauk. zhurnal*. 4, 128–134 [in Ukrainian].
4. Teplychuk, M. (2024). Piano sonatas by A. Jolivet in the stream of genre and style searches of French music of the first half of the 20th century: Master's thesis: 025 – Musical art. Odesa: Odes'ka natsional'na muzychna akademiya imeni A. V. Nezhdanovoyi [in Ukrainian].
5. Andre, Jolivet (1955). Beethoven. Paris: Richard-Masse [in French].
6. Andre, Jolivet (2018). *Music, Art and Literature*. Routledge [in English].
7. André Jolivet, compositeur (1905 / 1974). (2026). Retrieved from: <http://www.jolivet.asso.fr/en/home-page/>
8. André Jolivet. (2026). Retrieved from: https://www.boosey.com/pages/cr/composer/composer_main?site-lang=de&composerid=2913&langid=2&ttype=SNAPSHOT
9. Gut, S. (1977). *Le Groupe Jeune France*. Paris: H. Champion [in French].
10. Jolivet, H. (1978). *Avec André Jolivet*. Paris: Flammarion [in French].

11. Kayas, L. (2005). Andre Jolivet. Paris: Fayard [in French].
12. Landreth, Janet Elane. (1980). Andre Jolivet: a study of the piano work with a discussion of his aesthetic and technical principles: a document submitted to the graduate faculty in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Musical Arts / The University of Oklahoma School of Music [in English].
13. Moindrot, Gerard. (2000). Approches symboliques de la musique d'Andre Jolivet. L'Harmattan [in French].
14. Porcile, F. (1999). La belle époque de la musique française: 1871–1940. Paris: Fayard [in French].
15. Sonate pour piano № 1 de Jolivet. (2025). Retrieved from: https://fr.wikipedia.org/wiki/Sonate_pour_piano_no_1_de_Jolivet
16. Vancon, Jean-Claire. (2007). Andre Jolivet. Editions Bleu Nuit [in French].

Дата першого надходження статті до видання: 13.02.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 17.03.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 13.05.2026

УДК 781. 1

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2026-47-6>**Надія Федорівна Міліченкова (Шакун)**

ORCID: 0009-0000-5110-5054

Заслужена артистка України,

доцент кафедри сольного співу

Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

olga@noc.od.ua

ДУХОВНО-ЕТИЧНІ НАСТАНОВИ МУЗИЧНОГО ТЕАТРУ ДЖ. ВЕРДІ В РІЧИЩІ ІДЕЙ РИСОРДЖИМЕНТО

Мета роботи – виявлення духовно-етичних та релігійних настанов оперної спадщини Дж. Верді в контексті світобачення композитора та біблійної складової італійської культури доби Рисорджименто. **Методологія роботи** ґрунтується на засадах інтонаційного, жанрово-стильового, культурологічного та аналітико-музикознавчого методів дослідження. **Наукова новизна** роботи визначена її аналітичним ракурсом, що враховує не тільки жанрово-драматургічну специфіку оперної творчості Дж. Верді, але й її духовно-містеріальний контекст, скорегований з релігійними шуканнями італійської культури доби Рисорджименто. **Висновки.** Музичний театр Дж. Верді є уособленням, з одного боку, творчого генію видатного італійського митця, з іншого – був сформований на тлі соціально-історичних та релігійних ідей італійської культури доби Рисорджименто, в межах якої оперний жанр виступав як один з найпотужніших засобів єднання італійської нації. Високий духовно-етичний тонус опер композитора також несе на собі відбиток і його особистого релігійного світобачення. Оперна спадщина Дж. Верді, що характеризується образно-змістовним багатством, повною мірою увібрала в себе й духовно-релігійні шукання свого часу, відзначеного оригінальною взаємодією між містеріально-ідеалістичним початком та творчою індивідуальністю романтичного митця. Значна кількість опер Дж. Верді являє собою за зовнішніми показниками світські музично-психологічні драми реалістичного спрямування. В той же час у більшості його творів присутні образно-змістовні елементи, що зближують їх з типологічними ознаками містерії. Серед таких – протистояння добра і зла, жертвованість, мотиви спокутування, духовного катарсичного преображення позитивних героїв, наявність релігійних персонажів, «біблійний історизм» тощо. В ранній період творчості Дж. Верді звертання до такого роду тем стимулювалося також апелюванням до біблійних першоджерел. В зрілій оперній спадщині



композитора духовна спрямованість оперного оповідання доповнюється доміантною роллю теми Коханья, що в межах романтичного мистецтва набуває сакральньо-містеріального «звучання».

Ключові слова: музичний театр Дж. Верді, духовно-етичні погляди Дж. Верді, опера, жанр, стиль, Рисорджименто, італійський романтизм, «біблійний історизм».

Milichenkova (Shakun) Nadiya Fedorivna, Honored Artist of Ukraine, Associate Professor at the Department of Solo Singing of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Spiritual and ethical guidelines of the musical theater of G. Verdi in the river of ideas of the Risorgimento

The purpose of the work is to identify the spiritual, ethical and religious guidelines of the operatic heritage of G. Verdi in the context of the composer's worldview and the biblical component of the Italian culture of the Risorgimento era. **The methodology of the work** is based on the principles of intonation, genre-stylistic, cultural and analytical-musicological research methods. **The scientific novelty** of the work is determined by its analytical perspective, which takes into account not only the genre-drama specifics of G. Verdi's operatic work, but also its spiritual and mysterious context, adjusted to the religious searches of the Italian culture of the Risorgimento era. **Conclusions.** The musical theater of G. Verdi is the personification, on the one hand, of the creative genius of the outstanding Italian artist, on the other hand, it was formed against the background of the socio-historical and religious ideas of the Italian culture of the Risorgimento era, within which the opera genre acted as one of the most powerful means of uniting the Italian nation. The high spiritual and ethical tone of the composer's operas also bears the imprint of his personal religious worldview. The operatic heritage of G. Verdi, characterized by its figurative and meaningful richness, fully absorbed the spiritual and religious searches of his time, marked by the original interaction between the mysterious-idealistic beginning and the creative individuality of the romantic artist. A significant number of G. Verdi's operas are, in terms of external indicators, secular musical and psychological dramas of a realistic direction. At the same time, most of his works contain figurative and meaningful elements that bring them closer to the typological features of mystery. Among these are the confrontation between good and evil, sacrifice, motives of redemption, spiritual cathartic transformation of positive heroes, the presence of religious characters, "biblical historicism", etc. In the early period of G. Verdi's work, the appeal to such themes was also stimulated by an appeal to biblical primary sources. In the composer's mature operatic heritage, the spiritual orientation of the operatic narrative is complemented by the dominant role of the theme of Love, which within the framework of romantic art acquires a sacred and mysterious "sound".

Key words: musical theater of G. Verdi, spiritual and ethical views of G. Verdi, opera, genre, style, Risorgimento, Italian romanticism, "biblical historicism".

Актуальність теми. Дж. Верді є однією з найвеличніших постатей італійської музичної культури як для своїх сучасників, та і для наступних поколінь музикантів ХХ–ХХІ століть. Його твори і нині прикрашають практично всі світові оперні сцени, виступаючи нерідко об'єктом режисерсько-сценічних шукань музичного театру сьогодення. Водночас, його музично-театральна спадщина є досконалою школою для сучасного професійного оперного співака. Затребуваність опер Дж. Верді у творчо-виконавській практиці різних часів також обумовлена їх духовним підґрунтям, що, з одного боку пов'язане з містеріальною генезою оперного жанру як такого [див.: 12], з іншого – з духовно-етичними настановами італійської культури доби Рисорджименто, сформованої в тому числі й на тлі її християнських постулатів [18; 16; 14; 25]. Дослідження зазначеної духовної складової оперної спадщини Дж. Верді відкриває не тільки її нові «герменевтичні кола», але й виявляє глибинний етико-релігійний підтекст італійської культури Рисорджименто, для якої гасло «Глас народу – глас Божий» було одним з визначальних.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Різноманітні аспекти оперної творчості Дж. Верді в українській музикологічній думці вже давно стали об'єктом дослідницького інтересу, про що свідчать окремі публікації О. Рощенко [15], Д. Маклюк [11], В. Туркевича [18], Ж. Закрасняної [8], І. Берлізової [1] та ін. Жанрово-стильові настанови музично-театральної спадщини митця всебічно висвічуються в колективній праці І. Іванової, Г. Куколь та М. Черкашиної «Історія опери: Західна Європа ХVII–ХІХ століття» [9], де вона репрезентована як вагома частина історії оперного жанру. Вокально-виконавські аспекти творчості Дж. Верді в річищі загальної еволюції оперної поетики та особливостей її репрезентації складають предмет одного з розділів монографії Б. Гнида [5]. В річищі проблематики представленої статті інтерес викликають й розвідки, зосереджені на темі особливостей відтворення в операх композитора духовної тематики, що простежується на різних етапах його творчої діяльності, а також в його духовно-хорових композиціях [2; 7; 20; 28; 4 та ін.).

Останні десятиліття відзначені зростаючим інтересом до досліджень співвідношення ключових духовно-етичних настанов особистості Дж. Верді та його буремної доби (Рисорджименто). Цей аспект діяльності композитора представлений у розвідці Ю. Сабадаш [16], у публікаціях М. Варварцева [3], І. Цебрій [19], Ph. Gossett [25]. Інтерес викликають й матеріали колективних наукових збірок «Епоха Рисорджименто в історії та культурі Італії» [6] та «Історія культури Італії» [10], в яких приділено суттєву увагу детальному розгляду провідних духовних та суспільно-політичних настанов зазначеної доби та її репрезентантів, в тому числі й Дж. Верді.

Більш детальну інформацію щодо поетики музичного театру композитора та її «вписаності» в еволюційні шляхи розвитку італійської опери в цілому надають фундаментальні зарубіжні видання, в тому числі три томи дослідження J. Budden [21-23], а також «The Cambridge Verdi Encyclopedia» [31], в яких представлена вся оперна спадщина митця та деталізована інформація щодо його творчої біографії. Їх суттєво доповнюють матеріали монографічних досліджень D. Kimbell [26], G. Martin [27], P. Conrad [24], F. Walker [32]. Зазначений бібліографічний огляд засвідчує не тільки неослабний інтерес до творчості великого італійського композитора та його епохи, але й необхідність подальшого дослідження її духовного підґрунтя.

Мета роботи – виявлення духовно-етичних та релігійних настанов оперної спадщини Дж. Верді в контексті світобачення композитора та біблійної складової італійської культури доби Рисорджименто. **Методологія роботи** ґрунтується на засадах інтонаційного, жанрово-стильового, культурологічного та аналітико-музикознавчого методів дослідження. **Наукова новизна роботи** визначена її аналітичним ракурсом, що враховує не тільки жанрово-драматургічну специфіку оперної творчості Дж. Верді, але й її духовно-містеріальний контекст, скорегований з релігійними шуканнями італійської культури доби Рисорджименто.

Виклад основного матеріалу. Життя та творчість Дж. Верді, як констатують більшість його біографів, є яскравим виявом не тільки геніальності його особистості, але й духовних та соціопо-

літичних шукань його буремної епохи, що увійшла в історію як Рисорджименто та породила відповідний тип культури. Її часові межі зазвичай охоплюють період між 1790 та 1870 роками, що увінчався довгоочікуваним об'єднанням Італії. Рух Рисорджименто включав різні протиборчі сили, які, водночас, єднали спільні поняття, що символізували дух цього явища італійської історії: «честь, любов, чесноти, жертвність (курсив наш – Н. М.)» [16, с. 4].

Зазначені Ю. Сабадаш поняття виявляють значущість в ідеології Рисорджименто не тільки національних та суспільно-політичних складових цього руху, але й його християнської компоненти, що становила істотну якість світоглядних позицій більшості її репрезентантів. В цей період в Італії «на зміну грецькій і римській старовині прийшла національна старовина, перейнята вищим об'єднуючим духом – духом католицтва. Прокинулася уява, натхненна національною гордістю і релігійним ентузіазмом, що дійшли до містики <...> Висунуте “Молодою Італією” гасло “Dio e popolo” (“Бог і народ”) “було покликано до переконання італійців в тому, що участь в національно-визвольному русі є їх релігійним обов'язком: Бог і обов'язок – воістину це два ті священних слова, які людство твердить в кожен зі своїх важких періодів і які сьогодні вказують шлях визволення”» [цит. за: 17, с. 194, 195].

Такого роду релігійна спрямованість суспільно-політичної боротьби численних італійських таємних організацій доби Рисорджименто, сформована в річищі ідей «біблійного історизму», мала суттєвий вплив і на розвиток культури Італії ХІХ століття. В межах останньої провідні позиції належали саме музичному театру, що виступав потужним засобом духовно-мистецького єднання італійської нації. Сказане є очевидним і в опері Г. Доніцетті «Потоп», і в творах Дж. Россіні – «Кір у Вавилоні», «Мойсей у Єгипті» (1818–1819), «Мойсей і фараон, або перехід через Червоне море» (1827), поетика яких формувалася на перетині типологічних ознак духовної опери, ораторії та їх містеріальної генези. З останньою пов'язана зростаюча інтонаційно-драматургічна роль потужних хорових кульміна-

ційних сцен, співвідносних із семантикою молитви, що єднала людський та сакральний світи. Зазначимо, що ранній етап оперної творчості Дж. Верді також апелює до зазначеної традиції. В цьому плані він, на думку Е. Адету, є «найважливішим посередником між людиною та Богом, враховуючи його перші масштабні твори: “Навухоносор”, “Жанна д’Арк”, “Аттіла”, “Срусалим”. У цей період ми спостерігаємо культурний діалог, тому потреба в науці про інтерпретацію священних текстів та пов’язаної з ними музики стає нагальною» [20, с. 10].

Такого роду жанрові метаморфози італійської опери на рівні «біблійного історизму» та аналогій між сакральним оповіданням та власною національною історією виявляють не тільки суголосність із духовними запитами доби Рисорджименто, але й з першоджерелами оперного жанру як такого, генеза якого, як вже зазначалося, сходила до містерії та літургійної драми. В той же час ці образно-сюжетні уподобання, показові для ранніх опер Дж. Верді, також несли на собі відбиток духовно-релігійних переконань їх автора.

Питання щодо специфіки християнських вірувань великого італійського композитора і нині є актуальною темою обговорення серед багатьох дослідників його творчості. Більшість з них констатує, що формування його особистості, починаючи з дитячих років, здійснювалося у патріархальному католицькому сімейному середовищі, що позначилися й на його перших музичних вподобаннях, пов’язаних саме з грою на органі у місцевій церкві. Проте подальші драматичні повороти творчої долі Дж. Верді у поєднанні з духовними протиріччями доби Рисорджименто сприяли формуванню його достатньо складної та неоднозначної позиції щодо офіційної церкви та власних вірувань, які викликали їх доволі суперечливі оцінки як у сучасників, так і у шанувальників та дослідників наступних поколінь. А. Єфіменко, аналізуючи всі складові цього питання, зазначає: «Як відомо з епістолярії композитора, сучасники характеризували Верді як людину мало віруючу або взагалі як атеїста. Особистісна замкненість Верді, а також відсутність потреби у письмових роз’ясненнях авторського задуму (на відміну від Вагнера)

були причиною суперечливих поглядів дослідників на відомий “антиклерикалізм агностика Верді”. Проте критичне відношення композитора до офіційної церкви в оперній творчості не викликає сумнівів (“Аїда”, “Сила долі”, “Жанна Д’Арк”, “Дон Карлос”). Біограф Джузеппе Верді Каміль Беллаже, посилаючись на висловлювання Арріго Бойто, називав композитора “великим християнином в ідеальному, моральному і соціальному аспекті”, але застерігав називати його католиком “в теологічному смислі слова” (курсив наш – Н. М.)» [7, с. 59].

В той же час зрілий та пізній періоди творчої діяльності Дж. Верді відзначені свідомим звертанням митця до сфери саме духовної музики «В кінці життя разом з творами *Quattro pezzi sacri*, написаними між 1889 і 1897 роками, Верді згадує початок своєї кар’єри, розпочатої дванадцятирічним хлопчиком у сільській церкві Ле Ронколе і знову пише духовну музику» [30].

В протиріччях такого роду між офіційною церквою та власними релігійними настановами очевидним є вплив не тільки особистісних вражень та спогадів композитора, але й його належність до романтичної культурно-історичної традиції, що характеризувалася особливим ставленням до християнства та його провідних постулатів. О. Муравська, аналізуючи специфіку релігійного світосприйняття зазначеної доби, акцентує увагу на наступних його показниках – «неприйнятті романтиками “формалізму” офіційної церкви у будь-якому її конфесіональному варіанті, що разом з тим не виключало пильного інтересу до християнства <...> нових уявленнях про Бога, релігійність, що протистояли позиціям церкви і породжували специфічний для романтизму феномен “релігійності поза традиціями офіційної церкви” <...> пошуках “нового християнства” як засобу духовного єднання і відновлення нації, людського співтовариства, що не виключало при цьому можливість індивідуального шляху до Бога та породжувало артистичний пошук сполучення релігійних ідей і художніх типологій» [13, с. 9].

Оперна спадщина Дж. Верді, що характеризується образно-змістовним багатством, повною мірою увібрала в себе й духовно-релігійні вподобання композитора, співвідносні й

з християнсько-етичними шуканнями свого часу, відзначеного оригінальною взаємодією між містеріально-ідеалістичним початком та творчою індивідуальністю романтичного митця. На думку Е. Adetu, «романтична епоха приносить із собою той глибокий рух, від поклоніння Богу до піднесення особистості та, так само, від страху перед Богом до страху перед людиною. Це художнє ставлення, що сходить до часів Відродження, зосереджене навколо ідеї, що “людина є мірою всіх речей”, а людські творіння є доказом краси та чистоти світу» [20, с. 7].

Зазначимо, що, з одного боку, значна кількість опер Дж. Верді являє собою за зовнішніми показниками світські музично-психологічні драми реалістичного спрямування. З іншого боку, у більшості його творів присутні образно-змістовні елементи, що зближують їх з типологічними ознаками містерії. Серед таких – боротьба добра зі злом, жертвовність, мотиви спокутування, фінального духовного катарсичного преображення позитивних героїв тощо. Як вже зазначалося, більшість опер раннього періоду творчої діяльності Дж. Верді, продовжуючи духовні шукання попередників композитора, цілком зосереджені на біблійних сюжетах або на близьких до них. Серед таких виділяємо «Набукко», «Ломбардців», «Стиффеліо», «Силу долі» та ін. У більшості з них простежуються алюзивні аналогії між подіями біблійного оповідання та драматичними історичними випробуваннями буття Італії доби Рисорджименто.

Показово також, що досвід Дж. Верді, набутий ним у ранній період його діяльності, отримав подальший розвиток і мистецьке втілення в його операх, створених в наступні десятиліття. Сказане стосується, наприклад, звертання композитора до молитовних сцен, трактованих частіше всього у якості кульмінаційних. У 13-ти з 26 опер Дж. Верді мають місце сольні чи хорові епізоди, які сам автор визначає саме як «молитви», змістовна сутність яких фактично орієнтована на єднання людського і Божественного світів. Серед сольних молитов найбільш яскравими зразками вважаємо молитву Джизельди («Ломбардці»), Лукреції («Двоє Фоскарі»), Жанни («Жанна д'Арк»), Франческо («Разбійники»), Леонори («Сила долі»), Дездемони («Отелло»)

та ін. Зразки хорової молитви і в «фоновому» варіанті (*Miserere* з «Трубадура», «Молитва» з опери «Сила долі та ін.), і в якості номеру, безпосередньо включеного в оперну дію («Набукко», «Ломбардці», «Жанна д'Арк», «Сила долі», «Отелло»), максимально зближують їх зі зразками власне духовної музики, до яких композитор також звертався протягом всього свого життя. Особистісні висловлювання композитора засвідчують той факт, що він *свідомо диференціював оперну та духовно-церковну виконавсько-співацькі манери*. Сказане стосується, наприклад, його Реквієму, відносно інтерпретації якого сам Дж. Верді вказував наступне: «Не повинно співати цю Месу так само, як співають оперу, тому фразування і динаміка, доречна в театрі, тут мене зовсім не влаштовує» [29, с. 17].

В багатьох операх Дж. Верді задіяні у якості провідних персонажів представники церкви, що відіграють вельми суттєву роль у розвитку дії та духовних метаморфозах головних героїв. Серед таких Верховний жрець Заккарія з «Набукко», протестантський пастор Стиффеліо з однойменної опери, римський єпископ Леоне з «Аттілі», падре Гвардіано з «Сили долі» та ін. Окремої уваги заслуговує узагальнений образ безжальних жерців з «Аїди» та фігура Великого інквізитора з «Дона Карлоса» та. Всі вони повною мірою виявляють зазначені вище особливості релігійного світосприйняття Дж. Верді та його критичного ставлення до офіційної церкви, точніше, до її представників.

В цьому плані вельми показовим у наведеному переліку опер є «Дон Карлос», в якому, за словами А. Єфіменко, «католицизм і його тіньова роль в державному управлінні виступили провідним конфліктним стрижнем опери. Падіння релігійного авторитету церкви показано в опері як наслідок церковного фанатизму іспанської монархії XVI століття. Для католицької Італії XIX століття критичні настрої Верді (Верді, як і Шиллер вільно обійшлися з реальними історичними фактами) відображали сучасну історичну ситуацію протистояння офіційної церкви демократичним ідеалам Рісорджименто. Верді засуджував антиліберальні впливи Папи Римського Пія IX, особливо опубліковану у 1864 році Енцикліку *Syllabus errorum*» [7, с. 59].

В той же час, багато провідних персонажів опер Дж. Верді, що не мають безпосереднього відношення до офіційної церкви або пов'язані з нею опосередковано, за своїми особистісними якостями та духовною еволюцією виявляють причетність до християнських чеснот та прагнення до внутрішнього духовного преображення. Показовим прикладом в цьому плані можна вважати образ Віолетти з «Травіати». Доля героїні-куртизанки в деяких аспектах оповідання може бути співвідсною з біблійними персонажами, зокрема, з Марією Магдаліною. Від самого початку розвитку оперної дії цей образ залишає враження дивної двоїстості, амбівалентності, про що свідчить тематичний матеріал оркестрової Прелюдії. Витончене «дематеріалізоване» *divisi* струнних у *h-moll* викликає асоціації не тільки з просвітленою смертю Віолетти, але й, наприклад, з піднесено витонченим «сяючим» тематизмом оркестрового вступу до опери Р. Вагнера «Лоенгрін», що відтворює ідеальний світ священного Граалю як місця перебування праведних душ. Такого ж роду «дематеріалізовано просвітлене» вознесіння є показовим для фінального дуету Аїди і Радамеса, що стає символом завершення їх трагічних долі і страждань.

В контексті проблематики представленої статті, зосередженої на духовних аспектах оперної творчості Дж. Верді, показовим можна вважати й образ Джильди з «Ріголетто», в якому відтворено еволюцію героїні від наївної, чистої душею дівчини до широко закоханої жінки, здатної на велику самопожертву. На думку І. Берлізової, «Джильда постає побожною християнкою: єдиний раз, коли вона наважується залишити дім батька, – це щоб відвідати церкву. *Її єдина справжня свобода – це свобода у спілкуванні з Богом* (курсив наш – Н. М.), а отже, один із небагатьох шляхів життєвого досвіду для неї проходить через віру. У дуєті вона намагається вплинути на батька власною мудрістю, однак його нездатність почути цю мудрість зумовлює ще глибше трагізм його страждання наприкінці опери. Раптове відхилення вокальної лінії Джильди від лінії Ріголетто у цьому моменті здається свідомим рішенням Дж. Верді – підкреслити перевагу її духовної мудрості над прагматичною логікою батька» [1, с. 14].

Всіх цих героїнь та подібних до них (Леонора з «Трубадура», Дездемона з «Отелло» та ін.) єднає не тільки провідне положення у сюжетному оперному оповіданні, перебування в певний момент на межі між життям і смертю, але й їх спрямованість до духовного позитивного мислення, співвідносного в тому числі й з християнськими чеснотами, та катарсичного преображення. Крім того, всіх їх поєднує здатність до глибоких почуттів, щирого Кохання та самопожертви заради нього. Зазначимо, що в європейській опері XIX століття ця тема, яскраво репрезентована в різних національних композиторських школах, набуває сакрально-містеріального «звучання». Такого роду підхід єднає традиції вердівського музичного театру й з поетикою «великої» французької опери. Духовно-дидактична та етична складова останньої засвідчує, що «шлях до гармонізації антиномій цього жанру, зосереджених перш за все на грандіозних релігійних конфліктах минулого, її автори вбачають перш за все в любові, яка долає всі національні, релігійні та конфесійні перепони і стає джерелом відкриття Істини. Тим не менше, в історико-драматичних реаліях розвитку дії “великої” опери цей шлях репрезентований як жертовно-мученицький, що виявляє значну роль в образах головних героїв саме християнських чеснот – смирення, всепрощення, жертвовності, молитовності, стійкості віри тощо» [12, с. 99]. Зазначені характеристики, на наш погляд, є цілком прийнятними і для музичного театру Дж. Верді, в якому провідні риси реалістичної лірико-психологічної драми завжди поглиблені їх глибинним духовно-містеріальним підтекстом та його етичними настановами.

Висновки. Музичний театр Дж. Верді є уособленням, з одного боку, творчого генію видатного італійського митця, з іншого – був сформований на тлі соціально-історичних та релігійних ідей італійської культури доби Рисорджименто, в межах якої оперний жанр виступав як один з найпотужніших засобів єднання італійської нації. Високий духовно-етичний тонус опер композитора також несе на собі відбиток і його особистого релігійного світобачення. Опера спадщина Дж. Верді, що характеризується образно-змістовним багатством, повною

мірою увібрала в себе й духовно-релігійні шукання свого часу, відзначеного оригінальною взаємодією між містеріально-ідеалістичним початком та творчою індивідуальністю романтичного митця. Значна кількість опер Дж. Верді являє собою за зовнішніми показниками світські музично-психологічні драми реалістичного спрямування. В той же час у більшості його творів присутні образно-змістовні елементи, що зближують їх з типологічними ознаками містерії. Серед таких – протистояння добра і зла, жертовність, мотиви спокутування, духовного катарсичного преображення позитивних героїв, наявність релігійних персонажів, «біблійний історизм» тощо. В ранній період творчості Дж. Верді звертання до такого роду тем стимулювалося також апелюванням до біблійних першоджерел. В зрілій оперній спадщині композитора духовна спрямованість оперного оповідання доповнюється домінантною роллю теми Кохання, що в межах романтичного мистецтва набуває сакрально-містеріального «звучання».

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Берлізова І. Еволюція образу Джильди в опері Дж. Верді «Ріголетто»: від інтонаційної простоти до духовної глибини. *Fine Art and Culture Studies*. 2025. Вип. 2. С. 10-16.
2. Бурцев М. В. Християнські образи в оперній творчості європейських композиторів XIX століття. *Аспекти історичного музикознавства*. 2023. Вип. XXX. С. 69-86.
3. Варварцев М. Між музикою і політикою: опери Верді і Україна (XIX ст.). *Міжнародні зв'язки України: наукові пошуки*. 2015. Вип. 24. С. 109-125.
4. Вербецька-Шокот І. Деякі тенденції розвитку реквієму XIX сторіччя та їх вплив на Requiem Джузеппе Верді. *Вісник ХДАДМ*. 2011. № 5. С. 161-164.
5. Гнидь Б. П. Історія вокального мистецтва. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 1997. 320 с.
6. Епоха Рісорджіменто в історії та культурі Італії = L'eta del Risorgimento nella storia e nella cultura italiana: колект. монографія / [Варварцев М. М. та ін.]; за заг. ред. проф. Ю. С. Сабадаш. Маріуполь: МДУ, 2018. 271 с.
7. Єфіменко А. Верді, католицька церква і сучасні рецепції опери «Дон Карлос». *Українська музика*. 2014. Число 1. С. 58-72.
8. Закрасняна Ж. Розвиток вокальної майстерності співака (на прикладі творів Джузеппе Верді). *Імідж сучасного педагога*. 2020. № 2. С. 101-104.

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

10. Історія культури Італії: навчальний посібник / Ю. С. Сабаш, Ю. М. Нікольченко, С. П. Пахоменко – 2-е вид. виправ. та доп. Київ: Ліра–К, 2021. 228 с.

11. Маклюк Д. М. Концепції баритонових партій опер Дж. Верді: традиції та сучасний контекст. *Культура України. Серія: Мистецтвознавство*. 2016. Вип. 54. С. 160–171.

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

13. Муравська О. В. Німецька траурна погребальна музика лютеранської традиції як феномен європейської культури XVII – XX століть: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 – Музичне мистецтво / Одеська державна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса, 2004. 16 с.

14. Пахльовська О. «Вірте і переможете!»: доба Рісорджіменто і творчість Алессандро Мандзоні. *Епоха Рісорджіменто в історії та культурі Італії = L'età del Risorgimento nella storia e nella cultura italiana: колект. монографія / [Варварцев М. М. та ін.]; за заг. ред. проф. Ю. С. Сабаш*. Маріуполь: МДУ, 2018. С. 109–139.

15. Рощенко О. Г. «Отелло» Дж. Верді – А. Бойто як гра у шахи. *Аспекти історичного музикознавства*. 2022. Вип. 29. С. 68–90.

16. Сабаш Ю. Рісорджіменто: гуманізм національно-визвольного демократичного руху. *Епоха Рісорджіменто в історії та культурі Італії = L'età del Risorgimento nella storia e nella cultura italiana: колект. монографія / [Варварцев М. М. та ін.]; за заг. ред. проф. Ю. С. Сабаш*. Маріуполь: МДУ, 2018. С. 4–30.

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

18. Туркевич В. Опера «Набукко» Джузеппе Верді як кульмінація Рісорджіменто першої половини XIX століття. Київ: «АС», 1993. 16 с.

19. Цебрій І. В. Філософія Рісорджіменто в творчості Джузеппе Верді. *Філософські обрії*. 2016. Вип. 36. С. 153–160.

20. Adetu Edith Georgiana. Hermeneutics of Religious Symbolism in the Opera *Giovanna d'Arco – Giuseppe Verdi*. *International Journal of Music and Performing Arts*. 2020. Vol. 8. No. 2. Pp. 5–11.

21. Budden J. *The Operas of Verdi. Volume 1: From Oberto to Rigoletto*. Clarendon Press, 1992. 538 p.

22. Budden J. *The Operas of Verdi. Volume 2: From il Trovatore to La Forza del destino*. Clarendon Press, 1992. 542 p.

23. Budden J. *The Operas of Verdi. Volume 3: From Don Carlos to Falstaff*. Clarendon Press, 1992. 550 p.

24. Conrad P. Verdi and / or Wagner: Two Men, Two Worlds, Two Centuries. Thames and Hudson, 2011. 577 p.
25. Gossett Ph. Giuseppe Verdi and the Italian Risorgimento. *Studia Musicologica*. 2011. № 52 (1-4). Pp. 241-257.
26. Kimbell D.R.B. Verdi in the Age of Italian Romanticism. Cambridge: Cambridge University Press, 1981. 720 p.
27. Martin G. W. Aspects of Verdi. New York: Dodd, Mead, 1988. 304 p.
28. Noske F. Ritual scenes in Verdi's operas. *Music & Letters*. 1973. Vol. 5 (4). P. 415–439.
29. Rosen D. Verdi: Requiem. Cambridge University Press, 2010. 155 p.
30. Schweikert Uwe. Quattro pezzi sacri. *Verdi Handbuch*. Kassel: Vdengreiter Stuttgart und Weimar: Metzler 2001. S. 504-508.
31. The Cambridge Verdi Encyclopedia / edited by Roberta Montemorra Marvin. Cambridge University Press, 2014. 614 p.
32. Walker F. The Man Verdi. University of Chicago Press, 2016. 544 p.

REFERENCES

1. Berlizova, I. (2025). The evolution of the image of Gilda in G. Verdi's opera "Rigoletto": from intonational simplicity to spiritual depth. *Fine Art and Culture Studies*. 2, 10-16 [in Ukrainian].
2. Burtsev, M. V. (2023). Christian images in the operatic works of European composers of the 19th century. *Aspekty istorichnoho muzykoznavstva*. XXX, 69-86 [in Ukrainian].
3. Varvartsev, M. (2015). Between music and politics: Verdi's operas and Ukraine (19th century). *Mizhnarodni zv'yazky Ukrayiny: naukovi poshuky*. 24, 109-125 [in Ukrainian].
4. Verbets'ka-Shokot, I. (2011). Some trends in the development of the 19th century requiem and their influence on Giuseppe Verdi's Requiem. *Visnyk KHDADM*. 5, 161-164 [in Ukrainian].
5. Hnyd', B. P. (1997). History of vocal art. Kyiv: NMAU im. P. I. Chaykovsk'oho [in Ukrainian].
6. The Risorgimento Era in Italian History and Culture = L'eta del Risorgimento nella storia e nella cultura italiana: collective monograph (2018). Mariupol': MDU [in Ukrainian].
7. Yefimenko, A. (2014). Verdi, the Catholic Church and modern receptions of the opera "Don Carlos". *Ukrayins'ka muzyka*. 1, 58-72 [in Ukrainian].
8. Zakrasnyana, ZH. (2020). Development of the singer's vocal skills (using the example of works by Giuseppe Verdi). *Imidzh suchasnoho pedahoha*. 2, 101-104 [in Ukrainian].
9. Ivanova, I. L., Kukol', H. V., Cherkashyna, M. R. (1998). History of Opera: Western Europe 17th–19th Centuries: Textbook / Edited by M. R. Cherkashina]. Kyiv: Zapovit [in Ukrainian].
10. History of Italian culture: a textbook / Yu. S. Sabadash, Yu. M. Nikolchenko, S. P. Pakhomenko – 2nd ed. corrected and supplemented (2021). Kyiv: Lira–K [in Ukrainian].

11. Maklyuk, D. M. (2016). Concepts of baritone parts in G. Verdi's operas: traditions and modern context. *Kul'tura Ukrayiny. Seriya: Mystetstvoznavstvo*. 54, 160-171 [in Ukrainian].
12. Muravs'ka, O. V. (2025). Mysterious guidelines of the musical theater of modern Europe. *Contemporary Ukrainian Musicology in the Context of Culture: Value Interactions: Scientific monograph*. Riga, Latvia: Baltija Publishing [in Ukrainian].
13. Muravs'ka, O. V. (2004). German funeral music of the Lutheran tradition as a phenomenon of European culture of the 17th – 20th centuries. Extended abstract of candidat's thesis. Odesa: Odes'ka derzhavna muzychna akademiya imeni A. V. Nezhdanovoyi [in Ukrainian].
14. Pakhl'ovs'ka, O. (2018). "Believe and you will conquer!": the Risorgimento era and the work of Alessandro Manzoni. *Epokha Risordzhimento v istoriyi ta kul'turi Italiyi = L'eta del Risorgimento nella storia e nella cultura italiana: kolekt. monohrafiya / [Varvartsev M. M. ta in.]; za zah. red. prof. YU. S. Sabadash. Mariupol': MDU* [in Ukrainian].
15. Roshchenko, O. H. (2022). "Othello" by G. Verdi – A. Boito as a game of chess. *Aspekty istorychnoho muzykoznavstva*. 29, 68-90 [in Ukrainian].
16. Sabadash, YU. (2018). Risorgimento: the humanism of the national liberation democratic movement. *Epokha Risordzhimento v istoriyi ta kul'turi Italiyi = L'eta del Risorgimento nella storia e nella cultura italiana: kolekt. monohrafiya / [Varvartsev M. M. ta in.]; za zah. red. prof. YU. S. Sabadash. Mariupol': MDU* [in Ukrainian].
17. Tatarnikova, A. A. (2020). The Alleluian Paradigm of European Culture and Music (from Gothic to Modernity): Monograph. Odesa: Astroprynt [in Ukrainian].
18. Turkevych, V. (1993). Giuseppe Verdi's opera "Nabucco" as the culmination of the Risorgimento of the first half of the 19th century. Kyiv: «AS» [in Ukrainian].
19. Tsebriy, I. V. (2016). The philosophy of the Risorgimento in the work of Giuseppe Verdi. *Filosofs'ki obriyi*. 36, 153-160 [in Ukrainian].
20. Adetu Edith Georgiana (2020). Hermeneutics of Religious Symbolism in the Opera *Giovanna d'Arco – Giuseppe Verdi*. *International Journal of Music and Performing Arts*. 8, 2, 5-11 [in English].
21. Budden, J. (1992). *The Operas of Verdi. Volume 1: From Oberto to Rigoletto*. Clarendon Press [in English].
22. Budden, J. (1992). *The Operas of Verdi. Volume 2: From il Trovatore to La Forza del destino*. Clarendon Press [in English].
23. Budden, J. (1992). *The Operas of Verdi. Volume 3: From Don Carlos to Falstaff*. Clarendon Press [in English].
24. Conrad, P. (2011). *Verdi and / or Wagner: Two Men, Two Worlds, Two Centuries*. Thames and Hudson [in English].
25. Gossett, Ph. (2011). Giuseppe Verdi and the Italian Risorgimento. *Studia Musicologica*. 52 (1-4), 241-257 [in English].
26. Kimbell, D.R.B. (1981). *Verdi in the Age of Italian Romanticism*. Cambridge: Cambridge University Press [in English].

27. Martin, G. W. (1988). *Aspects of Verdi*. New York: Dodd, Mead [in English].

28. Noske, F. (1973). Ritual scenes in Verdi's operas. *Music & Letters*. 5 (4), 415–439 [in English].

29. Rosen, D (2010). *Verdi: Requiem*. Cambridge University Press [in English].

30. Schweikert, Uwe (2001). *Quattro pezzi sacri. Verdi Handbuch*. Kassel: Bärenreiter Stuttgart und Weimar: Metzler [in German].

31. *The Cambridge Verdi Encyclopedia* (2014) / edited by Roberta Montemorra Marvin. Cambridge University Press [in English].

32. Walker, F. (2016). *The Man Verdi*. University of Chicago Press [in English].

Дата першого надходження статті до видання: 08.02.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 11.03.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 13.05.2026

УДК 78.03+784.5

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2026-47-7>

Лу Сяолінь

ORCID: 0009-0002-1697-8161

аспірантка кафедри історії музики та музичної етнографії
Одеської національної академії імені А. В. Нежданової
971126014@qq.com

СТРУКТУРНО-КОМПОЗИЦІЙНІ ТА ХУДОЖНЬО-СЕМАНТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ХОРОВОЇ КАНТАТИ В КИТАЙСЬКІЙ МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ: ВІД ЄВРОПЕЙСЬКОЇ МОДЕЛІ ДО НАЦІОНАЛЬНОЇ ФОРМИ

*Метою дослідження є комплексне музикознавче осмислення китайської хорової кантати як специфічного жанрового феномену, що сформувався в умовах міжкультурної взаємодії, зокрема виявлення її драматургічних, програмних і музично-мовних особливостей, а також аналіз механізмів трансформації європейської кантатно-ораторіальної моделі в китайському культурному контексті. **Методологічну основу** дослідження становить комплексний підхід, що поєднує жанрово-типологічний, структурно-драматургічний, інтонаційно-семантичний, порівняльно-історичний та інтеркультурний методи аналізу. Жанрово-типологічний підхід дозволяє визначити специфіку китайської кантати в системі вокально-хорових жанрів і виявити ступінь її спорідненості з європейською традицією. **Наукова новизна** дослідження полягає у здійсненні цілісного музикознавчого аналізу китайської хорової кантати як самостійного жанрового явища, що формується на перетині різних культурних традицій. У роботі уточнюється поняття програмності в китайській кантаті як внутрішнього структурного принципу, що визначає драматургію та композицію твору, а не лише його позамузичний зміст.*

***Висновки.** У результаті проведеного дослідження встановлено, що китайська хорова кантата є складним і багатомірним жанровим явищем, яке сформувалося в умовах інтенсивної міжкультурної взаємодії та відображає специфіку музичного розвитку Китаю у XX столітті. З'ясовано, що жанрова модель китайської хорової кантати ґрунтується на поєднанні європейських композиційних принципів – багаточастинності, контрастної циклічності, драматургічної цілісності – з національними інтонаційними та культурно-семантичними особливостями. Особливу роль у китайській хоровій кантаті відіграє програмність, яка*



© Сяолінь Лу, 2026

Стаття поширюється на умовах ліцензії відкритого доступу CC BY 4.0

набуває статусу внутрішнього форматворчого принципу. На відміну від європейської традиції, де програма часто має допоміжний характер, у китайській кантаті вона визначає саму логіку музичного розгортання. Доведено, що програмність реалізується як на макрорівні – через організацію циклу та послідовність частин, так і на мікрорівні – через інтонаційні, ритмічні та фактурні засоби, що безпосередньо пов'язані з образно-сисловою сферою твору.

Ключові слова: китайська хорова музика, хорова кантата, жанр, програмність, музична драматургія, інтонаційна семантика, міжкультурний синтез, пентатоніка, музична мова, національна ідентичність, хор, Сянь Сінхай.

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

Structural-compositional and semantic-aesthetic features of the choral cantata in Chinese musical culture: from the European model to the national form

The aim of the study is to provide a comprehensive musicological interpretation of the Chinese choral cantata as a specific genre phenomenon formed within the context of intercultural interaction, with particular attention to its dramaturgical, programmatic, and musical-linguistic features, as well as to the mechanisms of transformation of the European cantata-oratorio model in the Chinese cultural context. The methodological framework of the research is based on a comprehensive approach combining genre-typological, structural-dramaturgical, intonational-semantic, comparative-historical, and intercultural methods of analysis. The genre-typological approach makes it possible to determine the specificity of the Chinese cantata within the system of vocal-choral genres and to reveal the degree of its affinity with the European tradition. The scientific novelty of the study lies in presenting an integral musicological analysis of the Chinese choral cantata as an independent genre phenomenon formed at the intersection of different cultural traditions. The concept of programmaticity in the Chinese cantata is clarified as an internal structural principle that determines the dramaturgy and composition of the work, rather than merely its extra-musical content.

Conclusions. *The study demonstrates that the Chinese choral cantata is a complex and multidimensional genre phenomenon that emerged under conditions of intensive intercultural interaction and reflects the specificity of China's musical development in the twentieth century. It has been established that the genre model of the Chinese choral cantata is based on the synthesis of European compositional principles—multi-movement structure, contrastive cyclicity, and dramaturgical unity—with national intonational and cultural-semantic features. Programmaticity plays a crucial role in the Chinese choral cantata, acquiring the status of an internal form-generating principle. Unlike the European tradition, where the program often performs an auxiliary function, in the Chinese cantata it determines the very logic of musical unfolding. It has been demonstrated that programmaticity operates both at the macro level—through the organization of the cycle and the sequence of movements—and at*

the micro level—through intonational, rhythmic, and textural means directly connected with the semantic and imagery sphere of the work.

Key words: *Chinese choral music, choral cantata, genre, programmaticity, musical dramaturgy, intonational semantics, intercultural synthesis, pentatonicism, musical language, national identity, choir, Xian Xinghai.*

Актуальність теми дослідження китайської хорової кантати зумовлена сукупністю музикознавчих, культурологічних та методологічних чинників, пов'язаних із сучасними процесами глобалізації музичного мистецтва та переосмисленням традиційних жанрових моделей у міжкультурному контексті. Упродовж останніх десятиліть у світовій гуманітаристиці значно зросла увага до неєвропейських музичних культур, зокрема до тих форм, у яких відбувається взаємодія західної та східної художніх систем. У цьому контексті китайська хорова кантата постає як один із найбільш показових жанрів, що репрезентує складний процес адаптації, трансформації та переінтерпретації європейської музичної традиції в умовах іншого культурного середовища.

Особливої значущості набуває проблема жанрової специфіки китайської кантати, оскільки вона демонструє, як універсальні форми західної музики – зокрема кантатно-ораторіальна модель – можуть функціонувати в нових семантичних і структурних умовах. Дослідження цього явища дозволяє уточнити загальнотеоретичні уявлення про жанр як динамічну систему, що змінюється залежно від культурного контексту, а також поглибити розуміння механізмів міжкультурного музичного синтезу. Таким чином, аналіз китайської хорової кантати сприяє розвитку сучасної теорії музичного жанру, музичної драматургії та інтонаційної семантики.

Актуальність теми визначається також недостатнім рівнем її розробленості у вітчизняному та пострадянському музикознавстві. Попри наявність окремих досліджень, присвячених китайській музиці ХХ століття, жанр хорової кантати досі не отримав системного теоретичного осмислення, особливо в аспекті взаємодії програмності, музичної мови та драматургічної організації. Водночас у китайській та англомовній науковій літературі накопичено значний фактичний і аналітичний мате-

ріал, який потребує узагальнення та введення в ширший музикознавчий обіг.

Не менш важливим є те, що китайська хорова кантата відіграє ключову роль у формуванні національної музичної ідентичності Китаю у XX столітті. Вона виступає не лише як художній жанр, але і як форма культурної пам'яті, засіб історичної репрезентації та інструмент соціальної комунікації. У таких творах, як «Жовта ріка» Сянь Сінхая, поєднуються епічність, символічність і колективний характер висловлювання, що робить їх важливими об'єктами для аналізу взаємодії музики, історії та ідеології.

Крім того, актуальність дослідження зумовлена сучасними тенденціями розвитку музичного мистецтва, у яких дедалі більшого значення набувають процеси інтеркультурного синтезу. Китайська хорова кантата, як жанр, що виник на перетині різних традицій, дозволяє простежити механізми формування нової музичної мови, у якій поєднуються європейські композиційні принципи та китайська інтонаційна й мовна специфіка. Це, у свою чергу, відкриває перспективи для подальших досліджень у галузі глобальної музичної історії та теорії міжкультурної комунікації.

Отже, актуальність даного дослідження визначається необхідністю комплексного музикознавчого аналізу китайської хорової кантати як феномену, що поєднує в собі жанрову, стилістичну та культурну багатомірність і відображає ключові процеси розвитку музичного мистецтва в умовах міжкультурної взаємодії.

Метою дослідження є комплексне музикознавче осмислення китайської хорової кантати як специфічного жанрового феномену, що сформувався в умовах міжкультурної взаємодії, зокрема виявлення її драматургічних, програмних і музично-мовних особливостей, а також аналіз механізмів трансформації європейської кантатно-ораторіальної моделі в китайському культурному контексті. Особлива увага приділяється кантаті «Жовта ріка» Сянь Сінхая як ключовому твору, у якому відбувається кристалізація основних жанрових ознак китайської хорової кантати та формування її національно-стильової моделі.

Методологічну основу дослідження становить комплексний підхід, що поєднує жанрово-типологічний, структурно-драма-

тургічний, інтонаційно-семантичний, порівняльно-історичний та інтеркультурний методи аналізу. Жанрово-типологічний підхід дозволяє визначити специфіку китайської кантати в системі вокально-хорових жанрів і виявити ступінь її спорідненості з європейською традицією. Структурно-драматургічний аналіз спрямований на дослідження логіки побудови циклу, функціональної ролі окремих частин і принципів розвитку музичного матеріалу. Інтонаційно-семантичний метод дає змогу розкрити зв'язок інтонаційного комплексу з образно-сисловою сферою твору, тоді як порівняльно-історичний підхід забезпечує можливість простежити процеси адаптації та трансформації жанру в різних культурних умовах. Інтеркультурний підхід, своєю чергою, дозволяє розглядати китайську хорову кантату як результат діалогу європейської композиційної системи та китайської інтонаційно-поетичної традиції. Важливу роль відіграє також тексто-музичний аналіз, що враховує специфіку китайської мови й особливості її впливу на мелодику, ритміку та загальну структуру вокальної лінії.

Наукова новизна дослідження полягає у здійсненні цілісного музикознавчого аналізу китайської хорової кантати як самостійного жанрового явища, що формується на перетині різних культурних традицій. У роботі уточнюється поняття програмності в китайській кантаті як внутрішнього структурного принципу, що визначає драматургію та композицію твору, а не лише його позамузичний зміст. Доведено, що музична мова китайської хорової кантати має синтетичний характер і формується в результаті взаємодії європейських композиційних технік, китайської пентатонічної інтонаційної системи та декламаційних особливостей тональної мови. Обґрунтовується теза про те, що хор у китайській кантаті виступає як колективний суб'єкт історичного висловлювання, що визначає специфіку фактури, інтонаційної організації та драматургії жанру. Крім того, уточнюється роль кантати як форми художнього осмислення історичної пам'яті та національної ідентичності в китайській культурі ХХ століття.

Виклад основного матеріалу. Хорова кантата в китайській музичній культурі ХХ–ХХІ століть є одним із найбільш

показових жанрів, у якому особливо виразно проявилися процеси культурного трансферу, національного самовизначення та художнього синтезу. Саме в кантаті китайська музика нового часу змогла поєднати європейську велику вокально-симфонічну форму з власними поетико-інтонаційними, риторичними й образно-символічними ресурсами. На відміну від камерних або суто інструментальних жанрів, хорова кантата виявилася особливо придатною для втілення колективного суб'єкта висловлювання – народу, нації, історичної пам'яті, міфологічної спільноти, – а тому набула в Китаї не лише музично-естетичного, а й культурно-історичного значення.

Жанрова специфіка китайської хорової кантати визначається подвійною генеалогією, яка виявляє себе не лише на рівні зовнішніх формальних ознак, а й у глибинних принципах організації музичного мислення. З одного боку, її формальна модель безсумнівно сягає європейської кантатно-ораторіальної традиції: багаточастинності, контрастно-циклічної організації, функціонального розмежування сольних, ансамблевих і хорових епізодів, участі оркестру, а також тяжіння до великої драматургічної арки, що об'єднує окремі номери в єдине концептуальне ціле. Саме так китайську кантату осмислюють узагальнювальні праці з історії хорової музики Східної Азії, де вона розглядається як результат рецепції європейської великої форми в умовах модернізації національної культури [1].

Разом із тим історія кантати як жанру в європейській традиції має складну еволюцію – від камерного вокального жанру XVII століття до масштабних духовних і світських композицій бароко та романтизму. Саме пізній, монументальний тип кантати став вихідною моделлю для китайських композиторів XX століття. У цьому сенсі китайська хорова кантата від самого початку розвивається як жанр великого епічного висловлювання, що здатен втілювати колективний історичний досвід. Подібний процес сучасна музикологія трактує як один із проявів множинних форм музичної модерності, де європейські жанри переосмислюються в локальних культурних контекстах [4].

В музикознавчій літературі склалося кілька напрямів дослідження китайської кантати. Один із них – історико-оглядовий, де вона розглядається як складова становлення професійної хорової культури Китаю. Інший – культурно-історичний, який акцентує на ролі кантати як інструмента національної мобілізації та символічного мислення в період антияпонської війни. У цьому контексті особливого значення набуває дослідження Чжан Тай Хуна, де музика цього періоду аналізується як система символів і міфів, а хорова кантата – як форма політичної та культурної комунікації [2]. Третій напрям – інтеркультурний, представлений працями про взаємодію китайської та західної музики, де кантата виступає як один із ключових майданчиків цього діалогу [3]. Китайськомовна наукова традиція демонструє інший підхід. Тут жанр кантати найчастіше осмислюється через аналіз конкретних творів, передусім «Жовтої ріки» Сянь Сінхая. Дослідження зосереджуються на історії створення, національному стилі, виконавській практиці та культурній ролі цього твору. Наприклад, у праці Ян Цзе здійснено порівняльний аналіз кантати «Жовта ріка» та ораторії «Вічний жаль», що дозволяє побачити специфіку жанрової моделі в китайському контексті [7]. Інші дослідження, зокрема стаття Лу Кенжуна і Цзо Чаоїн, висвітлюють історію поширення кантати та її роль у культурному просторі воєнного часу [8].

Це свідчить про те, що китайське музикознавство мислить жанр передусім через його історично канонізовані зразки, тоді як західна наука тяжіє до побудови узагальнюючих теоретичних моделей, які описують жанр як систему формальних і семантичних ознак. Така відмінність підходів має не лише методологічний, але й глибоко культурний характер. У китайській традиції конкретний твір часто виступає як концентрований носій жанрової сутності: через аналіз «Жовтої ріки» або інших ключових композицій дослідник фактично реконструює саму логіку жанру, його історичну функцію, інтонаційну природу та драматургічну модель. Натомість західна музикологія, спираючись на розвинену традицію жанрової теорії, прагне абстрагуватися від окремих прикладів і описати кантату як тип формоутворення, як результат еволюції певних композиційних принципів.

Однак ця різниця не означає протиставлення; радше йдеться про взаємодоповнюваність двох аналітичних перспектив. Китайський підхід дозволяє побачити жанр як живу історичну практику, занурену в конкретний культурний контекст, тоді як західний – як універсалізовану модель, придатну для порівняльного аналізу. Саме на перетині цих двох оптик і відкривається можливість адекватного розуміння китайської хорової кантати як явища міжкультурного порядку. Водночас обидві традиції сходяться в принциповому висновку: кантата в Китаї є не просто запозиченим жанром, а формою глибокого й багаторівневого переосмислення європейської музичної спадщини. Йдеться не про зовнішню адаптацію чи стилістичну імітацію, а про процес внутрішньої трансформації жанру, у ході якого змінюються його семантичні функції, драматургічні принципи та інтонаційна природа.

У процесі цього переосмислення насамперед відбувається зміна внутрішньої семантики жанру. Якщо в європейській традиції кантата історично могла бути пов'язана із сакральною сферою (як у протестантській церковній музиці), придворною репрезентацією або ж концертною формою, що тяжіє до естетичної автономії, то в китайській культурі вона набуває зовсім іншого смислового статусу. Кантата тут стає не стільки формою естетичного переживання, скільки формою історичного висловлювання, у якому музика виконує функцію колективної пам'яті й соціального коментаря.

Особливо показовим є те, що в китайській кантаті формується специфічний тип образності, де поєднуються історико-героїчний епос, пейзажно-символічні структури та колективно-патріотичний пафос. Природні образи – ріка, земля, простір – набувають символічного значення і функціонують як знаки національної ідентичності. У цьому аспекті китайська кантата продовжує традиції класичної китайської поезії та живопису, де природа виступає не як фон, а як носій філософського й етичного змісту. Водночас ці образи інтегруються в європейську за походженням драматургічну модель, що створює унікальне поєднання символічної статичності та процесуального розвитку. Не менш важливою є трансформація ролі хору. Якщо в європей-

ській кантаті хор може виконувати різні функції – від коментуючої до поліфонічно-конструктивної, – то в китайській музиці він дедалі більше осмислюється як колективний суб'єкт історії, як «голос народу». Це призводить до зміни самої природи хорового письма: зростає значення унісону та гомофонної фактури, посилюється ритмічна чіткість, з'являється схильність до декларативності й інтонаційної узагальненості. Хор перестає бути лише елементом музичної тканини й перетворюється на носія смислу, на головного «дійового персонажа» кантати.

У цьому зв'язку особливої ваги набуває взаємодія музики й слова. Китайська мова з її тоною природою та силлабічною організацією визначає специфіку вокальної інтонації, яка безпосередньо пов'язана з семантикою тексту. Це означає, що музична форма в кантаті значною мірою підпорядковується логіці текстового розгортання, а інтонація стає носієм не лише емоційного, але й смислового навантаження. Таким чином, виникає особливий тип музично-драматургічної єдності, де слово і музика не просто взаємодіють, а взаємно визначають одне одного.

З історичної точки зору ця трансформація жанру пов'язана з процесами модернізації китайської культури у XX столітті. Освоюючи європейську музичну систему, китайські композитори одночасно прагнули зберегти національну ідентичність, що зумовило виникнення синтетичних форм. Кантата виявилася особливо придатною для цього завдання, оскільки поєднувала масштабність, програмність і можливість колективного висловлювання. У результаті вона стала одним із ключових жанрів, у яких відбулося формування нової китайської музичної мови.

Таким чином, китайська хорова кантата постає як складний феномен, у якому поєднуються різні культурні логіки: європейська формотворча модель, китайська інтонаційно-поетична традиція та сучасне історичне мислення [5]. Її розвиток демонструє, що жанр у міжкультурному контексті не зберігає незмінності, а підлягає глибокій трансформації. Саме тому кантату в китайській музиці слід розглядати не як периферійний варіант європейського жанру, а як самостійну форму художнього мислення, що виникла на перетині культур і стала одним із найяскравіших

проявів музичної модерності. Це красномовно свідчить про те, що китайська хорова кантата постає як динамічна жанрова модель, що розвивається у просторі міжкультурного діалогу. Її історична еволюція демонструє перехід від запозичення до трансформації, а відтак – до створення нової художньої якості, в якій поєднуються різні музичні традиції.

Якщо шукати твір, у якому жанровий тип китайської хорової кантати сформувався з найбільшою історичною визначеністю та художньою завершеністю, то таким твором безперечно є кантата «Хуанхе да хечан» / «Жовта ріка» (1939) Сянь Сінхая на текст Гуан Вейжана. Вона була створена в Яньані в період антияпонської війни й дуже швидко набула статусу не лише музичного твору, але й своєрідного «звукового міфу» китайської нації, що акумулює в собі історичну пам'ять, емоційний досвід і колективну волю.

Музикознавча значущість «Жовтої ріки» полягає передусім у тому, що в цьому творі національна тема вперше отримує переконливу й структурно цілісну форму великого циклічного хорового полотна. Кантата складається з низки контрастних частин, кожна з яких виконує специфічну драматургічну функцію, але водночас підпорядковується єдиній концепції поступального розвитку. Важливо підкреслити, що ця багаточастинність не є механічною сукупністю номерів: вона організована за принципом наскрізної драматургії, де кожен наступний епізод не лише контрастує з попереднім, а й логічно продовжує його, розгортаючи єдиний смисловий процес.

У центрі цього процесу перебуває образ Жовтої ріки, який у кантаті набуває багатошарової символіки. Вона постає не як природний об'єкт у пейзажному сенсі, а як універсальний знак китайської цивілізації. У музичному плані ця символіка реалізується через інтонаційні, ритмічні й фактурні засоби. Зокрема, у початкових епізодах відчутна тенденція до широких, розгорнутих мелодичних ліній, що імітують плин води, а також до використання ладових структур, близьких до пентатоніки, які асоціюються з традиційною китайською музикою. Ритмічна організація в цих розділах часто має хвилеподібний характер, що підсилює образ безперервного руху.

Водночас уже на рівні тематизму простежується важлива особливість: інтонаційний матеріал не є статичним, а підлягає трансформації впродовж усього циклу. Початкові «пейзажні» інтонації поступово набувають драматичної напруги, ущільнюються, переходять у більш ритмічно організовані й енергетично насичені формули. Таким чином, сама музична тканина відображає шлях від природного стану до історично осмисленого переживання.

Особливу роль у драматургії кантати відіграє контраст між сольними та хоровими епізодами. Сольні партії часто мають більш індивідуалізований, декламаційний характер і пов'язані з вираженням особистого переживання – страждання, роздуму, внутрішнього напруження. Натомість хор виступає як носій узагальненого, колективного начала. У кульмінаційних розділах відбувається своєрідне «злиття» цих двох рівнів: індивідуальний голос переходить у колективний, а особистий досвід трансформується в загальнонаціональний. Це відповідає загальній ідеї твору як переходу від індивідуального страждання до колективної мобілізації.

Фактурна організація кантати також має принципове значення. У багатьох хорових епізодах переважає гомофонно-гармонічний склад, що забезпечує чіткість текстової декламації та підсилює ефект масового звучання. Водночас у ряді моментів композитор використовує елементи поліфонії – імітації, переклички голосів, що створює відчуття просторовості та багатоголосного «руху мас». Така взаємодія гомофонії та поліфонії не є самоціллю, а підпорядковується драматургії: гомофонія асоціюється з єдністю й силою, тоді як поліфонія – з процесом формування цієї єдності.

Гармонічна мова кантати становить ще один важливий аспект її стилю. З одного боку, вона спирається на елементи функціональної гармонії, запозиченої з європейської традиції, що дозволяє будувати масштабні кульмінації та забезпечувати цілісність форми. З іншого боку, гармонія часто модифікується під впливом пентатонічного мислення: акордові структури можуть втрачати чітку функціональність і набувати колористичного характеру. Це створює специфічний синтез, у якому гармонія

виконує не лише тонально-організаційну, але й образно-семантичну функцію.

Драматургічно кантата вибудовується як рух від епічного споглядання через трагедійний центр до героїко-мобілізаційної кульмінації. Початкові частини мають характер своєрідного «прологу», де формується образ ріки як символу. Серединні розділи концентрують у собі емоцію страждання, що досягає максимальної інтенсивності. Фінал же виконує функцію синтезу й трансформації: трагічний досвід переосмислюється як джерело сили, а музична мова набуває підкреслено маршового, ритмічно організованого характеру. Таким чином, уся кантата може бути інтерпретована як музичний аналог національного наративу – від усвідомлення втрат до формування активної історичної позиції.

У цьому контексті особливо показовою є роль ритму. Якщо на початку він має більш вільний, «природний» характер, то в кульмінаційних розділах він стає чітко метризованим, наближаючись до маршових моделей. Це ритмічне «ущільнення» є не лише технічним прийомом, а й семантичним маркером переходу від споглядання до дії. Таким чином, «Жовта ріка» демонструє унікальний тип жанрового синтезу, де європейська кантатна форма поєднується з китайською інтонаційною та символічною традицією. Вона не лише репрезентує національний стиль, але й формує новий тип музичного мислення, у якому форма, драматургія й семантика перебувають у тісній взаємодії. Саме тому цей твір можна розглядати як точку кристалізації китайської хорової кантати – як жанру, що виник на перетині культур і став одним із ключових засобів художнього осмислення історії.

З погляду драматургії китайська хорова кантата здебільшого будується як процесуальний жанр [6]. Її сенс розкривається не в автономній красі окремих номерів, а в спрямованості цілого. У «Жовтій ріці» ця спрямованість реалізується через послідовну зміну станів: епіко-декларативний початок, героїчна дія, лірико-трагічний центр, а далі – узагальнююча фінальна мобілізація. Такий тип драматургії наслідує європейську кантату й ораторію в їхній циклічній логіці контрастів, але водночас наближається до китайських театральних епічних практик, де важливим

є не стільки симфонічний розвиток мотиву, скільки чергування модусів висловлювання – заклик, розповідь, плач, спогад, узагальнення, колективна клятва.

Особливої уваги заслуговує програмність китайської хорової кантати, яка виявляється не лише як семантичний або позамузичний чинник, а як іманентний принцип формотворення. Якщо в європейській традиції програмність часто функціонує як додатковий рівень інтерпретації, що супроводжує музичну структуру, але не завжди визначає її внутрішню логіку, то в китайській кантаті програма набуває статусу структуроутворюючого ядра. Вона не просто передує композиції, а визначає сам спосіб організації матеріалу, виступаючи своєрідною «матрицею» музичного розгортання.

У цьому сенсі доцільно говорити про специфічний тип програмної драматургії, де музична форма є безпосереднім виявом текстово-семантичного процесу. Програма визначає не лише послідовність частин, але й їхню функціональну диференціацію: кожен розділ виконує роль певного смислового етапу – експозиції образу, його розвитку, конфліктного загострення, кульмінації та узагальнення. Відповідно, жанрова структура кантати набуває рис наративно-поемної форми, у якій музичні події організовані за логікою розгортання змісту, а не за принципами суто музичної симетрії чи тематичної роботи.

У кантаті «Жовта ріка» цей принцип реалізується з особливою виразністю. Послідовність образів – човнярі, велич ріки, трагедія народу, заклик до боротьби – утворює не статичний ряд картин, а динамічну семантичну траєкторію. Кожен наступний етап не лише доповнює попередній, але й переосмислює його в новому контексті, що створює ефект поступального смислового зростання. У результаті виникає своєрідна «вертикаль значень», у якій природний образ (ріка) трансформується в історичний і далі – у політико-етичний символ. Такий тип програмності можна визначити як генеративний, оскільки він породжує саму структуру твору.

З музикознавчої точки зору особливо важливо, що програмність у китайській кантаті тісно пов'язана з принципом інтона-

ційної семантики. Інтоніаційні формули тут не є нейтральним тематичним матеріалом, а функціонують як носії конкретних образно-сміслових значень. Наприклад, широкі мелодичні інтервали та плавні контури можуть асоціюватися з просторовістю й величиною, тоді як ритмічно ущільнені, акцентовані структури – з активністю, напругою, закликом. У процесі розвитку ці інтонаційні комплекси зазнають трансформації, що відображає зміну смислових станів. Таким чином, програмність реалізується не лише на рівні макроструктури, але й у мікроструктурі музичної тканини.

У музично-мовному аспекті китайська хорова кантата ґрунтується на взаємодії кількох рівнів, які перебувають у стані постійної взаємодії та взаємної модифікації. Перший рівень – це європейська композиційна складова, що забезпечує структурну цілісність і масштабність форми. Вона включає принципи гармонічного мислення (у тому числі функціональну або квазіфункціональну гармонію), періодичність, тематичну репризність, поліфонізацію фактури, а також кульмінаційні наростання, побудовані за законами симфонічного розвитку. Саме цей рівень створює архітектонічний каркас твору, який дозволяє організувати великий обсяг музичного матеріалу.

Другий рівень – китайська інтонаційно-мелодична основа, що формує національну специфіку звучання. Йдеться не лише про використання пентатоніки як ладового принципу, але й про характерну варіантність мелодичного розвитку, орієнтацію на контурність, гнучкість і «мовну» пластичність мелосу. Важливо підкреслити, що пентатоніка тут не функціонує як фольклорна цитата, а як інтонаційна модель мислення, яка визначає спосіб побудови тематизму. Вона впливає на гармонічну організацію, часто послаблюючи функціональні зв'язки й надаючи гармонії колористичного характеру.

Третій рівень – декламаційно-фонетичний, безпосередньо пов'язаний зі специфікою китайської мови. Тонова організація складів, їхня ритміко-силлабічна структура та семантична акцентуація формують особливий тип вокальної інтонації, у якому музика тісно корелює з мовленням. Це призводить до того,

що ритм і мелодика часто підпорядковуються логіці тексту, а не навпаки. У результаті виникає своєрідний тип музичної декламації, що поєднує спів і мовлення в єдину інтонаційну систему.

Особливу складність становить взаємодія цих рівнів. Вона не є механічним накладанням, а має характер інтегративного синтезу, в якому кожен компонент трансформується під впливом інших. Європейська гармонія адаптується до пентатонічного матеріалу, втрачаючи жорстку функціональність; китайська мелодика, у свою чергу, включається в процес тематичного розвитку, набуваючи структурної динаміки; декламаційний рівень впливає на ритмічну організацію, порушуючи регулярність метричних схем і створюючи ефект «живого мовлення».

У результаті формується складна синтетична музична мова, в якій жоден із компонентів не виступає у «чистому» вигляді. Ця мова характеризується високим ступенем семантичної насиченості: кожен елемент – інтонація, ритм, гармонія, фактура – бере участь у формуванні загального смислового простору твору. Саме тому китайську хорову кантату доцільно розглядати не лише як жанрову форму, але і як особливий тип музичного мислення, у якому програмність, інтонаційність і структурність утворюють нерозривну єдність.

З цієї точки зору китайська кантата постає як унікальний приклад того, як у межах одного жанру може бути реалізований складний процес міжкультурного синтезу: європейська формотворча логіка, китайська інтонаційна традиція та мовно-декламаційна специфіка поєднуються в єдиній системі, що забезпечує як художню цілісність, так і глибину змістового висловлювання.

Особливо показовим є трактування хору. У китайській музиці ХХ століття хор часто виступає як голос народу, тобто як акустична модель колективної історичної волі. Звідси – тяжіння до унісону, ритмічної чіткості, декларативності та монументальності звучання. Навіть використовуючи європейські поліфонічні прийоми, композитори спрямовують їх не на автономну складність, а на підсилення колективного ефекту.

Проблема діалогу китайської та європейської музики є центральною для розуміння жанру. Йдеться не про механічне

поєднання різних елементів, а про взаємодію двох художніх систем. Європейська традиція пропонує модель великої форми, драматургічні принципи, техніку розвитку. Китайська – інший тип інтонаційного мислення, зв'язок музики зі словом і символом, особливий статус колективного голосу. У результаті формується не гібрид, а нова якість, у якій обидві традиції трансформуються.

У пізнішій китайській музиці цей діалог набуває ще більш складного, інтеркультурного характеру. Композитори поєднують фольклорні джерела, міфологічні сюжети та сучасні техніки, досягаючи високого рівня структурної інтеграції. Таким чином, китайська хорова кантата стає простором не лише національної, а й глобальної музичної рефлексії. Отже, хорова кантата в китайській музиці є одним із ключових жанрів музичної самоідентифікації. Вона поєднує монументальність і інтонаційну виразність, епічність і ліризм, програмність і структурну цілісність. Її дослідження важливе не лише для регіонального музикознавства, а й для загальної теорії жанру, музичної драматургії та міжкультурної композиції.

Висновки. У результаті проведеного дослідження встановлено, що китайська хорова кантата є складним і багатовимірним жанровим явищем, яке сформувалося в умовах інтенсивної міжкультурної взаємодії та відображає специфіку музичного розвитку Китаю у ХХ столітті. Її становлення пов'язане не з механічним запозиченням європейської кантатно-ораторіальної моделі, а з процесом глибокого творчого переосмислення, у ході якого відбувається трансформація як структурних, так і семантичних параметрів жанру.

З'ясовано, що жанрова модель китайської хорової кантати ґрунтується на поєднанні європейських композиційних принципів – багаточастинності, контрастної циклічності, драматургічної цілісності – з національними інтонаційними та культурно-семантичними особливостями. У результаті формується синтетичний тип музичного мислення, у якому взаємодіють різні системи організації музичного матеріалу, що забезпечує як структурну завершеність твору, так і його глибоку змістову насиченість.

Особливу роль у китайській хоровій кантаті відіграє програмність, яка набуває статусу внутрішнього формотворчого принципу. На відміну від європейської традиції, де програма часто має допоміжний характер, у китайській кантаті вона визначає саму логіку музичного розгортання. Доведено, що програмність реалізується як на макрорівні – через організацію циклу та послідовність частин, так і на мікрорівні – через інтонаційні, ритмічні та фактурні засоби, що безпосередньо пов'язані з образно-смісловною сферою твору. У ході аналізу встановлено, що музична мова китайської хорової кантати має складний синтетичний характер. Вона формується внаслідок взаємодії трьох основних рівнів: європейської композиційної техніки, китайської інтонаційно-мелодичної традиції та декламаційних особливостей китайської мови. Така взаємодія зумовлює виникнення нової якості музичної мови, у якій гармонія, мелодика й ритм функціонують не ізольовано, а як взаємопов'язані елементи єдиної семантичної системи.

Окрему увагу приділено ролі хору як центрального носія змісту в китайській кантаті. Встановлено, що хор виступає не лише як виконавський склад, але і як колективний суб'єкт історичного висловлювання, що визначає специфіку фактури, інтонаційної організації та драматургії. Саме через хорове звучання реалізується ідея єдності народу, що надає жанру особливого соціального та культурного значення. Аналіз кантати «Жовта ріка» Сянь Сінхя дозволив виявити основні закономірності формування жанру. Доведено, що цей твір є не лише художнім втіленням національної теми, але й моделлю жанрового синтезу, у якій поєднуються епічність, символічність і драматургічна цілісність. Його структура відображає процес переходу від пейзажно-епічного споглядання до героїко-мобілізаційної кульмінації, що може бути інтерпретовано як музичний аналог національного наративу.

Узагальнюючи результати дослідження, можна стверджувати, що китайська хорова кантата є важливим явищем не лише національної, але й світової музичної культури. Вона демонструє можливість продуктивного поєднання різних музичних тради-

цій і відкриває нові перспективи для розвитку жанрової теорії та музикознавчого аналізу. Її вивчення сприяє глибшому розумінню процесів міжкультурної взаємодії та дозволяє розглядати музичне мистецтво як динамічну систему, здатну до постійного оновлення й переосмислення. Таким чином, китайська хорова кантата постає як жанр, у якому реалізується не лише художній, але й культурно-історичний досвід, що робить її важливим об'єктом сучасного музикознавчого дослідження.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Ling-Tam, Jing; Cho, Gene J. Choral Music in East Asia: China, Japan, and Korea. *The Cambridge Companion to Choral Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012. P. 149–158.

2. Hung, Chang-tai. The Politics of Songs: Myths and Symbols in the Chinese Communist War Music, 1937–1949. *Modern Asian Studies*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996. Vol. 30, No. 4. P. 901–929.

3. Yang Hon-Lun; Saffle, Michael (eds.). *China and the West: Music, Representation, and Reception*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2017. 392 p.

4. Lee Gavin S. K. Global Musical Modernisms as Decolonial Method. *Twentieth-Century Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2021. Vol. 18, No. 2. P. 183–208.

5. Chen Moh-Wei. Myths from Afar: “Chinese Myths Cantata” by Chen Yi. Los Angeles: University of Southern California, 2007. 210 p.

6. Miller Leta E. Baban as a Tool for Self-Definition in the Music of Chen Yi. *American Music*. Champaign: University of Illinois Press, 2019. Vol. 37, No. 3. P. 330–357.

7. 杨捷. 《〈黄河大合唱〉与〈长恨歌〉之比较研究》. 上海: 华东师范大学, 2012. 78 页.

8. 陆铿荣, 左超英. 《抗战音乐史上珍贵的一页. 〈黄河大合唱〉在桂林的传播》 // 文史学刊. 北京: 中国社会科学出版社, 2022. № 8. 页 112–118.

REFERENCES

1. Ling-Tam J., Cho G. J. (2012) Choral Music in East Asia: China, Japan, and Korea. *The Cambridge Companion to Choral Music*. Cambridge: Cambridge University Press. P. 149–158. [in English].

2. Hung C.-T. (1996) The Politics of Songs: Myths and Symbols in the Chinese Communist War Music, 1937–1949. *Modern Asian Studies*. Cambridge: Cambridge University Press. Vol. 30, No. 4. P. 901–929. [in English].

3. Yang H.-L., Saffle M. (eds.) (2017) *China and the West: Music, Representation, and Reception*. Ann Arbor: University of Michigan Press. 392 p. [in English].

4. Lee G. S. K. (2021) Global Musical Modernisms as Decolonial Method. *Twentieth-Century Music*. Cambridge: Cambridge University Press. Vol. 18, No. 2. P. 183–208. [in English].

5. Chen M.-W. (2007) Myths from Afar: “Chinese Myths Cantata” by Chen Yi. Los Angeles: University of Southern California. 210 p. [in English].

6. Miller L. E. (2019) Baban as a Tool for Self-Definition in the Music of Chen Yi. *American Music*. Champaign: University of Illinois Press. Vol. 37, No. 3. P. 330–357. [in English].

7. 杨捷 (2012) 《〈黄河大合唱〉与〈长恨歌〉之比较研究》. 上海: 华东师范大学. 78 页. [in Chinese].

8. 陆铿荣, 左超英 (2022) 《抗战音乐史上珍贵的一页〈黄河大合唱〉在桂林的传播》 // 文史学刊. 北京: 中国社会科学出版社. № 8. 页 112–118. [in Chinese].

Дата першого надходження статті до видання: 15.02.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 19.03.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 13.05.2026

УДК 78.03+ 78.071.1:784.3(410)”16”

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2026-47-8>**Фен Чжіхао**

ORCID: 0000-0003-3887-9068

аспірант кафедри історії музики та музичної етнографії
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
1249376986@qq.com

ЖАНРОВА ТРАНСФОРМАЦІЯ СОЛЬНОЇ СВІТСЬКОЇ ПІСНІ В АНГЛІЇ XVII СТОЛІТТЯ В КОНТЕКСТІ МУЗИЧНО-ЕСТЕТИЧНИХ НАСТАНОВ ДОБИ БАРОКО

*Метою дослідження є виявлення закономірностей генезису та подальшого розвитку сольної світської пісні в англійській музиці XVII століття, а також осмислення цього жанру як цілісного історико-стильового феномену, що сформувався в умовах взаємодії національної традиції та провідних європейських художніх тенденцій. Методологічну основу дослідження становить комплексний міждисциплінарний підхід, що поєднує історико-стильовий, системний та музикознавчий аналітичний методи аналізу. Наукова новизна дослідження полягає у комплексному осмисленні сольної світської пісні в англійській музиці XVII століття як самостійного жанрового явища, що має власну історичну динаміку та систему виразових засобів. У роботі уточнюється роль жанру *lute song* як генетичної основи англійської вокальної традиції та обґрунтовується значення європейських впливів, зокрема італійської монодії та французької придворної пісні, у процесі її трансформації.*

Висновки. Проведений аналіз дозволяє розглядати генезис і розвиток сольної світської пісні в англійській музиці XVII століття як складний багаторівневий процес, зумовлений взаємодією історико-культурних, стильових і психологічних чинників. Формування цього жанру відбувається на перетині ренесансної поліфонічної традиції та нових барокових тенденцій, пов'язаних із утвердженням монодійного типу мислення, орієнтованого на індивідуалізацію музичного висловлювання. У цьому контексті сольна пісня постає як специфічна форма художньої комунікації, що відображає загальну спрямованість епохи на осмислення внутрішнього світу людини та її емоційного досвіду. Особливу роль у становленні жанру відіграє синтез національних і європейських традицій, що найбільш повно реалізується у творчості Генрі Перселла. Його музика демонструє органічне поєднання інтонаційної стриманості англійської лютневої пісні з гармонічною складністю та афективною виразністю барокової монодії.

Ключові слова: сольна пісня, англійська музика XVII століття, *lute song*, барокова музика, монодія, Генрі Перселл, вокальна музика, історія музики, музичний стиль, музична виразність, камерна музика.



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

Genre transformation of the secular solo song in seventeenth-century England in the context of baroque musical and aesthetic principles

The aim of the study is to identify the patterns of genesis and subsequent development of the solo secular song in English music of the 17th century, as well as to conceptualize this genre as a coherent historical and stylistic phenomenon formed through the interaction of national tradition and leading European artistic trends. **The methodological framework** of the research is based on a comprehensive interdisciplinary approach that combines historical-stylistic, systemic, and musicological analytical methods. **The scientific novelty** of the study lies in the integrated interpretation of the solo secular song in 17th-century English music as an independent genre with its own historical dynamics and system of expressive means. The study clarifies the role of the lute song as the genetic foundation of the English vocal tradition and substantiates the significance of European influences, particularly Italian monody and the French court song, in the process of its transformation.

Conclusions. The conducted analysis allows us to consider the genesis and development of the solo secular song in 17th-century English music as a complex, multi-level process determined by the interaction of historical-cultural, stylistic, and psychological factors. The formation of this genre occurs at the intersection of the Renaissance polyphonic tradition and emerging Baroque tendencies associated with the establishment of a monodic type of musical thinking oriented toward the individualization of musical expression. In this context, the solo song appears as a specific form of artistic communication reflecting the general tendency of the era toward the exploration of the inner world of the individual and their emotional experience. A special role in the formation of the genre is played by the synthesis of national and European traditions, most fully realized in the works of Henry Purcell. His music demonstrates an organic combination of the restrained intonational character of the English lute song with the harmonic complexity and affective expressiveness of Baroque monody.

Key words: solo song, English music of the 17th century, lute song, Baroque music, monody, Henry Purcell, vocal music, music history, musical style, musical expressiveness, chamber music.

Актуальність теми дослідження генезису та розвитку сольної світської пісні в англійській музиці XVII століття зумовлена зростаючим інтересом сучасного музикознавства до проблем історичної еволюції вокальних жанрів у контексті міжкультурних взаємодій та трансформації художнього мислення. У цьому аспекті англійська сольна пісня постає як унікальний феномен, що сформувався на перетині ренесансної традиції та барокових новацій, відображаючи складні процеси переходу від поліфонічного до монодійного типу музичного мислення.

Попри значну увагу до європейської музики XVII століття, англійська вокальна традиція, зокрема сольна світська пісня, залишається недостатньо висвітленою в системі сучасних наукових досліджень. Більшість праць зосереджена на загальних питаннях барокової стилістики або на творчості окремих композиторів, тоді як цілісний аналіз жанру як самостійного історико-стильового явища зустрічається порівняно рідко. Це зумовлює необхідність комплексного дослідження, спрямованого на виявлення закономірностей його формування та розвитку. Особливої актуальності набуває проблема взаємодії національних і загальноєвропейських стильових тенденцій. Англійська сольна пісня XVII століття формувалася під впливом італійської монодії та французької вокальної культури, водночас зберігаючи власну естетичну специфіку, що проявляється у стриманості виразних засобів, підвищеній увазі до поетичного тексту та камерному характері музичного висловлювання. Дослідження цих процесів дозволяє глибше зрозуміти механізми культурної інтеграції та трансформації музичних традицій.

Не менш важливим є звернення до психологічного аспекту жанру, пов'язаного з індивідуалізацією музичного висловлювання та розвитком афективної виразності. У цьому контексті сольна пісня виступає як форма художньої комунікації, що відображає зміни у сприйнятті музики та ролі виконавця. Крім того, актуальність дослідження зумовлена необхідністю переосмислення місця англійської музики в загальноєвропейському історико-культурному процесі. Аналіз розвитку сольної світської пісні дозволяє уточнити її внесок у становлення барокової естетики та формування нових принципів музичної виразності, що зберігають значення для сучасної виконавської практики та музичної педагогіки. Таким чином, дослідження генезису та еволюції сольної світської пісні в англійській музиці XVII століття є актуальним як з теоретичної, так і з практичної точки зору, оскільки сприяє поглибленню знань про історичні процеси розвитку музичного мистецтва та розширює уявлення про специфіку вокальної культури ранньомодерної Європи.

Метою дослідження є виявлення закономірностей генезису та подальшого розвитку сольної світської пісні в англій-

ській музиці XVII століття, а також осмислення цього жанру як цілісного історико-стильового феномену, що сформувався в умовах взаємодії національної традиції та провідних європейських художніх тенденцій. **Методологічну основу дослідження** становить комплексний міждисциплінарний підхід, що поєднує історико-стильовий, системний та музикознавчий аналітичний методи аналізу.

Наукова новизна дослідження полягає у комплексному осмисленні сольної світської пісні в англійській музиці XVII століття як самостійного жанрового явища, що має власну історичну динаміку та систему виразових засобів. У роботі уточнюється роль жанру *lute song* як генетичної основи англійської вокальної традиції та обґрунтовується значення європейських впливів, зокрема італійської монодії та французької придворної пісні, у процесі її трансформації.

Виклад основного матеріалу. Формування сольної світської пісні в англійській музиці кінця XVI – початку XVII століття слід розглядати як результат глибинних трансформацій художнього мислення, зумовлених зміною культурної парадигми ранньомодерної доби. У цей період відбувається поступове утвердження гуманістичної моделі світосприйняття, у центрі якої опиняється індивідуальний досвід людини, її емоційна сфера та внутрішній світ. Це спричиняє переорієнтацію музичного мистецтва з колективно-структурних форм організації звучання, характерних для ренесансної поліфонії, на індивідуалізовані форми музичного висловлювання, де домінуючу роль відіграє сольний голос.

З музикознавчої точки зору цей процес пов'язаний із поступовою зміною типу музичного мислення – від поліфонічного до гомофонно-гармонічного. Якщо в поліфонії смислова функція розподіляється між кількома рівноправними голосами, то в новій системі організації музичної тканини провідне значення набуває мелодична лінія, яка концентрує основне емоційно-семантичне навантаження. Відповідно акомпанемент починає виконувати не самостійну поліфонічну функцію, а підтримуючу й структуроутворюючу роль, формуючи гармонічний каркас композиції. Така трансформація безпосе-

редньо пов'язана з новими принципами музичного сприйняття, що передбачають зосередження уваги на виразності інтонації, декламаційності та афективному змісті музики [2].

У цьому контексті особливого значення набуває розвиток камерного музикування, що формується як специфічна соціокультурна практика. Поширення домашнього виконання музики сприяє утвердженню жанрів, орієнтованих на невелику аудиторію та інтимний характер сприйняття. Сольна пісня, таким чином, постає не лише як художня форма, але і як спосіб комунікації, у якому музика функціонує як засіб передачі індивідуалізованих емоційних станів.

Генетичною основою цього процесу виступає жанр *lute song* (*ayre*), що сформувався на межі XVI–XVII століть і визначив подальшу еволюцію англійської вокальної традиції. Його структурна модель – сольний голос у супроводі лютні – репрезентує принципово новий тип взаємодії вокального та інструментального начал. Лютня, зберігаючи здатність до поліфонічного мислення, водночас виконує функцію гармонічної опори, що забезпечує стабільність музичної структури та підкреслює виразність вокальної лінії. У творчості Дж. Дауленда цей жанр набуває високого ступеня художньої завершеності, що проявляється у витонченій інтонаційній організації та схильності до афективної деталізації. Його музика характеризується поєднанням модальної гармонії з елементами ранньотонального мислення, що створює особливу напруженість між стабільністю та варіативністю звукової тканини. Водночас у творах Томаса Кемпіона посилюється роль поетичного тексту як структурного чинника музичної форми. Декламаційний принцип організації мелодії забезпечує максимальну відповідність музичної інтонації ритміко-синтаксичній структурі слова, що свідчить про зростання значення вербального компонента в музичному мисленні. Таким чином, *lute song* постає як перехідний жанр, у якому поєднуються риси ренесансної поліфонії та нові барокові тенденції. Його еволюція відображає процес поступової індивідуалізації музичного висловлювання, що супроводжується зміною функцій голосу та акомпанементу, а також переосмисленням взаємодії музики й

тексту. Саме в межах цього жанру формуються передумови для подальшого розвитку сольної світської пісні як самостійного явища англійської музичної культури XVII століття.

Інтеграція італійської монодії в англійську музичну практику XVII століття стала не просто одним із зовнішніх впливів, а фундаментальним чинником, що визначив напрям еволюції сольної світської пісні на всіх рівнях її організації. Цей процес зумовив глибоку трансформацію інтонаційної, гармонічної та фактурної структури жанру, що, своєю чергою, було пов'язано із загальною зміною художньої парадигми раннього бароко. Якщо в пізньоренесансній традиції музичне мислення було зорієнтоване на поліфонічну модель, у якій смислова функція розподілялася між рівноправними голосами, то в умовах утвердження *stile nuovo* формується нова ієрархічна система. У ній провідне значення набуває сольний голос, що концентрує основне емоційно-смислове навантаження, тоді як інші елементи музичної тканини підпорядковуються його виразній функції. Як зазначає Т. Картер, виникнення монодії було пов'язане не лише з технічними новаціями, але й із принципово новим розумінням ролі музики як засобу передачі афектів і психологічних станів, що наближує її до мовленнєвої інтонації [1].

У контексті англійської музичної культури цей процес набуває специфічного характеру, оскільки нові принципи не витісняють повністю попередню традицію, а інтегруються з нею, формуючи своєрідний синтетичний тип жанрової організації. Англійська сольна пісня середини XVII століття постає як результат взаємодії монодійного мислення з традицією *lute song*, що зберігає орієнтацію на камерність, інтонаційну стриманість і тісний зв'язок із поетичним текстом. У цьому аспекті відбувається складний процес адаптації італійських принципів до національного стилю, що проявляється у поєднанні декламаційної свободи з метричною врівноваженістю та чіткою структурною організацією. Як підкреслює Дж. Рінк, музичне мислення цього періоду характеризується зростанням ролі індивідуалізованого виконавського висловлювання, що передбачає новий тип взаємодії між текстом, мелодією та інтерпретацією [6]. Таким чином,

англійська традиція не лише засвоює європейські новації, але й трансформує їх відповідно до власних естетичних пріоритетів.

Особливого значення набуває трансформація гармонічного мислення, яка відображає перехід від модальної системи до функціонально орієнтованої тональності. Використання генерал-басу стає не лише технічним засобом акомпанементу, але й основою нової логіки музичного розвитку, у якій гармонічні зв'язки визначають напрям інтонаційного руху та структурну організацію твору. Вертикальний принцип мислення, що формується в цей період, передбачає підпорядкування мелодії гармонічному контексту, водночас не обмежуючи її виразних можливостей. Навпаки, саме гармонічна основа створює умови для розгортання інтонаційної варіативності та афективної деталізації. Як зазначають А. Леманн, Дж. Слобода та Р. Вуді, сприйняття музики цього типу пов'язане з інтеграцією когнітивних і емоційних процесів, що забезпечує цілісність художнього образу [5]. У цьому контексті гармонія виступає не лише структурним, але й семантичним чинником, що безпосередньо впливає на формування музичного змісту.

Найбільш яскраве втілення зазначених тенденцій спостерігається у творчості Генрі Перселла, де принципи монодійного мислення досягають високого ступеня художньої узагальненості. Аналіз його пісні “Music for a While” дозволяє виявити характерну для барокової естетики взаємодію стабільності та варіативності. Остинатний бас, що лежить в основі композиції, виконує функцію структурного центру, забезпечуючи гармонічну єдність і циклічність форми. Водночас вокальна мелодія розгортається як варіативна інтонаційна структура, що постійно змінюється відповідно до текстового змісту. Гармонічні відхилення, використання хроматизму та дисонансних співзвуч створюють ефект напруження, який розв'язується в каденційних структурах, формуючи динаміку афективного розвитку. Як зазначає П. Холман, творчість Перселла демонструє унікальне поєднання національної традиції з європейськими бароковими тенденціями, що забезпечує її виняткову художню цінність [3].

Паралельно з гармонічними змінами відбувається істотна еволюція фактури, що набуває більшої прозорості та функціональної диференційованості. Вокальна лінія чітко виділяється як головний носій смислу, тоді як акомпанемент, попри свою підпорядкованість, активно бере участь у формуванні музичного образу. Це проявляється у використанні характерних ритмічних фігур, гармонічних послідовностей і текстурних прийомів, що підсилюють емоційний зміст композиції. Таким чином, акомпанемент перестає бути нейтральним фоном і перетворюється на повноцінний елемент музичної драматургії. Як підкреслює Е. Кларк, музичне сприйняття в цей період орієнтується на взаємодію інтонаційного, ритмічного та гармонічного рівнів, що формує комплексну систему художньої виразності [2].

Узагальнюючи зазначене, можна стверджувати, що вплив італійської монодії та барокових тенденцій спричинив глибинну перебудову англійської сольної світської пісні як цілісного жанрового явища. Перехід до гомофонно-гармонічного мислення, функціоналізація гармонії, індивідуалізація вокальної мелодії та ускладнення фактурної організації сформували новий тип музичної структури, у якому всі елементи підпорядковані єдиній виразній меті. У цьому контексті англійська сольна пісня XVII століття постає як важливий етап у розвитку європейської музичної культури, що відображає процес становлення барокової естетики та нових принципів музичної комунікації, заснованих на взаємодії індивідуального вираження та структурної організації музичного матеріалу.

Творчість Генрі Перселла становить кульмінаційний етап розвитку англійської сольної світської пісні XVII століття, у якому відбувається органічний синтез національної традиції та провідних європейських стильових тенденцій барокової доби. У його вокальних композиціях формується завершена модель жанру, що поєднує інтонаційну виразність монодії, гармонічну складність і риторично організовану музичну драматургію. Цей синтез не має характеру механічного запозичення: навпаки, він виявляє глибинну адаптацію італійських та французьких впливів до специфіки англійської музичної мови, що зберігає зв'язок

із традицією lute song та орієнтацію на інтимно-камерний тип висловлювання [3].

З музикознавчої точки зору особливо показовою є гармонічна мова Перселла, яка демонструє перехід від модально-орієнтованого мислення до розвиненої тональної організації. У його піснях функціональні гармонічні зв'язки поєднуються з хроматичними відхиленнями та нестійкими співзвуччями, що створюють ефект постійної напруги. Наприклад, у композиції “Dido’s Lament” гармонічний розвиток будується на спадному хроматичному басі (ground bass), який визначає драматургію твору, поступово посилюючи трагічний афект. Вокальна мелодія, що розгортається над цим басом, характеризується широкими інтервальними стрибками, затриманнями та інтонаційними зсувами, які підкреслюють експресивний зміст тексту. Як зазначає Е. Кларк, подібна організація музичного матеріалу забезпечує безпосередній зв'язок між структурою музики та її афективним сприйняттям [2].

Не менш важливою є риторична організація музичної мови Перселла, що відповідає бароковій концепції музики як «мови афектів». Його вокальні твори демонструють тісну взаємодію музики і слова, де інтонаційні, ритмічні та гармонічні засоби підпорядковуються завданню максимально точної передачі текстового змісту. У цьому аспекті можна говорити про формування особливого типу музичної декламації, що поєднує спів і мовлення, наближаючи вокальну мелодику до природної інтонації мови. Як підкреслює Дж. Рінк, подібна інтерпретація музичного тексту пов'язана з новим розумінням виконавства як процесу активного смислотворення [6]. У цілому творчість Перселла демонструє високий ступінь психологізації музичного висловлювання. Його пісні не лише відтворюють зовнішні емоційні стани, але й передають внутрішню динаміку переживання, що досягається через взаємодію гармонічних напружень, мелодичної варіативності та фактурної диференціації. У цьому контексті музика виступає як складна система знаків, здатна моделювати психологічні процеси, що відповідає сучасним уявленням про музичну комунікацію як інтеграцію когнітивного та емоційного рівнів [5].

Розглядаючи сольну світську пісню в ширшому соціокультурному контексті, слід підкреслити її функцію як засобу комунікації та самовираження, що відображає глибинні зміни в структурі англійського суспільства XVII століття. Зростання ролі приватного життя, формування нових форм соціальної взаємодії та розвиток міської культури сприяють утвердженню камерних жанрів, орієнтованих на індивідуальне сприйняття. У цьому аспекті сольна пісня виступає як форма інтимної художньої комунікації, що забезпечує передачу особистісного досвіду в умовах обмеженого виконавського простору.

Поширення жанру в міському середовищі сприяє його демократизації та стилістичній диференціації. Вокальні композиції виходять за межі придворного контексту, набуваючи нових функцій у системі побутового музикування. Це зумовлює розширення тематичного кола, варіативність інтонаційних моделей та гнучкість жанрових форм. Як зазначають сучасні дослідники, розвиток ансамблевої та камерної музики в цей період пов'язаний із зростанням ролі міжособистісної взаємодії як основи музичного процесу [4]. Таким чином, творчість Генрі Перселла не лише підсумовує попередній розвиток англійської сольної пісні, але й визначає подальші перспективи її еволюції, демонструючи можливість синтезу різних стильових моделей у межах єдиного жанрового простору. У поєднанні з соціокультурними чинниками це дозволяє розглядати сольну світську пісню як складне багаторівневе явище, у якому взаємодіють художні, психологічні та комунікативні аспекти музичної діяльності.

У другій половині XVII століття розвиток англійської сольної світської пісні відбувається у тісній взаємодії з театральною музикою, що істотно розширює її функціональні та виразні можливості. Інтеграція вокальних номерів у структуру *semi-opera* зумовлює зміну жанрового статусу пісні: вона перестає бути виключно камерною формою інтимного музикування і набуває рис сценічної драматичної дії. У цьому контексті сольна пісня починає виконувати не лише естетичну, але й драматургічну функцію, стаючи засобом розкриття характеру персонажа, його емоційного стану та внутрішньої динаміки переживань.

Цей процес пов'язаний із переосмисленням інтонаційної та формальної організації вокального матеріалу. Якщо в ранніх формах сольної пісні домінувала строфічність і відносна інтонаційна стабільність, то в умовах театрального контексту зростає роль наскрізного розвитку, варіативності та контрастності. Мелодика набуває більшої пластичності, що дозволяє їй реагувати на зміни драматичної ситуації, тоді як ритмічна організація стає гнучкішою, наближаючись до мовленнєвої інтонації. У вокальних номерах Генрі Перселла, зокрема в *semi-opera* «King Arthur» або «The Fairy Queen», спостерігається тісний зв'язок між музичною формою і сценічною дією, де кожен музичний елемент підпорядковується загальній драматургічній логіці.

Особливого значення набуває взаємодія вокальної лінії з оркестровим або інструментальним супроводом, який у театральному контексті виходить за межі функції гармонічної підтримки. Акомпанемент починає активно брати участь у створенні сценічного образу, використовуючи темброві, ритмічні та гармонічні засоби для підсилення емоційного ефекту. Таким чином формується новий тип фактурної організації, у якому вокальна і інструментальна складові утворюють єдину драматургічну систему. У цьому зв'язку англійська сольна пісня виявляє спорідненість із загальноєвропейськими процесами розвитку музичного театру, зокрема з італійською оперною традицією та французькою *tragédie lyrique*. Однак її специфіка полягає у збереженні камерної інтонаційної культури та більш стриманого характеру експресії. Якщо італійська опера орієнтується на віртуозність і афективну контрастність, то англійська традиція тяжіє до більш інтегрованого типу музично-драматичного висловлювання, у якому важливу роль відіграє текстова декламація та інтонаційна точність. Французька музична драма, у свою чергу, впливає на розвиток танцювальних і хорових елементів, однак в англійській *semi-opera* вони поєднуються з сольними номерами, зберігаючи їхню автономність.

Порівняльний аналіз дозволяє виявити, що англійська сольна пісня займає проміжне положення між італійською монодією та французькою театральною традицією, поєднуючи елементи обох систем. З одного боку, вона успадковує принцип доміну-

вання вокальної мелодії та орієнтацію на афективну виразність, характерні для італійської музики; з іншого – інтегрує драматургічні принципи французького театру, пов'язані з організацією сценічної дії та роллю музики в ній. Це поєднання визначає її унікальність як жанрового явища та забезпечує гнучкість її функціонування в різних художніх контекстах. Таким чином, взаємодія з театральною музикою стала важливим етапом еволюції англійської сольної світської пісні, сприяючи її виходу за межі камерного жанру та формуванню нових принципів музичної драматургії. У поєднанні з впливами європейських традицій це зумовило виникнення складної синтетичної моделі, у якій сольна пісня виступає як багатофункціональний елемент музично-театральної системи, здатний поєднувати інтимну виразність із драматичною напруженістю сценічного мистецтва.

Висновки. Проведений аналіз дозволяє розглядати генезис і розвиток сольної світської пісні в англійській музиці XVII століття як складний багаторівневий процес, зумовлений взаємодією історико-культурних, стильових і психологічних чинників. Формування цього жанру відбувається на перетині ренесансної поліфонічної традиції та нових барокових тенденцій, пов'язаних із утвердженням монодійного типу мислення, орієнтованого на індивідуалізацію музичного висловлювання. У цьому контексті сольна пісня постає як специфічна форма художньої комунікації, що відображає загальну спрямованість епохи на осмислення внутрішнього світу людини та її емоційного досвіду.

Особливу роль у становленні жанру відіграє синтез національних і європейських традицій, що найбільш повно реалізується у творчості Генрі Перселла. Його музика демонструє органічне поєднання інтонаційної стриманості англійської лютневої пісні з гармонічною складністю та афективною виразністю барокової монодії. У цьому синтезі формується новий тип музичного мислення, у якому гармонія, мелодія та ритм взаємодіють як рівноправні елементи єдиної виразної системи. Вокальна мелодія набуває статусу головного носія змісту, тоді як акомпанемент виконує не лише підтримуючу, але й активну семантичну функцію, формуючи драматургію твору.

Важливим результатом еволюції жанру є також зміна принципів фактурної організації, що проявляється у переході до прозорої гомофонно-гармонічної структури з чітко вираженою ієрархією компонентів. Це забезпечує можливість більш точного інтонування тексту та підсилює зв'язок між музикою і словом, що відповідає бароковій концепції музики як «мови афектів». У цьому аспекті сольна пісня виступає не лише як музичний, але й як семіотичний феномен, у якому відбувається взаємодія звукових і вербальних структур.

Інтеграція сольної пісні в театральні жанри, зокрема *semi-opera*, відкриває новий етап її розвитку, пов'язаний із розширенням функціональних можливостей і зростанням ролі драматургії. У театральному контексті пісня набуває здатності виконувати характеристичні та емоційно-експресивні функції, стаючи важливим елементом сценічної дії. Це сприяє ускладненню її інтонаційної структури, розвитку варіативності та посиленню взаємодії з інструментальним супроводом. Порівняльний аналіз з європейськими традиціями дозволяє визначити специфіку англійської моделі сольної пісні, яка поєднує риси італійської монодії та французької театральної музики, зберігаючи при цьому власну стилістичну ідентичність. На відміну від італійської опери, орієнтованої на віртуозність і контрастність афектів, англійська традиція тяжіє до більш інтегрованого і психологічно заглибленого типу висловлювання, що базується на тісному зв'язку музики і слова. Не менш важливим є соціокультурний аспект функціонування жанру, який відображає процеси індивідуалізації та розвитку приватної сфери в англійському суспільстві XVII століття. Сольна пісня стає засобом особистісного самовираження, що сприяє її поширенню в міському середовищі та формуванню різноманітних стильових моделей. У цьому контексті вона виступає як форма культурної комунікації, що поєднує естетичну, соціальну та психологічну функції.

Отже, сольна світська пісня в англійській музиці XVII століття постає як складне інтегративне явище, у якому взаємодіють національні традиції, європейські стильові впливи та соціокультурні фактори. Її розвиток відображає загальні закономірності

переходу від ренесансної до барокової естетики, водночас виявляючи специфічні риси англійської музичної культури. Це дозволяє розглядати даний жанр не лише як історичний феномен, але і як важливий етап у формуванні сучасних уявлень про музичну виразність, комунікацію та взаємодію музики і слова.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Carter T. Music in Late Renaissance and Early Baroque Italy. London: Batsford, 1992. 240 p.
2. Clarke E. Ways of Listening: An Ecological Approach to the Perception of Musical Meaning. Oxford: Oxford University Press, 2005. 246 p.
3. Holman P. Henry Purcell. Oxford: Oxford University Press, 1994. 250 p.
4. Keller P. E. Ensemble performance: interpersonal alignment of musical expression. *Expressiveness in Music Performance: Empirical Approaches Across Styles and Cultures*. Oxford: Oxford University Press, 2014. P. 260–282.
5. Lehmann A. C., Sloboda J. A., Woody, R. H. Psychology for Musicians: Understanding and Acquiring the Skills. Oxford: Oxford University Press, 2007. 268 p.
6. Rink J. Musical Performance: A Guide to Understanding. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. 266 p.

REFERENCES

1. Carter, T. (1992) Music in Late Renaissance and Early Baroque Italy. London: Batsford. [in English].
2. Clarke, E. (2005) Ways of Listening: An Ecological Approach to the Perception of Musical Meaning. Oxford: Oxford University Press. [in English].
3. Holman, P. (1994) Henry Purcell. Oxford: Oxford University Press. [in English].
4. Keller, P. E. (2014) Ensemble performance: interpersonal alignment of musical expression. In: *Expressiveness in Music Performance: Empirical Approaches Across Styles and Cultures*. Oxford: Oxford University Press. [in English].
5. Lehmann, A. C., Sloboda, J. A., Woody, R. H. (2007) Psychology for Musicians: Understanding and Acquiring the Skills. Oxford: Oxford University Press. [in English].
6. Rink, J. (2002) Musical Performance: A Guide to Understanding. Cambridge: Cambridge University Press. [in English].

Дата першого надходження статті до видання: 12.02.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 16.03.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 13.05.2026

УДК 78.02+78.03+786.2+781.6

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2026-47-9>**Лі Тао**

ORCID: 0009-0008-6732-9018

аспірантка кафедри історії музики та музичної етнографії
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
2272870238@qq.com

ЛИТАВРИ В ЄВРОПЕЙСЬКІЙ БАРОКОВІЙ ОПЕРІ

Мета роботи. У статті досліджуються функціонально-семантичні особливості використання литавр у бароковій опері та визначається їх роль в еволюції оркестрового мислення XVII–XVIII століть. **Методологія дослідження.** У роботі використано комплексний підхід, що поєднує історико-стилістичний метод (для аналізу еволюції інструмента), семіотичний аналіз (для трактування музичної символіки) та метод порівняльного аналізу партитур. **Наукова новизна** полягає в уточненні типології використання литавр не лише як ритмічного, а й як змістового акценту барокової музичної вистави, що впливає на розкриття образних сфер: влада, війна, божественне. **Висновки.** Після довгого періоду існування як інструмент з елементарними сигнальними функціями литаври були введені в оперний оркестр у XVII столітті, зберігаючи свій «героїчний» статус. І хоча їх використання було обмеженим (у симбіозі з трубами), литаври в бароковій опері еволюціонували від суто сигнального інструмента військової або світської сфери до драматургічного оперного засобу. В операх Ж.-Б. Люллі та його сучасників використання литавр є канонічним – монументальні сцени тріумфів, урочистих ходів, битв та військової доблесті, релігійні обряди. Прагнучи тембрально-драматургічного контрасту, Люллі використовує демпфровані литаври – для передачі жаху, тривоги, неминуєщості долі, потойбіччя (опера «Прозерпина»), в деяких траурних церемоніях або сценах жертвоприношень (у сценах з Медеею в «Тезеї»), де потрібно було прибрати зайвий «військовий» блиск інструмента, залишивши лише його ритмічну природу та похмурість. Таким чином, Люллі новаторськи розширив роль литавр, перетворивши їх з суто військових інструментів на засіб передачі інферальної могутності та драматичного напруження (до Люллі литаври не використовувалися в театральній чи академічній музиці). У статті обґрунтований зв'язок в оперних партитурах Люллі між тембровою специфікою литавр та теорією афектів (зокрема, втіленням «величавості», «гніву» або «таємничості» «потойбіччя»), у відповідності до сценічної драматургії оперного спектаклю, хоча і в



зображально-ілюстративному плані. Єдиний ансамбль труб та литавр міг або приєднуватися до струнних, або заміщувати їх протягом цілої оперної сцени – героїчного, урочистого, військового характеру, відтворюючи міць та неземне начало. Партії литавр тісно пов'язані з басовими, але можуть їх варіювати або виконувати власні ритмічні фігури, а також складати певним чином самостійну гармонічну лінію основу.

Ключові слова: бароковий оркестр, барокова опера, оркестрова фактура, литаври, музичні стиль і жанр, музична образність, музичне мислення.

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

Timpani in European Baroque Opera

Purpose of the work. The article explores the functional and semantic features of the use of timpani in Baroque opera and determines their role in the evolution of orchestral thinking in the 17th–18th centuries. **The research methodology.** The work uses a comprehensive approach that combines the historical-stylistic method (for analyzing the evolution of the instrument), semiotic analysis (for interpreting musical symbolism), and the method of comparative analysis of scores. **The scientific novelty of the work** appears in clarifying the typology of the use of timpani not only as a rhythmic, but also as a semantic accent of baroque musical performance, which influences the disclosure of figurative spheres: power, war, the divine. **Conclusions.** After a long period of existence as an instrument with elementary signaling functions, the timpani was introduced into the opera orchestra in the 17th century, retaining its “heroic” status. Although their use was limited (in symbiosis with trumpets), the timpani in Baroque opera evolved from a purely signaling instrument of the military or secular sphere to a dramatic operatic device. In the operas of J.-B. Lully and his contemporaries, the use of the timpani is canonical – monumental scenes of triumphs, ceremonial processions, battles and military valor, religious rites. Striving for timbral-dramatic contrast, Lully uses dampened timpani – to convey horror, anxiety, the inevitability of fate, the afterlife (the opera “Proserpine”), in some mourning ceremonies or scenes of sacrifices (in the scenes with Medea in “Theseus”), where it was necessary to remove the unnecessary “military” shine of the instrument, leaving only its rhythmic nature and gloom. Thus, Lully innovatively expanded the role of timpani, turning them from purely military instruments into a means of conveying infernal power and dramatic tension (before Lully, timpani were not used in theatrical or academic music). The article substantiates the connection in Lully’s opera scores between the timbre specificity of the timpani and the theory of affects (in particular, the embodiment of the “majesty”, “anger” or “mystery” of the “otherworld”), in accordance with the stage dramaturgy of the opera performance, albeit in a pictorial and illustrative plan. A single ensemble of trumpets and timpani could either join the strings or replace them throughout the entire opera scene – heroic, solemn, military in nature, recreating power and the unearthly beginning. The timpani parts are closely

related to the bass parts, but can vary them or perform their own rhythmic figures, as well as form an independent harmonic line in a certain way.

Key words: *baroque orchestra, baroque opera, orchestral texture, timpani, musical style and genre, musical imagery, musical thinking.*

Актуальність теми. Епоха бароко стала визначальним етапом у формуванні оперного жанру у цілому, зокрема, оперного оркестру, який протягом XVII – XVIII століть пройшов шлях від випадкових ансамблів до структурованого колективу з чітким поділом функцій. І хоча група ударних в ньому була представлена лише епізодично нечисленні ударні підтримували інші оркестрові групи або окремі інструменти (наприклад, труби), переважно в tutti (лише у XX столітті серед оркестрових інструментів найбільш потужної еволюції отримала група ударних інструментів, перетворившись із незначної на концертуючу та рівноправну поряд з іншими групами оркестру), саме в театральній (опери, балети) музиці ударні вже виявляли певні темброво-колеристичні властивості.

Особливого місця тут посіли литаври. Традиційно сприймані як засіб маркування військової або тріумфальної сфери, у бароковій опері вони поступово трансформувалися у важливий елемент музичної драматургії. Попри значну кількість досліджень барокової інструментовки, специфіка функціонування литавр як носія певних семантичних кодів та їх роль в оперному цілому залишаються недостатньо висвітленими, що й зумовлює актуальність даної наукової розвідки.

Мета даної статті полягає у виявленні функціонально-семантичних особливостей використання литавр у бароковій опері та визначенні їхньої ролі в еволюції оркестрового мислення XVII–XVIII століть.

Виклад основного матеріалу. Питання барокового інструментарію та оркестровки мають сталий інтерес у сучасному музикознавстві. Фундаментальні аспекти історії оркестру та специфіки інструментальних складів епохи бароко висвітлені у працях західних дослідників, таких як А. Карс (історія інструментування) [7], Н. Арнонкур (проблеми автентичного виконання), а також у спеціалізованих працях Дж. Блейдса (зокрема,

«Percussion Instruments and Their History»), де детально описано еволюцію литавр [3; 4]. Специфіку оперного жанру та його драматургію в контексті барокової естетики аналізували М. Черкашина-Губаренко, В. Артем'єва, М. Букофзер, Р. Тарускін, С. Бородавкін та ін. Особливості використання мідних духових та ударних інструментів у партитурах XVIII століття частково розглянуті в роботах Е. Тігарда та П. Дауні, які фокусуються на взаємодії труб і литавр (*Trombe e Timpani*). Проте, попри наявність ґрунтовних розвідок щодо оперного жанру в цілому, роль литавр як самостійного семантичного чинника в бароковій опері залишається на периферії дослідницької уваги, що підкреслює необхідність даної роботи.

З незапам'ятних часів люди в різних культурах грали на ударних інструментах для супроводу музики та танців або для ритуальних, релігійних чи військових цілей. Але справжнє зростання популярності ударних інструментів у контексті європейського симфонічного оркестру почалося лише у XX столітті, коли композитори почали досліджувати різноманітніші оркестрові кольори, тембральності, міксти та нові звучності, приділяючи увагу концепції звуку як такого, а також – акцентуючи смислові виміри ритму. Інструменти та техніки гри зі сфер джазу, латиноамериканської танцювальної музики, водевілю та супроводу німого кіно (де найбільшою мірою розкривалася ударна природа фортепіано, ритмічні втілення кіношної подієвості) відкрили безліч можливостей для композиторів і в академічних партитурах. Група ударних в оркестрі незабаром стала суттєво більшою та різноманітнішою, охоплюючи інструменти з усього світу, а також такою, що значно розширила свої функціональні та звучно-образні (тембральні й ритмічні) засади, посівши (поруч з струнною та духовою групами) місце важливого звучно-смислового об'єкту в оркестровому цілому партитури.

Втім, розпочалося входження ударних інструментів в оркестрову партитуру в далеку барокову епоху, з розвитком музично-театральної драматургії та завоюваннями музичного академічного інструменталізму і мистецтва співу бельканто. Основою барокового оркестру була група «безперервного басу» – *basso*

continuo (практика basso continuo виникла межі XVI і XVII століть в Італії як революційний нотаційний і виконавський засіб нового гомофонного стилю – *stile moderno* і стала визначальним елементом всієї музики бароко, дозволяючи чітко протиставити мелодію, солюючий голос та гармонічний супровід). Такий оркестровий фундамент оперно-барокового (як і оркестрово-інструментального) виконання включав один або кілька інструментів, що грають басову лінію (віолончель, віола да гамба, фагот), та інструменти, здатні до гармонічного заповнення (клавесин, орган, лютня, теорба), і забезпечував ладо-гармонічну та ритмічну опору для інших голосів. Ця група забезпечувала гармонійну підтримку співакам і тримала темпоритм всієї вистави. Ядром оперного оркестру поступово стала струнно-смичкова група; по мірі вдосконалення інструментів скрипка остаточно витіснила віолу завдяки своєму яскравому, співучому звуку, що ідеально пасував до вокального стилю *bel canto*. Духові використовувалися не постійно, а для створення певних ефектів або характеристик персонажів (тобто, виконували символічну функцію, наприклад, гобої та флейти використовувалися для пасторальних сцен, зображення природи або вираження ніжності). Труби ж, часто у поєднанні з литаврами, символізували образи влади, героїзму, військової слави або божественної присутності, часто з'являлися в «трубних аріях» (*aria con tromba*).

Це не дивно, адже мідні та ударні типу литавр здавна брали участь у музичному відтворенні військових сигнальних, урочистих та переможних акцій (а також у деяких ритуальних обрядах). Попередники сучасних литавр мають коріння, що сягає кількох тисячоліть у глибші часи, але вперше вони потрапили до Європи під час хрестових походів. Дослідження показують, що давні цивілізації використовували різні види мембрафонів (в основному – барабанів) у своїх музичних ритуалах. Так, «найдавніший запис про примітивний барабан знайдено на картині, розташованій у Туреччині, що датується 5600 роком до нашої ери» [10, с. 3]. Єгиптяни, 4000 років до нашої ери, використовували барабани, на яких грали руками під час святкувань, а «давні євреї мали різновид литавр під назвою *Thgor*, який використову-

вався за часів царів Давида та Соломона» [11, с. 5]. Литаври сарацинського походження розвинулися з давніх барабанів накура, які склалися з двох маленьких барабанів, виготовлених з міді, у формі напівсферичної раковини. Пластина інструмента, виготовлена зі шкіри ссавців, «обгорнута навколо петлі струни, шкіряні настроювальні смужки з'єднуються з сегментами петлі трохи вище кільця контрсмичка та можуть бути зсунуті до краю корпусу, щоб збільшити натяг пластику барабана» [4, с. 224]. У Середньовіччі французи, італійці та британці використовували подібні інструменти та варіації арабської назви, такі як *Nacaires*, *Naccheroni* та *Nakers* [9, с. 3]. Литаври вперше з'явилися завдяки кавалерії Османської та Монгольської імперій. У своєму житті в Сан-Луїс, Жан де Жуанвіль описує війська каїрського султана навесні 1248 року: «Це було видовище, що зачаровувало око, бо герб султана був увесь із золота... Гуркіт, який це військо створювало своїми литаврами та сарацинськими рогами, був жахливим для слуху» [4, с. 223]. За даними Е. Боулза [6] та Дж. Блейдса [3], тимпани були завезені до Європи в XIII столітті під час хрестових походів (турки), які використовувалися переважно у військових церемоніях. Оскільки це невеликі інструменти, їх легко підвішували на коней (або їх носили підлегли), граючи на них дерев'яними барабанными паличками. У XV столітті великі литаври, на яких грали османи та монголи верхи на конях або верблюдах, надихнули на використання кавалерійських литавр у Європі. За словами Боулза, у 1457 році трапляється одна з перших згадок про литаври в Західній Європі. «Угорський король Владислав V відвідує короля Франції Карла VII, маючи намір попросити руки його дочки. Він приводить свою королівську кавалерію в супроводі великих барабанів, прикріплених до спин коней, що вразило короля Франції, який сказав, що ніколи не бачив інструменту таких розмірів» [6, с. 16]. У Німеччині перші повідомлення про використання литавр датуються початком XVI століття. У своєму трактаті про музичні інструменти «*Musica Getutscht*» 1511 року «німецький священник Себастьян Вірдунг не схвалює використання литаври, яку мала принцеса при своєму дворі» [6, с. 16]. Відомі литаври різних розмірів. Так, за Г. Хот-

кевичем, козаки на Запорізькій Сечі мали литаври, які возили на чотирьох конях і в які били одночасно по вісім осіб [2, 282].

Важко з упевненістю сказати, коли *Nakers* та *Kettledrums* (литаври) стали окремими інструментами. За словами дослідників, ймовірно, вони існували одночасно, як віола та скрипка. З часом литаври стали дуже популярним та шанованим інструментом у всіх європейських королів, де використовувалися для розваг та військової музики, церемоній та інших подій, залишаючись у використанні до XVI століття. До XVI століття їх можна було знайти в елітних військових полках та головних дворах Європи. Вони вважалися ознакою влади, якою володіла виключно високопоставлена знать, така як королі та імператори.

У XV та XVI століттях литаври використовувалися виключно при королівських дворах для церемоніальної музики та головним чином для військових цілей, завжди верхи на конях, граючи разом з трубами (саме такий ансамбль перейшов у XVI столітті до класичної музики). Ці інструменти використовувалися не лише для провісників або попереджень про битви, але й як засіб натхнення та підбадьорення через музику. Литаврист та музичний дослідник Бенджамін Хармс стверджує, що «литаврист повинен бути людиною мужньою, яка воліє померти на полі бою, ніж дозволити захопити свій інструмент» [4, с. 227]. Відповідно до описів того часу звук литавр був шумно гучним через хвилі збудження мембрани, що чергувалися в литаврі справа наліво. У своїх звітах 1685 року французький офіцер Аллан Малле описує «новий інструмент, який використовувала французька королівська кавалерія» як «велику бронзову мідну оболонку, покриту козячою шкірою та налаштовану за допомогою багатьох гачків або вилок, прикріплених до стінки барабана, та такої ж кількості гвинтів, які затягувалися або відкручувалися за допомогою гайкового ключа» [8, с. 108]. Подібні важливі військові та парадні (входи королів та інші урочисті церемонії) функції литавр при дворі призвели до підвищення фінансового та соціального статусу литавристів. Тому не дивно, що інструменти (та виконавці на них) були обрані для музично-театральних втілень в оперних оркестрах, що саме становилися.

Усе це спонукало литавристів та трубачів створити спеціальний ремісницьку гільдію. До появи письмових записів литавристи імпровізували свою партію, базуючись на музиці найнижчої труби. Литаври були ревними охоронцями секретів своєї гри та техніки імпровізації, деталей, які вони передавали своїм наступникам лише в межах професійної спільноти протягом семи років. Однією з них була «Імперська гільдія трубачів та барабанщиків», заснована в Німеччині в 1528 році за часів правління Карла V. У цей час литавристи створили більш ритмічну (ударну) основу, розробивши цілий репертуар формул та фраз, які включали прикрашення основних нотних патернів, що були інтерпольовані під час виконання польової музики. Ця навчальна структура була відома як *Schlagmanieren* і розглядала різні способи інтерпретації восьмих, шістнадцятих і тридцятьдругих тривалостей за допомогою спеціальних переكاتів та перехресних ударів. Вони не записувалися, але становили центральну частину барокового литаврського мистецтва. У книзі «Мистецтво трубача та литавриста» (1795) Альтенбург цитує анонімний трактат 1758 року, який містив «список із 14 основних патернів, які учень барабанщика мав удосконалити та завчити напам'ять» [9, с. 8]. Деякі композитори раннього бароко вже включали литаври у свої твори, але пропускали партію литавр у своїх партитурах, іноді з коментарем «у стилі литаври». За словами Боулза, «це не становило проблеми для литавриста, який, навчившись виконувати шлагманієрський ансамбль ще учнем», міг легко створити «її частину на основі музики другої труби» [5, с. 201]. Згідно А. Карсу, «постійне і тісне поєднання труб і литавр у XVI і XVII століттях наполегливо вказує на те, що вони вживалися разом із трубами навіть за відсутності спеціально написаних для них партій у партитурах. Ілюстрації у творах Фірдунга, Преторіуса та Мерсенна зображають литаври в їх сучасному вигляді з гвинтами для налаштування по всьому обідю. Тремоло не зустрічається в партитурах XVII століття, хоча шістнадцяті, що повторюються, в деяких партіях можна знайти» [7, с. 30].

Протягом XVII століття литаври еволюціонували від інструментів, що використовувалися для парадів та церемоній просто неба, до оркестрових інструментів. Джеймс Блейдс пише в Grove Music Online, як це змінило спосіб гри на цих інструментах: «Імпровізація та показна демонстрація з часом поступилися місцем більш формалізованій грі, зрештою, від письмової музики, для бенкетів, грандіозних балів та інших державних подій» [4]. Справжнє впровадження литавр в оркестр відбулося в 1670-х роках, коли Жан-Батист Люллі вперше застосував у своїй опері «Тезей» (1675). Литаври все ще використовувалися помірно для спеціальних подій та масштабних творів, таких як опери, ораторії та святкові церковні служби. Однак до кінця XVII століття вони міцно інтегрувалися в оркестр. Потрапивши до складу оперного оркестру, литаври майже завжди грали разом із трубами, широко використовувалися для створення театралізованих музичних ефектів, наприклад, підкреслюючи драматичну тему або доповнюючи фанфари, для театральних ефектів та посилення tutti оркестру. Враховуючи можливість настроювання на певну висоту звуку (їх також можна переналаштувати протягом твору, затягуючи або послаблюючи пластик барабана за допомогою гвинтів або інших механізмів), литаври зазвичай використовують наборами по дві або три. Тож вони беруть участь у гармонії, зазвичай окреслюючи тоніку та домінуючу висоту заданої тональності, що стало корисним у добу ствердження гомофонно-гармонічного типу мислення. Литаври, які Ж. Люллі (він опікувався і військовими оркестрами) ввів в оркестр Паризької опери в середині XVII століття, вже мали гвинти та звуковисотну нотацію. «Честолюбний, ввічливий, розважливий, гарний організатор, Люллі досяг становища музичного диктатора при дворі Людовіка XIV у Франції і між 1670-1687 роками написав і поставив цілу серію з більш ніж двадцяти опер» [7, с. 66].

Труби і литаври в операх Люллі використовували лише у спеціальних сценах, наприклад, у сценах появи солдат (опери «Тезей», «Ацис і Галатей», «Ісіда» та ін.), де їм доручено виконання певних ритмічних фігур. У цілому це традиційне для французької музики того часу поєднання (ансамбль труб

взагалі рахується одним з найдавніших «шляхетних» ансамблів Середньовіччя та Відродження, а фінансовий статок виконавців і дороговизна інструментів також свідчать про їх високу замовленість та статус, французькі трубачі XVII століття володіли передовою технікою гри, і їх музика була не «стереотипною»), навіть, якщо партія литавр не виписувалася в партитурі (Люллі виступив одним з перших композиторів, який записував майже усю партитуру за вертикаллю, до того часу – музиканти грали за скрипковим рядком). Іноді Люллі вказував, коли струнні грають без духових («*violins seuls*» – «скрипки самі»), або разом з духовими – тоді, найчастіше, з литаврами («*flutes et violins*» – «флейти та скрипки», «*hautbois, flutes et violins*» – «гобої, флейти та скрипки», *tous*» – «все»), але також покладався вибір капелмейстера. Єдиний ансамбль труб та литавр (останні грали той самий ритм, варіювали його або виконували певні ритмічні фігури з *Schlagmanieren*) міг або приєднуватися до струнних, або замішувати їх протягом цілої сцени – героїчного, урочистого, військового характеру. Таке «перевантаження» мелодії у змішаному тембрі, з «соковитим, пронизливим звучанням дисканту при похмурості та густоті тембру середніх голосів (це і були нижні труби – Л.Т.)... високий бас» [1, с. 109] у сучасного слухача (тим більш – інструментувальника) викликали б багато запитань, але тут слід враховувати більш слабкий звук тогочасних інструментів у порівнянні з сьогоденними, а також той факт, що французькі композитори ще ціле століття писали саме для цього типу оркестру – встановленого Люллі.

Оркестр бароко буквально «ілюстрував» текст. Якщо співак співав про птахів – флейти імітували щебетання; якщо про бурю – струнні грали швидкі пасажі, що нагадували вітер чи хвилі; якщо потрібно було виразити героїчні та владні інтонації або смуток і страх – труби і литаври відтворювали міць та неземне начало. *Tumballes* (як називав їх Люллі) були написані в унісонному ритмі разом з трубами та струнними, налаштовані в кварту, використовуючи тонічну і домінантову ноти як бас. Ця практика була поширеною протягом наступних 200 років, оскільки цей інтервал був комфортним, а резонанс, отрима-

ний в обох мембрафонах, був добре збалансованим. Ось, як це записано в партитурі опери «Тезей» Люллі (Пролог «Спуск Марса») – партія литаври варійована щодо труби:



The image shows a musical score for two percussion instruments: Trompettes (Trumpets) and Timbales (Tymbals). The score is written on two staves. The top staff is for the Trompettes and the bottom staff is for the Timbales. Both staves show a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes, indicating a fast and intricate piece of music. The notation includes various rhythmic values and rests, with a 'W' at the end of each staff, likely indicating a whole note or a specific measure.

Іншими сценами, де звучать литаври в «Тезеї», є: знаменитий Марш трубачів (I акт, сцена 8) – урочистий вихід з короля Егея та святкування перемоги над повстанцями; Триумфальний марш (I акт, сцена 9) – фінальна частина першої дії, де литаври разом із трубами створюють атмосферу величі та військової слави; сцени дивертисментів та битв: у всій опері литаври з’являються в інструментальних номерах, що супроводжують масові процеси та героїчні моменти, пов’язані з подвигами Тезея.

У Люллі, не дивлячись на поєднання флейт, гобоїв та фаготів у єдину групу, дерев’яні грають одне й те саме зі струнними (разом або окремо, але в одній частині твору). Труби та литаври або приєднуються до струнних або заміщають їх у ході розвитку всієї сцени. У цьому відношенні «манера письма наступних поколінь була передбачена, і Люллі слід поставити в заслугу, що він зробив багато для з’єднання оркестрових фарб, сприяючи своїм прикладом скасування основного принципу старих італійських композиторів, а саме збереження одного тембру без будь-яких змін протягом усієї сцени або однієї частини» [7, с. 76]. Особливістю оркестру Люллі є «яскраво виражені контрасти звучання, що утворювалися в результаті зіставлення різних груп та їх поєднань (крім труб і дерев’яних – Л.Т.)» [9, с. 111].

Важливим (явно не випадковим) у Люллі є вибір тембру (чистого або змішаного) у зв’язку зі сценічною драматургією (хай і зображально-ілюстративно). Так, в опері «Прозерпина» (1680) литаври використовуються для створення потужного драматичного ефекту в сценах, пов’язаних із підземним царством та надприродними силами (IV-V акти: Торжество в Аїді

(IV акт – після викрадення Прозерпину Плутоном дія переноситься у його володіння) – литаври у поєднанні з трубами супроводжують виходи божеств та урочисті марші – наголошується велич Плутона як царя пекла; Сцена з 3 фуріями та 3 суддями у підземному царстві – інструментальний супровід, що включає ударні, створює атмосферу «пекельного гулу», підкреслюючи неблаганність підземних законів; Конфлікт і триумф Плутона (V акт – Плутон відмовляється підкоритися наказом Юпітера та повернути Прозерпину, збентежуючи все пекло) – музично це передається через бурхливі оркестрові епізоди, де литаври відтворюють гнів бога та масштаб підземної стихії; Фінал і примирення наприкінці опери, коли встановлюється компроміс (Прозерпина проводитиме півроку на землі і півроку під землею) – звучить триумфуючий хор, литаври з трубами завершують твір у традиційному для Люллі стилі «блискучого святкування», символізуючи відновлення порядку між небом, землею та пеклом.

Інтерес до тембрально-сценічного розмаїття проявляється в використанні Люллі сурдин (у струнних, духових, крім флейти та ударних). Демпферування мембрани литавр вовняною тканиною, овечою шкірою або обмотування паличок – радикальний прийом для того часу – робить звук глухим, коротким та похмурим, перетворюючи його на сухий, «дерев'яний» стукіт. Такі глухі литаври (*timbales sourdines*) Люллі використовував досить часто: у IV акті, сценах підземного царства в «Прозерпині», коли Плутон привіз викрадену Прозерпину до Аїду; в сценах жертвоприношень – з Медеею в «Тезеї» тощо. Традиційно литаври асоціювалися з блиском, військом та сонцем (королем). Засурдинені литаври створювали протилежний ефект – глухий, важкий, зловісний гул, який ідеально передавав атмосферу підземелля та царства мертвих, «потойбічного» звуку, імітуючи тремтіння землі або віддалені гуркіт пекельних сил.

Висновки. З моменту своєї появи литаври зазнали кількох структурних змін і функціональних трансформацій, поки не досягли свого сучасного статусу в оркестровій партитурі, ансамблевій і сольній інструментальній творчості. Широко

використовуваний у кавалерії XIV і XV століть, цей інструмент завоював шанувальників і привернув увагу королів і композиторів, поступово розширюючи своє місце в музичному середовищі. Після довгого періоду існування як інструмент з елементарними сигнальними функціями литаври були введені в оперний оркестр у XVII столітті, зберігаючи свій «героїчний» статус. І хоча їх використання було обмеженим (у симбіозі з трубами), литаври в бароковій опері еволюціонували від суто сигнального інструмента військової або світської сфери до драматургічного оперного засобу. В операх Ж.-Б. Люллі та його сучасників використання литавр є канонічним – монументальні сцени тріумфів, урочистих ходів, битв та військової доблесті, релігійні обряди. Прагнучи тембрально-драматургічного контрасту, Люллі використовує демпфровані литаври – для передачі жаху, тривоги, неминучості долі, потойбіччя (опера «Прозерпина»), в деяких траурних церемоніях або сценах жертвоприношень (у сценах з Медеєю в «Тезеї»), де потрібно було прибрати зайвий «військовий» блиск інструмента, залишивши лише його ритмічну природу та похмурість. Таким чином, Люллі новаторськи розширив роль литавр, перетворивши їх з суто військових інструментів на засіб передачі інфернальної могутності та драматичного напруження (до Люллі литаври не використовувалися в театральній чи академічній музиці). У статті обґрунтований зв'язок в оперних партитурах Люллі між тембровою специфікою литавр та теорією афектів (зокрема, втіленням «величавості», «гніву» або «таємничості» «потойбіччя»), у відповідності до сценічної драматургії оперного спектаклю, хоча і в зображально-ілюстративному плані.

Єдиний ансамбль труб та литавр міг або приєднуватися до струнних, або заміщувати їх протягом цілої оперної сцени – героїчного, урочистого, військового характеру, відтворюючи міць та неземне начало. Партії литавр тісно пов'язані з басовими, але можуть їх варіювати або виконувати власні ритмічні фігури, а також складати певним чином самостійну гармонічну лінію основу. У бароковому оркестрі зазвичай використовувалася пара литавр, які налаштувалися в кварту (домінанта і тоніка) основної тональності твору. Найпоширенішим було налаштування в

тональностях До мажор (C–G) та Ре мажор (D–A), оскільки це були основні тональності для тогочасних труб без клапанів.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Бородавкін С. Еволюція оперного оркестру в XVII – першій половині XVIII століть. Одеса: Друк Південь, 2011. 540 с.
2. Хоткевич Г. Музичні інструменти українського народу. Друга редакція / упоряд. О. О. Савчук. Харків: Савчук О. О., 2012. 512 с.
3. Blades J. Percussion Instruments and Their History. Revised edition. London: Faber and Faber, 1992. 513 p.
4. Blades J. Percussions Instruments and Their History. Westport, CT: Bold Strummer Ltd, 2005. 516 p.
5. Bowles E. A. The Timpani and Their Performance (Fifteenth to Twentieth Centuries). *Performance Practice Review*. 1997. Vol. 10, no. 2. P. 192–211.
6. Bowles E. A. The Timpani: a History in Pictures and Documents. Pendragon Press, 2002. 427 p.
7. Carse A. The History of Orchestration. New York: Dover Publications, 1964. 348 p.
8. Montagu J. Timpani and Percussion. New Haven : Yale University Press, 2002. 268 p.
9. Ornaghi J. Baroque Timpani: Its history and performance considerations. GMUS 501B. 2021. 24 p.
10. Rosauo N. Histryria Dos Instrumentos Sinfônicos De Percussor: dissertazro. Santa Maria: Universidade Federal de Santa Maria, 1989. 188 p.
11. Torrebruno L. Il Timpano: Tecnica Dello Strumento Ad Uso Dei Compositori, Dei Direttori D’orchestra e Degli Esecutori. Milano: Ricordi, 1954. 72 p.

REFERENCES

1. Borodavkin, S. (2011). Evolution of the opera orchestra in the 17th – first half of the 18th centuries. Odessa: Druk Pivden. [in Ukraine].
2. Khotkevych, H. (2012). Musical instruments of the Ukrainian people (O. O. Savchuk, Ed.; 2nd ed.). Kharkiv: Savchuk O.O. [in Ukraine].
3. Blades, J. (1992). Percussion Instruments and Their History. Faber and Faber. [in English].
4. Blades, J. (2005). Percussion instruments and their history. Bold Strummer Ltd. [in English].
5. Bowles, E.A. (1997). The timpani and their performance (fifteenth to twentieth centuries). *Performance Practice Review*, 10(2), 192–211. [in English].
6. Bowles, E. A. (2002). The timpani: A history in pictures and documents. Pendragon Press. [in English].
7. Carse, A. (1964). The History of Orchestration. New York: Dover Publications. [in English].

8. Montagu, J. (2002). *Timpani and percussion*. Yale University Press. [in English].

9. Ornaghi, J. (2021). *Baroque Timpani: Its history and performance considerations*. GMUS 501B. [in English].

10. Rosauero, N. (1989). *Histryria dos instrumentos sinfõnicos de percussro*. Master's dissertation, Universidade Federal de Santa Maria. [in Spanish].

11. Torrebruno, L. (1954). *Il timpano: Tecnica dello strumento ad uso dei compositori, dei direttori d'orchestra e degli esecutori*. Ricordi. [In Italian].

Дата першого надходження статті до видання: 18.02.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 23.03.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 13.05.2026

ЗАГАЛЬНОТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ МУЗИКОЗНАВСТВА

УДК 78.072:801.73

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2026-47-10>

Юлія Олександрівна Грібіненко

ORCID: 0000-0003-4891-5157

доктор мистецтвознавства,

доцент кафедри історії музики та музичної етнографії

Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

j.a.g@ukr.net

МУЗИЧНА ТЕКСТОЛОГІЯ ЯК СУЧАСНА МУЗИКОЗНАВЧА ДИСЦИПЛІНА: ПРОБЛЕМИ ТА ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ

*Статтю присвячено розгляду сучасного стану музичної текстології та окресленню актуальних напрямів її подальшого розвитку. Наголошено на значущості музичної текстології як наукової галузі і як освітньої дисципліни; проаналізовано основні тенденції у визначенні її завдань і змісту, що перебувають у центрі сучасних наукових дискусій. Метою дослідження є поглиблення розуміння музичної текстології як складової сучасного музикознавства, а також виявлення її проблематики та перспектив розвитку в умовах трансформацій гуманітарного знання. Методологічну основу дослідження становить системний підхід у поєднанні з міждисциплінарною компаративістикою, що відкриває можливість для оновлення методів музично-текстологічного аналізу та розширенню його інструментарію. Наукова новизна дослідження полягає в обґрунтуванні актуальних питань музичної текстології як ефективної галузі музикознавчої науково-практичної діяльності, а також в уточненні специфіки структурно-лінгвістичного підходу до вивчення музичного тексту. **Висновки.** Музична текстологія є відносно новою музикознавчою дисципліною, проте без неї сьогодні неможливо уявити повноцінну підготовку компетентного фахівця. Вона належить до того*



© Грібіненко Ю. О., 2026

Стаття поширюється на умовах ліцензії відкритого доступу CC BY 4.0

типу наукових та освітніх галузей, що перебувають у постійному ста- новленні та вдосконаленні, поєднуючи фактографічні, аналітичні та прагматичні аспекти музикознавства. На сучасному етапі розвитку музична текстологія виходить за межі традиційного допоміжного інструменту для видання музичних творів і формує власну методоло- гічну базу, яка активно інтегрує міждисциплінарні підходи. Музичний текст розглядається як відкритий, багаторівневий об'єкт, що вклю- чає різні значення та передбачає міжтекстові взаємодії з іншими тво- рами, не тільки зразками музичного мистецтва. Такий підхід дозволяє осмислювати текст музичного твору як частину ширшого культур- ного простору та забезпечує глибше розуміння творчості композиторів у цілому.

Ключові слова: музична текстологія, текст, сеомімізація, струк- турно-лінгвістичний підхід, музичний текст, музичний твір, музична мова, композитор, інтертекстуальність, інтертекстуальний аналіз.

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

Music textology as a contemporary musicological discipline: problems and prospects for development

The article is devoted to the study of the current state of musical textology and the identification of relevant directions for its further development. The significance of musical textology as both a scientific field and an educational discipline is emphasized, and the main trends in defining its objectives and content, which are currently at the center of scholarly discussions, are analyzed. **The purpose of the research** is to deepen the understanding of musical textology as an integral part of contemporary musicology, as well as to identify its problem areas and prospects for development in the context of transformations in the humanities. **The methodological basis of the research** is a systemic approach combined with interdisciplinary comparative analysis, which opens opportunities for updating methods of musical-textological analysis and expanding its toolkit. **The scientific novelty of the research** lies in substantiating current issues in musical textology as an effective field of musicological scientific and practical activity, as well as in clarifying the specifics of the structural-linguistic approach to the study of musical text. **Conclusions.** Musical textology is a relatively new musicological discipline, yet today it is impossible to imagine comprehensive training of a competent specialist without it. It belongs to the type of scientific and educational fields that are in constant development and refinement, combining factographic, analytical, and pragmatic aspects of musicology. At the current stage of its development, musical textology goes beyond its traditional role as an auxiliary tool for the publication of musical works and establishes its own methodological foundation, actively integrating interdisciplinary approaches. Musical text is considered an open, multi-layered object that encompasses various levels of meaning and presupposes intertextual interactions with other works, not only examples of musical art. Such an approach allows the musical work to be

understood as part of a broader cultural space and provides deeper insight into the creativity of composers as a whole.

Key words: *musical textology, text, semiotization, structural-linguistic approach, musical text, musical work, musical language, composer, intertextuality, intertextual analysis.*

Актуальність теми. Музичну текстологію традиційно розглядають як одну з важливих допоміжних музично-історичних дисциплін. Водночас у сучасному музикознавстві дедалі більше дослідників, поряд із джерелознавством і палеографією, схильні трактувати її як таку, що належить до кола дисциплін, котрі надають музикознавству фактографічної та емпіричної надійності. Як наслідок, музичну текстологію розглядають як спеціалізовану галузь. Такий підхід зумовлений також і тим, що значна частина професійної музикознавчої діяльності передбачає володіння текстологічними знаннями та відповідними аналітичними навичками.

Безсумнівно, музична текстологія посідає помітне місце в системі музикознавства, оскільки пов'язана з дослідженням тексту музичного твору, його джерел, історії формування та функціонування в культурному просторі. Традиційно ця галузь склалася як джерелознавчо орієнтована дисципліна, основним завданням якої є встановлення автентичного нотного тексту на основі аналізу рукописних і друкованих джерел, а також виявлення авторських редакцій, варіантів і пізніших нашарувань.

Переходячи до сучасного стану музичної текстології, слід підкреслити, що пріоритетним у колі її наукових проблем є безпосереднє дослідження тексту музичного твору та вдосконалення методів його музикознавчого аналізу, оскільки саме це значною мірою визначає ефективність текстологічних досліджень, зокрема у видавничо-економічній практиці, й водночас зумовлює утвердження текстологічної проблематики як органічної складової сучасного музикознавства.

Проте значущість музичної текстології на початку XXI століття зумовлена не лише внутрішніми потребами музикознавства, але й загальними тенденціями розвитку гуманітарного знання, у центрі якого перебуває текст як основна форма фіксації,

передачі та інтерпретації культурного досвіду. Разом з тим розвиток сучасної гуманітарної науки та нові явища музичної культури зумовлюють появу різних підходів до трактування поняття тексту й, відповідно, до розуміння завдань самої дисципліни.

Метою роботи є поглиблення розуміння музичної текстології як складової сучасного музикознавства, а також виявлення її проблемного поля та перспектив розвитку в умовах трансформацій гуманітарного знання.

Виклад основного матеріалу. В центрі уваги музичної текстології стоїть текст музичного твору, розглянутий як об'єкт історичного та критичного дослідження. Головним завданням дисципліни є його відтворення з максимальною точністю, що враховує авторські наміри, історичний контекст та еволюцію твору в часі. Для цього дослідник звертається до широкого кола джерел – авторських рукописів та їхніх копій, друківаних видань, архівних документів, а також матеріалів, що фіксують процес створення твору [1]. Порівнюючи ці джерела, аналізуючи їх походження та взаємозв'язки, можна відтворити різні редакції й варіанти тексту, а також виявити імовірні зміни, внесені редакторами або під тиском цензури. Результатом такого дослідження стає встановлення максимально наближеного до авторського варіанту тексту. На практиці це зазвичай реалізується через створення науково-критичного видання, яке поєднує нотний текст із детальними коментарями та поясненнями [4].

Існують два підходи до дослідження тексту музичного твору. Перший із них пов'язаний із підготовкою тексту до публікації. Йдеться про впорядкування джерел, визначення основного варіанта тексту, а також про вирішення питань авторства, часу створення й коментування. Така робота спирається на аналіз комплексу стилістичних і композиційних особливостей твору, а також на врахування історико-культурного контексту й наявних джерел.

Другий напрям зосереджений на вивченні самого процесу існування тексту. У цьому випадку увага приділяється рукописним матеріалам, їх прочитанню та зіставленню, а також відтворенню етапів формування твору. Це дає змогу простежити зміни тексту в часі та краще зрозуміти логіку авторського задуму.

Транскрипція при цьому виступає як спосіб точної фіксації музичного матеріалу, особливо коли йдеться про усну традицію або різні варіанти запису [1].

Традиційні підходи до аналізу та відтворення музичного тексту залишаються основою текстологічної практики. Проте сучасні гуманітарні орієнтири, окреслені поняттями «нова антропологія культури» та «нова гуманітарна парадигма», зумовлюють трансформацію наукового дискурсу як музикознавства загалом, так й окремих його галузей. У цих умовах розширюється проблематика досліджень, оновлюється система наукових підходів та методів. Лінгвістичний поворот у гуманітаристиці другої половини ХХ століття спричинив процес її семіотизації. Це призвело до істотних змін у науковому мисленні: музика почала осмислюватися як особливий тип мови, що продукує музичні тексти. Такий підхід розширив можливості осмислення структури та смислу музики і сприяв зміщенню дослідницького інтересу зі сфери суто технологічного аналізу у площину інтерпретації значення. У цьому зв'язку утверджується розуміння семантичної природи художнього процесу, у межах якого композиторські техніки постають як носії смислу, що репрезентують філософсько-естетичні та культурологічні ідеї.

Музична текстологія, яка у своїх витоках має виразне лінгвістичне підґрунтя, у цьому процесі посідає особливе місце. Вона утвердилася як галузь, що забезпечує можливості історичної інтерпретації та оцінки музичних явищ. Історико-культурні процеси знаходять своє відображення у музичних текстах, аналіз яких дозволяє осмислити музику як процес, а твір – як продукт свого часу. У межах цієї галузі знання формуються нові підходи, спрямовані на розширення її предметного поля, що корелює з трансформаціями самого поняття «текст» у гуманітаристиці.

Дослідження музики з позицій теорії мови поступово набуло характеру сталої тенденції, що сприяло розширенню методологічних засад музичної текстології. Це, своєю чергою, призвело до формування нових концепцій на перетині музикознавства та інших гуманітарних дисциплін, зокрема лінгвістики, літературознавства, теорій інтерпретації та комунікації. У такому

контексті музична текстологія постає як галузь, спрямована на осмислення способів фіксації та репрезентації культурного досвіду як важливого складника історичного процесу. Специфіка сучасного підходу до музичної текстології визначаються розумінням її головної категорії – музичного тексту – як відкритого, варіативного і поліструктурного феномену, що характеризується смислотворчою динамікою.

Поняття тексту, як провідне в сучасному гуманітарному знанні, характеризується багатозначністю трактувань і охоплює надзвичайно широкий спектр явищ. Його осмислюють як ключову категорію культури, форму існування смислів та специфічний інформаційно-комунікативний простір. У межах різних наукових підходів текст постає як об'єкт інтерпретації, у якому дослідники акцентують увагу на різних аспектах – змістових і структурних. Узагальнено ці характеристики можна поділити на відносно сталі та змінні, обов'язкові й додаткові.

Текст як об'єкт наукового осмислення вирізняється значною складністю, що зумовлена його багаторівневою організацією, а також різноманітністю форм існування. У зв'язку з цим труднощі у визначенні цього поняття є закономірними, адже узагальнення різних його проявів у межах єдиної системи та визначення універсального набору ознак залишаються непростим науковим завданням.

Етимологія поняття «текст», що походить від латинського *textus* («тканина», «переплетіння», «зв'язок»), підкреслює уявлення про нього як про впорядковану систему мовних елементів, організованих за певними принципами та спрямованих на передачу змісту. Виходячи з базових характеристик тексту – створеності, зв'язаності та майстерності втілення – дослідники доповнюють їх іншими ознаками, серед яких називають зафіксованість, цілісність, структурованість, членимість, цілеспрямованість, послідовність, розгорнення, закріпленість в просторово-часових координатах, інформативність. Водночас цього набору недостатньо для повноцінного розуміння тексту як самостійного феномена: науковці наголошують також на його вираженості та відмежованості, завершеності та модальності,

що забезпечує цілісність тексту як окремої одиниці. Варто зауважити, що подібні переліки не є уніфікованими: кожен дослідник формує власну систему характеристик залежно від методологічних засад. Крім того, у таких класифікаціях нерідко простежується певна ієрархічна невпорядкованість, оскільки окремі властивості можуть виступати як похідні або часткові прояви інших. Така ситуація зумовлена множинністю наукових підходів до розуміння тексту, кожен із яких продукує власне його визначення і, відповідно, автономний перелік релевантних ознак [2].

Аналіз поняття тексту засвідчує, що текстуальність може бути осмислена лише у взаємозв'язку з ширшим контекстом. Дослідження тексту виявляє у собі сліди умов його виникнення, включеності у мовну, комунікативну ситуацію, культурне середовище тощо. У даному аспекті контекст постає як структурно-смілова єдність, що визначає значення окремих елементів тексту та характер їх взаємодії. При цьому він може посилювати, зберігати або трансформувати їх значення.

Поширення поняття «тексту» у науковому обігу традиційно пов'язується з постструктуралістським підходом, оскільки саме в роботах цих вчених-лінгвістів текст вперше отримав найбільш розгорнуте, послідовне обґрунтування. Однак багатоаспектність і водночас розпливчастість трактування головної категорії текстології притаманна і ним. Загалом з постструктуралістських позицій текст характеризується як децентралізована «мережа» генерації значень; як історична сума джерел та впливів, на основі якої виникає твір [7]. Важливим є також розмежування понять тексту і твору. Постструктуралісти підкреслюють, що ці поняття не слід ототожнювати: твір є відносно статичною та завершеною формою, тоді як текст має динамічний і відкритий характер. У цьому розумінні твір постає як матеріальне втілення тексту, тоді як текст інтерпретується як процес смислотворення [7].

У музикознавчому контексті поняття тексту зазвичай пов'язують із зафіксованою послідовністю знакових елементів – передусім нотних або словесних, – яка відображає авторський задум без нашарувань пізніших інтерпретацій чи редакторських доповнень. Сьогодні поняття музичного тексту тракту-

ється неоднозначно і охоплює як матеріально зафіксований, так і смислово організований аспект музичного висловлювання. У найзагальнішому вигляді його пов'язують із впорядкованою сукупністю знакових елементів – передусім звукових і нотних, – що репрезентують авторський задум і водночас відкривають можливості для його інтерпретації. У межах структурно-семіотичного підходу музичний текст постає як багаторівнева система, що поєднує знакову організацію та смислову динаміку. Він не зводиться до звукової послідовності, а функціонує як цілісна структура, сформована відповідно до історично зумовлених норм музичної мови. Водночас такі визначення виявляють методологічну неузгодженість, оскільки потребують уточнення критеріїв і механізмів організації тексту. У цьому контексті музичний текст доцільно розглядати як систему відношень між елементами, що розгортається в часі та забезпечує взаємодію структурного і семантичного рівнів. Його специфіка полягає у поєднанні об'єктивно фіксованих параметрів із варіативними смисловими вимірами. Суттєвим є також розуміння музичного тексту як ієрархічно організованої структури, що поєднує загальне та індивідуальне. З одного боку, він спирається на усталені моделі музичної мови – інтонаційні, жанрові, стильові, – які забезпечують комунікативну впізнаваність. Окрему увагу тут привертає здатність музичного тексту до відтворення та трансформації стійких інтонаційних моделей. У процесі історичного розвитку формуються певні інтонаційні комплекси, що зберігають свої смислові ознаки у різних контекстах і функціонують як своєрідні «мігруючі формули» (М. Арановський). Їхнє походження пов'язане з повторюваними комунікативними ситуаціями, що сприяє закріпленню відповідних семантичних асоціацій та формуванню стереотипних структур музичної мови. З іншого боку, музичний текст реалізує унікальний авторський задум, що надає йому неповторності. Така взаємодія створює передумови для музичної комунікації, у межах якої відбувається передача й інтерпретація смислу. Окреслена подвійність зумовлює складність даного феномену та стимулює пошук нових підходів до його осмислення

Розвиток уявлень про музичний текст у XXI столітті засвідчує збереження інтересу до ідей структурно-лінгвістичного аналізу, водночас супроводжуючись їх переорієнтацією у ширший культурологічний контекст. Сучасні дослідження дедалі частіше акцентують не лише на внутрішній організації тексту, а й на його історичних трансформаціях, способах функціонування у різних соціокультурних умовах та формах репрезентації у (пост)сучасній культурі. Поряд із цим зберігається й філософсько-естетична інтерпретація тексту як особливої смислотворчої структури, що виходить за межі суто музикознавчого аналізу.

Разом з тим у музикознавчій думці простежується й інша тенденція – розгляд музичного тексту як результату творчої діяльності композитора, тобто як форми втілення художнього задуму у знаковій системі. У цьому ракурсі важливим є процес переходу від ідеї до її матеріалізації, що може осмислюватися як послідовність стадій: виникнення задуму, його фіксація у вигляді тексту та подальше сприйняття й інтерпретація. Такий підхід зближує теоретичне розуміння тексту з виконавською практикою, у якій він постає як вихідна основа для інтерпретаційних рішень. При цьому нерідко спостерігається тенденція до ототожнення понять музичного тексту, нотного запису та музичного твору. Це зумовлено їх функціональною взаємопов'язаністю, хоча з теоретичного погляду таке зближення не завжди є виправданим. Окремі дослідники, навпаки, наполягають на принциповому розрізненні цих категорій, підкреслюючи динамічний і відкритий характер тексту на відміну від відносної завершеності твору. Аналізуючи співвідношення музичного тексту і музичного твору, можна дійти висновку про їхню взаємоперехідність, але не тотожність. При цьому багато чого залежить від дослідницької позиції: за одного підходу об'єкт постає як завершений результат – і тоді йдеться про твір; за іншого – як процес, що розгортається в часі, – і тоді він осмислюється як текст. Таким чином, твір доцільно розглядати як результат художньої діяльності, тоді як текст – як динамічний процес його формування та розгортання.

Сучасні підходи також розширюють уявлення про форми існування музичного тексту, включаючи не лише звукову та

нотну, а й графічну, цифрову та інші модифікації. У такому розумінні він постає як універсальний носій музичної інформації, що забезпечує комунікацію між композитором, виконавцем і слухачем. Водночас у науковому дискурсі трапляються й радикально узагальнені трактування, які інтерпретують музичний текст як глобальну інформаційну або навіть метафізичну структуру, що виходить за межі власне музикознавчого аналізу.

Сучасні підходи до розуміння музичного тексту закономірно актуалізують проблему його відкритості, варіативності та включеності у ширші культурно-сміслові зв'язки. Саме в цьому контексті особливого значення набуває концепція інтертекстуальності, яка дозволяє розглядати музичний текст не як ізольовану одиницю, а як елемент складної мережі міжтекстових взаємодій. «Нескінченна відкритість тексту», «текст як складова частина Великого культурного тексту», «позатекстової реальності не існує», «світ є текст» – ці постулати, сформульовані постструктуралістами, є відомими та дозволяють розглядати всю людську культуру як особливе інформаційно-комунікативне явище, структурно-сміслову реальність, отже, як єдиний текст, коли всі створювані тексти у своїй основі мають спільний предтекст і водночас постають як інтертексти [7].

Введене Ю. Крістєвою поняття інтертексту, спираючись на діалогічну теорію М. Бахтіна, передбачає особливий механізм взаємодії текстів у просторі. На думку французької дослідниці, «кожний текст є пермутацією інших текстів» [10, с. 136]. Відомі бартовські визначення тексту – «будь-який текст – це свого роду тканина, що складається з низки цитат», «будь-який текст – є інтертекст», «текст – це цитата без лапок», «текст існує лише з міжтекстових відносин, лише з інтертекстуальності» [7] – відштовхуються від ідей Ю. Крістєвої і вказують на те, що розуміння одиничного тексту неможливе без залучення інших текстів. Це, своєю чергою, призводить до нівелювання поняття тексту як автономного феномена та формулювання твердження «немає тексту, крім інтертексту» [9, с. 240].

Кожен текст стає точкою перетину безлічі інших текстів, перебуваючи в постійному смисловому взаємозв'язку з широким

спектром культурних явищ. При цьому текст не просто містить їх у собі, а й переробляє, переосмислює та продовжує їх розвиток. Цей процес реалізується через свідомі й несвідомі цитати, алюзії та відсилки до інших текстів, створюючи широке поле інтертекстуальності, хоча, зрозуміло, що остання не обмежується лише проблематикою джерел та впливів.

Особливо яскраво інтертекстуальні властивості культури, а також музики, проявилися у ХХ столітті, коли усвідомлення їх художніх можливостей змінило традиційні принципи взаємодії текстів у межах одного художнього простору. Відтоді ці властивості почали відкрито фіксуватися, а методи композиторської роботи на основі інтертексту стали засобом пізнання складно організованої «поліфонічної» дійсності. Текстові взаємодії мистецтва ХХ–ХХІ століть відкрили нові виміри сприйняття, дозволяючи акцентувати глибинні смисли твору, а також створювати свіжі модуси інтерпретації «чужого слова». Інтертекстуальні зв'язки визначають драматургічну структуру композиції, підвищують її концептуальну щільність та дають змогу розкривати приховані значення й багатозарові складові культурного контексту.

Інтертекст має численні форми реалізації. Однією з них є орієнтація на відтворення «чужої мови» через стилізацію, цитування та алюзії, коли автор свідомо моделює власний текст за зразком іншого. В іншому випадку відбувається більш глибока інтеграція запозиченого матеріалу, за якої межа між «своїм» і «чужим» поступово нівелюється, а текст постає як результат їх органічного поєднання. Окремий вимір інтертекстуальності пов'язаний із жанрово-стильовими взаємодіями, у межах яких актуалізується своєрідна функція коментування: автор не лише створює новий текст, а й вступає в діалог із попереднім художнім досвідом, інтерпретуючи їх у власному ключі.

Форми реалізації інтертексту виявляються як у межах самої музичної мови, так і поза нею. Внутрішньомузичний рівень включає взаємодії між творами різних композиторів і стилів і може проявлятися на кількох рівнях: інтонаційно-тематичному, жанрово-стильовому, композиційному, драматургічному.

З іншого боку, йдеться про вихід тексту у простір міжвидових взаємодій, де він функціонує в контексті різноманітних мистецьких практик. У цьому аспекті інтертекстуальність постає як один із механізмів синтезу мистецтв, причому варіативність форм такої взаємодії безпосередньо впливає на художній результат.

Названі та інші способи взаємодії формують різні типи інтертекстуальних зв'язків, що забезпечують багатовимірність смислового простору та розширюють можливості інтерпретації музичного тексту. Проте важливо не лише усвідомлювати наявність цих зв'язків, а й розуміти мотиви, що спонукають авторів звертатися до «чужого тексту». Композиторська робота з інтертекстом є надзвичайно різноманітною: від серйозного переосмислення чужої позиції до відкритого пародійного осмислення. Інтертекст часто виступає як засіб гри смислами, що розширює межі тексту та активізує його конотації. Значущість чужих смислів у художньому творі пояснюється статусом авторського «Я» в соціокультурному середовищі та його індивідуальним сприйняттям реальності. Запозичені тексти виступають своєрідними співрозмовниками композитора, забезпечуючи діалог, який не завжди можливий між автором і слухачем. Чужий матеріал може слугувати позначенням іншого митця або цілої доби, з якою автор вступає у взаємодію, а також приховувати особисті, автобіографічні мотиви, відомі лише самому творцю. Через високу насиченість музичної культури подібні прийоми часто використовуються композиторами інтуїтивно. Проте з другої половини ХХ століття спостерігається їх систематичне застосування, що формує нові моделі інтертекстуальної організації музичних творів. Основне завдання автора полягає у розширенні ємності художнього тексту, забезпеченні діалогу епох і авторських стилів, де «чужі голоси» інтегруються в авторський контекст.

Кожен твір може бути «прочитаним» через текстові елементи інших творів, що надає йому багатшаровості та змістовної глибини. Отже, врахування міжтекстових зв'язків стає необхідною умовою адекватної інтерпретації музичного тексту. Актуальність цього підходу зростає з розвитком нових методів роботи в інтертекстуальному просторі. Тому доцільно включати до тематич-

ного змісту музичної текстології окремий блок, присвячений інтертекстуальним аспектам, який охоплює розгляд різних моделей інтертексту в композиторській творчості, складності інтерпретації окремого тексту в аспекті інтертекстуальності, питання міжтекстових взаємодій у музиці, алгоритми інтертекстуального аналізу. Основні позиції такого аналізу включають: виявлення інтертекстуальних елементів у тексті, встановлення механізмів їх формування, визначення функцій виявлених елементів та характеристику кожного засобу міжтекстової трансляції. Інтеграція інтертекстуального аналізу у музичну текстологію дозволяє більш комплексно осмислювати текст музичного твору, враховуючи його зв'язки з культурно-історичними контекстами, а також активізувати смислові шари, закладені композитором у ньому.

Висновки. Музична текстологія є відносно новою музикознавчою дисципліною, проте без неї сьогодні неможливо уявити повноцінну підготовку компетентного фахівця. Вона належить до того типу наукових та освітніх галузей, що перебувають у постійному становленні та вдосконаленні, поєднуючи фактографічні, аналітичні та прагматичні аспекти музикознавства.

На сучасному етапі розвитку музична текстологія виходить за межі традиційного допоміжного інструменту для видання музичних творів і формує власну методологічну базу, яка активно інтегрує міждисциплінарні підходи. Музичний текст розглядається як відкритий, багаторівневий об'єкт, що включає різні значення та передбачає міжтекстові взаємодії з іншими творами, не тільки зразками музичного мистецтва. Такий підхід дозволяє осмислювати текст музичного твору як частину ширшого культурного простору та забезпечує глибше розуміння творчості композиторів у цілому.

Подальший розвиток музичної текстології пов'язаний із поглибленням теоретичних засад та вдосконаленням методів аналізу, що враховують складність і багатовимірність музичного тексту. Робота текстологів дозволяє уточнювати уявлення про композиторів і їхні твори, переосмислюючи їхню творчість у нових історико-культурних перспективах. Інтертекстуальний підхід у цьому контексті стає ключовим, адже він дозволяє

розглядати твір як активну систему, що взаємодіє з культурним середовищем і іншими текстами, формуючи нові смислові шари, активізуючи конотації та відкриваючи діалог між епохами і стилями. Таким чином, музична текстологія перетворюється з набору практичних методів підготовки текстів до видання на спеціальну галузь, яка здатна описувати внутрішні властивості музичного твору, його структурні, семантичні та культурні взаємозв'язки, забезпечувати науково обґрунтоване розуміння музичного тексту у всій його багатомірності та відкривати нові можливості для інтерпретації і осмислення художнього твору.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Герасимова-Персидська Н. Деякі питання текстологічного аналізу. *Питання методології радянського теоретичного музикознавства*. Київ : Музична Україна, 1982. С. 37–54.
2. Грібіненко Ю. Теоретичні та категоріальні засади музичної текстології як актуальної музикознавчої дисципліни. Одеса: Олді+, 2023. 512 с.
3. Грібіненко Ю. Музична текстологія як актуальна музикознавча дисципліна: методичні основи та дискурсивні оновлення. *Онлайн-лекція в межах науково-педагогічного стажування «Актуальні освітньо-дисциплінарні напрями в галузі музикознавства та культурології у взаємодії із системними європейськими інноваціями»*. Одеса. 2024. URL: <https://www.youtube.com/watch?v>
4. Олексюк О., Тушева В. *Методологія наукових досліджень у галузі мистецтвознавства та музичної педагогіки* : навч. посіб. Київ : Київ. ун-т ім. Б. Грінченка, 2020. 176 с.
5. Самойленко О. *Музикознавство та методологія гуманітарного знання. Проблема діалогу*. Одеса, 2002. 244 с.
6. Шип С. Задум музичного твору у лінгвосоціотичному аспекті. *Музична країністика: сучасний вимір*. К.: ІМФЕ ім. М.Т. Рильського., 2009. Вип 3. С. 105–119.
7. Barthes R. *Image – music – text : ess ays*. Trans. from French by S. Heath. London : Fontana Press, 1977. 220 p.
8. Eco U. *The open work*. Trans. from Italian by A. Cancogni; with an introduction by D. Robey. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1989. 312 p.
9. Grivel Ch. *Theses préparatoires sur les intertextes. Dialogizität: Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste*. München: Fink, 1982. S. 237–248.
10. Kristeva J. *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. Ed. by L. S. Roudiez. Transl. by T. Gora, A. Jardine, L. S. Roudiez. New York : Columbia University Press, 1980. 368 p.

REFERENCES

1. Herasymova-Persidska, N. (1982). Some issues of textological analysis. *In* Problems of methodology of Soviet theoretical musicology. Kyiv: Musical Ukraine. Pp. 37–54 [in Ukrainian].
2. Hribinienko, Y. (2023). Theoretical and categorical foundations of musical textology as a relevant musicological discipline. Odesa: Oldi+ [in Ukrainian].
3. Hribinienko, Y. (2024). Musical textology as a relevant musicological discipline: methodological foundations and discursive updates. *Online lecture within the scientific-pedagogical internship «Current educational-disciplinary directions in musicology and cultural studies in interaction with systemic European innovations»*. Odesa. URL: <https://www.youtube.com/watch?v> [in Ukrainian].
4. Oleksyuk, O., & Tusheva, V. (2020). Methodology of scientific research in the field of art studies and musical pedagogy: textbook. Kyiv: B. Hrinchenko Kyiv University. [in Ukrainian].
5. Samoylenko, O. (2002). Musicology and methodology of humanitarian knowledge: the problem of dialogue. Odesa. [in Ukrainian]
6. Shyp, S. (2009). The concept of a musical work in the linguosemiotic aspect. *Musical Kraineistics: Modern Dimension*, Issue 3, Kyiv: IMFE M. T. Rylsky. Pp. 105–119 [in Ukrainian].
7. Barthes, R. (1977). *Image – music – text: essays*. Translated from French by S. Heath. London: Fontana Press. [in English].
8. Eco, U. (1989). *The open work*. Translated from Italian by A. Cancogni; with an introduction by D. Robey. Cambridge, MA: Harvard University Press. [in English].
9. Grivel, Ch. (1982). *Thèses préparatoires sur les intertextes*. *In* *Dialogizität: Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste*. München: Fink. Pp. 237–248 [in French].
10. Kristeva, J. (1980). *Desire in language: a semiotic approach to literature and art*. Edited by L. S. Roudiez; Translated by T. Gora, A. Jardine, L. S. Roudiez. New York: Columbia University Press. [in English].

Дата першого надходження статті до видання: 14.02.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 18.03.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 13.05.2026

УДК 78.071.2:78.087.68

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2026-47-11>**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

ГЕРМЕНЕВТИЧНИЙ ПІДХІД ДО ХОРОВОГО ВИКОНАННЯ: ДИРИГЕНТ ЯК «ПЕРЕКЛАДАЧ» СМИСЛІВ У КУЛЬТУРНОМУ КОНТЕКСТІ

Мета роботи. Обґрунтувати герменевтичну методика аналізу диригентської інтерпретації у хоровому мистецтві, яка переводить розмову про смисл партитури з рівня загальних метафор у площину описуваних, аргументованих і відтворюваних аналітичних процедур. **Методологія дослідження.** Дослідження поєднує герменевтичний рух «ціле – частина – ціле», текстологічний аналіз словесного шару, інтонаційно-фразувальний, фактурно-динамічний і порівняльно-інтерпретаційний підходи; як аналітичний інструмент запропоновано виділення «смислових вузлів партитури», тобто фрагментів підвищеної взаємодії вербального тексту, композиційної логіки та кульмінаційної енергії. Актуальність теми зумовлена тим, що в сучасному хорознавстві інтерпретація диригента часто визнається центральною ланкою художнього процесу, однак сам механізм переходу від тексту, форми та інтонаційного рельєфу до репетиційно-виконавського рішення ще недостатньо окреслений у категоріях, придатних для наукової перевірки та педагогічної трансляції. **Наукова новизна.** Новизна полягає у створенні відтворюваної процедури герменевтичного аналізу диригентської інтерпретації, що дає змогу не тільки описувати загальну концепцію виконання, але й аргументувати конкретні рішення у сферах акцентуації, дихання, темпу, агогіки, дикції, балансу партій і тембрової перспективи. Уведено операційне поняття «смисловий вузол партитури», сформульовано критерії герменевтичної аргументації (семантична адекватність, структурна узгодженість, інтонаційна логіка, культурно-контекстуальна вмотивованість, відтворюваність висновків) та окреслено формат кейс-аналізу, у якому поєднуються анотація партитури, опис репетиційної технології й зіставлення інтерпретаційних альтернатив. Апробацію методики здійснено на матеріалі духовного гімну Миколи Лисенка «Молитва за Україну» на слова Олександра Кониського, що дало змогу простежити перехід від словесно-музичного



аналізу до конкретних рішень у сфері дихання, акцентуації, фразування, динаміки й тембрового балансу. Окремо наголошено, що відтворюваність герменевтичного висновку забезпечується лише за умови фіксації аналітичних спостережень в анованій партитурі та в репетиційному коментарі. **Висновки.** Запропонований підхід доводить, що диригент у хоровому мистецтві може бути описаний як «перекладач» смислів не метафорично, а процедурно: смисл виявляється у системі відповідностей між словом, формою, інтонацією, кульмінаційною драматургією та способом звукової реалізації. Методика придатна для наукового аналізу, навчальної практики й порівняння різних виконавських версій, а її апробація на матеріалі українського хорового репертуару відкриває перспективу корпусних досліджень диригентських шкіл та інтерпретаційних стратегій.

Ключові слова: хорова інтерпретація, герменевтика, диригент, смисловий вузол, інтонація, фразування, слововедення, дикція, культурний контекст.

Vila-Botsman Oleksandr Petrovych, PhD, Associate Professor at the Department of Choral Conducting of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Hermeneutic approach to choral performance: the conductor as a “translator” of meanings in a cultural context

Research objective. To substantiate a hermeneutic methodology for analysing a conductor’s interpretation in choral art that shifts the discussion of meaning in a score from the level of general metaphor to a set of describable, argued, and reproducible analytical procedures. **Research methodology.** The article combines the hermeneutic movement “whole – part – whole”, textological analysis of the verbal layer, intonational and phrasal analysis, texture and dynamic analysis, and a comparative interpretive approach. As the main analytical tool, it proposes the identification of “semantic nodes of the score”, understood as fragments where verbal text, formal logic, and climactic energy interact with particular intensity. The relevance of the topic lies in the fact that contemporary choral studies increasingly recognise interpretation as the central link in performance practice, yet the actual transition from verbal text, form, and intonational profile to rehearsal and performance decisions still lacks a sufficiently explicit and verifiable analytical model. **Scientific novelty.** The novelty of the study lies in the development of a reproducible procedure for the hermeneutic analysis of conducting interpretation, which makes it possible not only to characterise a performance concept in general terms but also to justify specific decisions concerning accentuation, breathing, tempo, agogics, diction, sectional balance, and timbral perspective. The article introduces the operational notion of a “semantic node of the score”, formulates criteria of hermeneutic argumentation (semantic adequacy, structural coherence, intonational logic, cultural contextual grounding, and reproducibility of conclusions), and outlines a case-analysis format combining score annotation, rehearsal technology, and comparison of interpretive alternatives. The methodology is tested on Mykola Lysenko’s sacred hymn

*Prayer for Ukraine to the words by Oleksandr Konyskyi, which makes it possible to trace the transition from verbal-musical analysis to concrete decisions in breathing, accentuation, phrasing, dynamics, and timbral balance. The article also emphasises that the reproducibility of a hermeneutic conclusion depends on the explicit fixation of analytical observations in an annotated score and in rehearsal commentary. **Conclusions.** The proposed methodology demonstrates that in choral art the conductor may be described as a “translator” of meanings not merely metaphorically but procedurally: meaning emerges through a system of correspondences among word, form, intonation, climactic dramaturgy, and the mode of sonic realisation. The approach is applicable to scholarly analysis, pedagogical practice, and the comparison of different performance versions, while its further application to Ukrainian choral repertoire opens prospects for corpus-based research into conducting schools and interpretive strategies.*

Key words: *choral interpretation, hermeneutics, conductor, semantic node, intonation, phrasing, text articulation, diction, cultural context.*

Актуальність теми. Українська хорова культура в сучасній історичній ситуації функціонує не тільки як художня практика, а й як форма публічної культурної самоідентифікації, комунікації спільноти та репрезентації ціннісного досвіду. Саме тому науковий інтерес закономірно зміщується від суто історико-описового вивчення репертуару, інституцій і персоналій до аналізу механізмів смислотворення у виконанні. У цій перспективі диригент постає не лише організатором ансамблевого звучання, а й центральною ланкою між словом, партитурою, колективним голосотворенням і слухацьким розумінням. Водночас у сучасному хорознавчому дискурсі зберігається методологічна неузгодженість: герменевтичне прагнення до тлумачення смислу вже заявлене, проте опис диригентської інтерпретації нерідко зупиняється на образних формулюваннях і не завжди переходить у процедуру, яку можна перевірити, порівняти та педагогічно відтворити. Така ситуація знижує доказовість досліджень саме там, де сучасне українське хорове виконавство активно розширює стилістичні горизонти й форми публічної презентації.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У сучасному полі хорознавства можна виокремити щонайменше три дослідницькі вектори. Перший охоплює праці, у яких українське хорове мистецтво осмислюється як соціокультурний феномен, історична традиція та інституційно оформлена практика; у цьому сегменті

ґрунтовно описано сучасні напрями хорового руху, моделі функціонування колективів і культурну вагу хорового співу в українському суспільстві [1, с. 66–72; 2, с. 50–57; 3, с. 184–206]. Другий вектор зосереджений на постаті диригента – його творчій індивідуальності, мисленні, часово-просторовій організації виконавського процесу та ролі в смисловій організації звучання [4, с. 160–166; 6, с. 182–194; 7, с. 159–173]. Третій пов'язаний із герменевтичними та структурно-семантичними моделями, в межах яких музичний текст розглядається як текст культури, а музична комунікація – як простір породження значення [5, с. 226–235; 9, с. 134–140].

Однак між цими векторами все ще бракує операційного містка. Уже визнано, що хорова інтерпретація не зводиться до технічного відтворення нотного запису, але ще недостатньо розроблено процедуру, яка дозволила б послідовно перевести текстову семантику, формальну логіку та інтонаційну організацію у систему перевірюваних диригентських рішень. Саме тому пропонується методика не дублює традиційний вокально-хоровий аналіз, який здебільшого фіксує строеві, ансамблеві, дикційні, дихальні та фактурні параметри хорового твору [8, с. 74–79], а змінює сам принцип опису: технологічні параметри розглядаються не самі по собі, а як носії смислової функції кожного локального вузла. У цьому й полягає дослідницький дефіцит, на який спрямована стаття [6, с. 182–194; 7, с. 159–173; 9, с. 134–140].

Мета дослідження. Обґрунтувати герменевтичну методика аналізу диригентської інтерпретації у хоровому мистецтві, трактуючи диригента як «перекладача» смислів у культурному контексті.

Завдання дослідження. Визначити «смислові вузли» партитури у взаємодії тексту, форми та кульмінаційної драматургії; описати диригентські рішення як тип перекладу смислів; запропонувати критерії герменевтичної аргументації; окреслити формат кейс-аналізу як дослідницького жанру.

Методологія дослідження. Вихідним принципом виступає герменевтичний рух від попереднього розуміння цілого до ана-

лізу частин і повторного повернення до цілісної інтерпретаційної концепції. Для хорового мистецтва цей принцип потребує подвійної текстології: вербальної – зі з'ясуванням семантики, синтаксису, акцентуації, орфоепії, – і нотної, пов'язаної з аналізом форми, тематизму, інтонаційного рельєфу, фактури, гармонічної напруги та тембрової драматургії. У процедурному плані залучаються аналітичні описи строю, ансамблю, дикції, дихання й балансу як технологічного поля, у якому матеріалізуються смислові акценти хорового твору [5, с. 226–235; 6, с. 182–194; 9, с. 134–140]. Принципово важливо, що ці параметри не існують автономно: у запропонованій моделі вони щоразу співвідносяться з конкретною семантичною функцією слова й музичної форми. Саме така інтеграція дає змогу розглядати диригентське рішення не як довільну емоційну реакцію, а як аргументований перехід від аналітичного прочитання до звукової реалізації.

Для забезпечення відтворюваності запропонованої методики до аналізу доцільно залучати три взаємопов'язані рівні фіксації матеріалу: 1) власне партитурний рівень, на якому позначаються смислові вузли, кульмінаційні зони, акцентуаційні ризики, місця дихання та балансування фактури; 2) репетиційно-технологічний рівень, що охоплює коментарі до жесту, артикуляції, тембрового вирівнювання, строевих опор і способів інтонаційної корекції; 3) виконавсько-порівняльний рівень, який передбачає зіставлення щонайменше двох можливих інтерпретаційних рішень у межах одного смислового вузла. Саме поєднання цих трьох рівнів дозволяє перевести герменевтичне прочитання з площини описової рефлексії у формат процедури, відкритої для перевірки, педагогічного використання й подальшого порівняльного аналізу.

Наукова новизна дослідження полягає в методичній конкретизації герменевтичного підходу для потреб хорового виконавства та диригентсько-хормейстерської аналітики. У роботі запропоновано операційне поняття «смисловий вузол партитури» як локалізований фрагмент підвищеної смислової щільності, у якому взаємодіють ключові лексеми словесного тексту, композиційно-формальна функція, інтонаційний рельєф

і кульмінаційна енергія. Уточнено критерії герменевтичної аргументації – семантичну адекватність, структурну узгодженість, інтонаційну логіку, культурно-контекстуальну вмотивованість і відтворюваність висновків – та запропоновано спосіб їх практичного застосування через аотацію партитури, репетиційний коментар і зіставлення інтерпретаційних альтернатив. Таким чином, новизна полягає не лише в теоретичному описі диригента як «перекладача» смислів, а й у створенні придатної до педагогічної та дослідницької апробації моделі переходу від аналітичного прочитання твору до конкретного комплексу виконавських рішень.

Виклад основного матеріалу. Герменевтична перспектива у хоровому виконанні зумовлена самою природою жанру. У співі слово не є зовнішнім додатком до музики, а входить до механізму смислотворення як чинник, що організує дихання, акцентуацію, фразування, тембровий рельєф і драматургію кульмінації. Тому диригентська інтерпретація є не лише «прочитанням нот», а й прочитанням культурного тексту – від мовної норми й риторики до жанрової пам'яті та стильової аперцепції [5, с. 226–231; 9, с. 134–138]. У цьому аспекті продуктивною є формула «диригент як перекладач»: вона наголошує на відповідальності за перенесення смислу з письмового шару – нотації та слова – у часово-просторову подію колективного звучання.

Такий «переклад» завжди передбачає вибір: що саме буде висунуто на перший план, якою буде міра кульмінаційної напруги, якою постане ієрархія фактурних шарів, де зосередиться мовний наголос, яким буде тип атаки, тривалість дихання, характер агогіки, баланс партій і темброва перспектива. Саме відсутність процедури опису цих виборів і перетворює герменевтичні характеристики на нефальсифіковані метафори. Отже, головним методичним завданням стає операціоналізація: переведення смислового прочитання у мову конкретних, технологічно здійснених і аналітично аргументованих диригентських рішень [6, с. 186–190; 7, с. 163–166].

Операційною одиницею такого опису пропонується вважати «смисловий вузол партитури». Його виділення передбачає

чотири послідовні кроки. Перший крок – текстова сегментація: визначення ключових лексем, синтаксичних меж і «ризикових» точок слововедення, у яких метроритм або мелодичний профіль можуть зміщувати природний мовний наголос. Другий крок – формально-драматургічне картування: встановлення кадансових меж, зон тематичного перелому, локальних і генеральних кульмінацій та зіставлення їх із текстовими вершинами. Третій крок – інтонаційно-фразувальний аналіз: фіксація інтонаційних формул, що несуть смислового вагу, а також перевірка відповідності інтонаційної логіки текстовій акцентуації. Четвертий крок – технологічна проєкція: переведення кожного вузла у комплекс репетиційних завдань, пов'язаних із диханням, дикцією, балансом, строевими опорами, тембровим забарвленням і характером диригентського жесту [5, с. 231–235; 9, с. 138–140].

На підставі цієї процедури можуть бути сформульовані критерії герменевтичної аргументації. Семантична адекватність означає відповідність диригентського акценту мовній нормі та значенню ключових слів; якщо музичний метр або фактура зміщують наголос, має бути пояснений спосіб корекції – динамічний, агогічний чи артикуляційний. Структурна узгодженість вимагає, щоб локальні рішення не руйнували загальної драматургічної траєкторії твору. Інтонаційна логіка передбачає аргументацію фразування через інтонаційний рельєф, а не лише через словесно названий «настрій». Культурно-контекстуальна вмотивованість співвідносить інтерпретацію з жанровою пам'яттю, історичною ситуацією та комунікативним горизонтом української хорової культури [1, с. 66–72; 2, с. 50–57; 3, с. 184–206]. Нарешті, відтворюваність вимагає, щоб логіка переходу від аналізу до виконання була зафіксована в анотованій партитурі, репетиційному коментарі та описі жестово-технологічних рішень. Саме сукупність цих критеріїв відрізняє герменевтичну аргументацію від вільного метафоричного коментування, яке не дозволяє ані порівнювати виконавські версії, ані відтворювати аналітичний висновок у педагогічній практиці.

У прикладному вимірі кожен із названих критеріїв має бути пов'язаний із конкретними аналітичними індикаторами. Семан-

тична адекватність перевіряється через відповідність музично-виконавського акценту значеннєвій і синтаксичній ієрархії словесного тексту; структурна узгодженість – через співвіднесеність локального фразувального рішення із загальною драматургією форми; інтонаційна логіка – через виявлення опорних інтервальних, мелодичних і кадансових формул, що організують смисловий рух фрази; культурно-контекстуальна вмотивованість – через зіставлення інтерпретації з жанровою традицією, мовною нормою, історичною ситуацією побутування твору та очікуванням слухачької спільноти; відтворюваність – через можливість зафіксувати хід аналізу у вигляді анотованої партитури, короткого протоколу репетиційних завдань і переліку альтернативних виконавських рішень. За такої умови герменевтичний аналіз набуває не декларативного, а процедурного характеру.

З метою операціоналізації запропонованого підходу критерії герменевтичної аргументації доцільно подати у вигляді системи аналітичних орієнтирів, де кожен критерій співвідноситься з його змістом, типовими показниками та способом перевірки у дослідницькій і репетиційній практиці (табл. 1).

Узагальнення критеріїв у табличній формі дозволяє перейти від декларативного переліку методологічних вимог до їх практичного застосування. За такої організації матеріалу герменевтична аргументація постає не як сукупність образних формулювань, а як система перевірюваних орієнтирів, придатних для наукового опису, педагогічної трансляції та порівняння різних інтерпретаційних версій.

Покажемо для апробації методики є мікрокейс на матеріалі духовного гімну Миколи Лисенка «Молитва за Україну» на слова Олександра Кониського. Уже початковий словесний комплекс «Боже великий, єдиний» утворює вузол вокативної напруги: диригентське рішення тут не може зводитися лише до урочистого підсилення звучання, оскільки смисл звернення потребує поєднання вертикальної зібраності хору, мовної виразності приголосних і безперервності легатної лінії. Наступний вузол локалізується у прохальній формулі «нам Україну храни», де смисловий центр переноситься з номінації адресата на предид-

Таблиця 1

Критерії герменевтичної аргументації та способи їх перевірки

Критерій	Зміст критерію	Аналітичні індикатори	Спосіб перевірки / фіксації
Семантична адекватність	Відповідність виконавського акценту значеннєвій і синтаксичній ієрархії словесного тексту	Ключові слова, логічні наголоси, синтаксичні межі, вокативні й імперативні формули	Анотація словесного тексту, позначення наголосів, зіставлення мовної акцентуації з музичним метром
Структурна узгодженість	Співвіднесення локального виконавського рішення із загальною формою та драматургією твору	Кадансові межі, кульмінаційні зони, тематичні переломи, повтори й контрасти	Формально-драматургічна схема, розмітка кульмінацій, перевірка відповідності локального й цілого
Інтонаційна логіка	Відповідність фразування інтонаційному рельєфу, мелодичній лінії та гармонічній напрузі	Опорні інтервали, мелодичні вершини, напрям фрази, гармонічні тяжіння, кадансові опори	Інтонаційно-фразувальний аналіз, позначення опорних звуків, дихальних арок і фразових центрів
Культурно-контекстуальна вмотивованість	Зв'язок інтерпретації з жанровою традицією, мовною нормою та культурним горизонтом твору	Жанрова пам'ять, стильова модель, історична ситуація побутування, риторична вага словесного тексту	Історико-культурний коментар, зіставлення з жанровими зразками, аналіз слововживання й комунікативного контексту
Відтворюваність висновків	Можливість повторити хід аналізу та пояснити вибір репетиційно-виконавських рішень	Чіткий ланцюг переходу від аналізу до жесту, дихання, артикуляції, балансу й динаміки; наявність альтернатив	Анотована партитура, репетиційний коментар, таблиця рішень, зіставлення інтерпретаційних варіантів

кативний імператив; відтак фразування має не механічно виділяти слово «Україну», а готувати інтонаційно-динамічне сходження до дієслівної вершини «храни». Подальші імперативні формули – «просвіти», «зрости», «зверни», «дай» – становлять послідовність споріднених, але не тотожних вузлів: у репетиційній роботі вони вимагають не однотипного нарощування гучності, а диференційованої драматургії прохань, де змінюються

тип дихальної арки, характер артикуляції, тембровий баланс і міра агогічної свободи.

У розгорнутому форматі кейс-аналізу кожен із цих вузлів повинен бути описаний не лише на рівні смислової характеристики, а й на рівні виконавського алгоритму. Так, у звертальній формулі «Боже великий, єдиний» репетиційний акцент доцільно спрямувати на поєднання чіткої приголосної атаки зі збереженням округлої вокальної лінії, аби не втратити ані молитовної зібраності, ані урочистої вертикалі звучання. У вислові «нам Україну храни» диригентське рішення має будуватися навколо поступового інтонаційно-динамічного підведення до дієслівної вершини, що змінює логіку дихальної арки, розподіл внутрішньофразових опор і характер жестового ведення. Натомість у низці імперативів «просвіти», «зрости», «зверни», «дай» важливо уникнути однотипної динамічної моделі: кожне прохання потребує окремої міри агогічної еластичності, окремого тембрового фокусу й окремого способу артикуляційного увиразнення. Саме такий перехід від словесно-семантичного спостереження до комплексу співочо-диригентських дій і становить головний зміст герменевтичної процедури.

Для більшої наочності герменевтичну логіку мікрокейсу доцільно подати у вигляді узагальнювальної таблиці, в якій смисловий вузол співвідноситься з його семантичною функцією, типовим виконавським ризиком і конкретним диригентсько-репетиційним рішенням. Така форма подання дає змогу побачити, що аналітичне прочитання словесно-музичного матеріалу не залишається на рівні загального тлумачення, а переходить у площину технологічно окреслених виконавських дій (табл. 2).

Подана таблиця показує, що смисловий вузол у запропонованій методиці виконує функцію проміжної аналітичної ланки між словесно-музичним текстом і репетиційною практикою. Саме завдяки такому способу опису стає можливим простежити, як семантична характеристика окремої фрази перетворюється на конкретне рішення у сфері дихання, акцентуації, динаміки, артикуляції, тембрового балансу й диригентського жесту. Отже, кейс-аналіз у герменевтичному підході є не ілюстратив-

Таблиця 2

**Герменевтичний кейс-аналіз смислових вузлів у творі
Миколи Лисенка «Молитва за Україну»**

Смисловий вузол партитури	Семантична функція	Виконавський ризик	Диригентське рішення
«Боже великий, єдиний»	Вокативне звернення, формування молитовно-урочистого тону твору	Надмірне форсування звучання, втрата молитовної зібраності, порушення єдності між чіткістю приголосних і легатністю фрази	Поєднати чітку, але не жорстку приголосну атаку з округлим легатним веденням; забезпечити вертикальну зібраність звучання; формувати жестом стриману, внутрішньо напружену урочистість
«нам Україну храни»	Смисловий центр прохання; перенесення логічного акценту на предикативну дію	Механічне виділення слова «Україну» замість інтонаційно-смислового сходження до дієслівної вершини «храни»	Вибудувати динамічно-інтонаційне підведення до слова «храни»; організувати довшу дихальну арку; жестом спрямувати фразу до головної смислової вершини
«просвіти»	Прохання про духовне й розумове осяяння	Одноманітна динаміка, недостатня ясність тексту, втрата світлого тембрового забарвлення	Надати звучанню світлішого тембру; посилити виразність дикції; уникати надмірної ваговитості, зберігаючи внутрішню зосередженість
«зрости»	Прохання про зміцнення, розвиток, внутрішнє піднесення	Зовнішнє нарощування гучності без відчуття поступового внутрішнього росту фрази	Формувати поступове динамічне й інтонаційне розгортання; зберігати опорність хорового звучання; підкреслити жестом процесуальність зростання
«зверни»	Прохання про спрямування волі, думки й моральної енергії	Смислова нейтралізація слова через однакову артикуляційну модель із попередніми імперативами	Виділити словесний імпульс чіткішою артикуляцією; змінити характер жесту на більш спрямований і концентрований; підкреслити риторичний поворот фрази
«дай»	Коротка імперативна формула прохання з підвищеною концентрацією смислу	Надто жорстка подача або, навпаки, послаблення смислової ваги через короткість слова	Забезпечити точну, але не грубу атаку; зосередити хор на єдиному смислово-імпульсі; поєднати лаконізм звучання з максимальною виразністю прохання

ним додатком до загальної концепції, а формою процедурного обґрунтування інтерпретації, придатною як для наукового опису, так і для педагогічної апробації.

Такий мікрокейс наочно виявляє відмінність між звичайним вокально-хоровим описом і герменевтичним кейс-аналізом. У першому випадку фіксуються місця дихання, тип фактури, строеві труднощі, ансамблеві та дикційні завдання [8, с. 74–79]; у другому – кожен із цих параметрів інтерпретується через його смислову функцію. Питання ставиться не лише так: де брати дихання або де зробити *crescendo*, – а й так: який семантичний зсув забезпечує ця дихальна арка, чому саме тут необхідне динамічне нагнітання, яку культурну та риторичну вагу несе певне слово в межах цілого твору. Саме тому кейс-аналіз не підміняє технологію виконання, а підпорядковує її герменевтично обґрунтованій концепції. Для українського хорового мистецтва, у якому поєднуються висока суспільна значущість слова, історична пам'ять жанру та колективна природа голосотворення, така модель є особливо продуктивною [2, с. 50–57; 4, с. 160–166; 6, с. 182–194].

У дослідницькому сенсі кейс-аналіз доцільно будувати як послідовність чотирьох взаємопов'язаних блоків: 1) коротка характеристика твору, його жанрового статусу та культурного контексту; 2) виділення смислових вузлів із поясненням їхньої тексто-формальної функції; 3) опис конкретних диригентсько-репетиційних рішень для кожного вузла; 4) зіставлення щонайменше двох можливих інтерпретаційних варіантів із коментарем щодо їхньої семантичної та структурної доцільності. Така побудова перетворює кейс-аналіз із ілюстративного прикладу на повноцінну форму наукової аргументації, придатну для накопичення порівнюваного матеріалу в межах українського хорознавства.

Водночас запропонований підхід має певні межі застосування. Його продуктивність є найвищою у творах, де словесний текст відіграє структуротворчу й семантично домінуючу роль; натомість у композиціях із мінімалізованим, повторюваним або фонетично нейтралізованим вербальним шаром центр аналітичної уваги закономірно зміщується до інтонаційної, фактурної та

темброво-драматургічної організації. Крім того, герменевтичний аналіз не усуває множинності інтерпретацій, а лише дисциплінує її, задаючи межі аргументованості й критерії порівняння різних виконавських рішень. Саме тому методика не претендує на нормативне «єдино правильне» прочитання твору, а пропонує процедуру фахово вмотивованого вибору між можливими інтерпретаційними стратегіями.

Висновки. Герменевтичний підхід до хорового виконання набуває наукової продуктивності тоді, коли смисл описується не як вільна метафора, а як система співвіднесень між словом, інтонацією, формою, кульмінаційною драматургією та технологією репетиційно-виконавської реалізації. У цьому контексті диригент може бути осмислений як «перекладач» смислів не лише в образному, а й у процедурному значенні: його інтерпретація постає результатом послідовного переходу від аналізу тексту й партитури до системи конкретних рішень у сфері дихання, фразування, акцентуації, дикції, тембрового балансу, агогіки та жестової організації звучання.

Запропоноване поняття «смысловий вузол партитури» дозволяє локалізувати ділянки підвищеної смыслової щільності й розглядати їх як опорні пункти аналітичної та репетиційної роботи. Уточнені критерії герменевтичної аргументації – семантична адекватність, структурна узгодженість, інтонаційна логіка, культурно-контекстуальна вмотивованість і відтворюваність висновків – створюють підстави для більш дисциплінованого опису виконавської інтерпретації та для зіставлення альтернативних художніх рішень.

Апробація методики на матеріалі «Молитви за Україну» Миколи Лисенка засвідчує, що запропонована модель дозволяє послідовно пов'язувати словесну семантику, формотворчу логіку й виконавсько-технологічні засоби в межах єдиної аналітичної процедури. Практична цінність підходу полягає в можливості його використання у виконавській підготовці майбутніх диригентів-хормейстерів, у написанні анотацій до хорових творів, у побудові репетиційної стратегії та в науковому зіставленні різних інтерпретаційних версій.

Перспективи подальших досліджень вбачаються у створенні корпусу кейс-аналізів українського хорового репертуару, у порівнянні інтерпретаційних моделей різних диригентських шкіл, а також у поширенні запропонованої методики на твори зі складнішою фактурною організацією, різними типами текстової присутності та різною мірою жанрово-стильової дистанції між партитурою і сучасною виконавською практикою.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Бермес І. Українське хорове мистецтво як об'єкт наукових зацікавлень. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2022. Вип. 48, т. 1. С. 66–72. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/48-1-10>.
2. Белік-Золотарьова Н. А. Напрями і форми сучасного вітчизняного хорового виконавства. *Культура України*. 2024. Вип. 83. С. 50–57. DOI: <https://doi.org/10.31516/2410-5325.083.05>.
3. Белік-Золотарьова Н. А. Хорове виконавство як категорія сучасного українського інтегрованого хорознавства. *Аспекти історичного музикознавства*. 2023. Вип. XXXI. С. 184–206. DOI: <https://doi.org/10.34064/khnum2-31.08>.
4. Залевська О. Г. Хоровий диригент Микола Гобдич: грані творчої особистості. *Мистецтвознавчі записки*. 2021. Вип. 39. С. 160–166. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-2180.39.2021.238713>.
5. Мимрик М. Герменевтичний контекст музичної комунікації в інструментально-виконавській підготовці студентів мистецьких спеціальностей. *Український педагогічний журнал*. 2024. № 3. С. 226–235. DOI: <https://doi.org/10.32405/2411-1317-2024-3-226-235>.
6. Мурза С. А. До питання музичного хронотопу в диригентському виконавстві. *Музичне мистецтво і культура*. 2023. Вип. 36, кн. 2. С. 182–194. DOI: <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2023-36-2-14>.
7. Сидоров М. Мислення диригента-хормейстера як концепт сучасної музичної науки. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2025. Вип. 76. С. 159–173. DOI: <https://doi.org/10.34064/khnum1-76.09>.
8. Симеонова Ю. Вокально-хоровий аналіз обробки української народної пісні та хорової мініатюри в контексті написання анотації на хоровий твір. *Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство»*. 2022. № 47. С. 74–79. DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1176.47.2022.269569>.
9. Смоляк О. С., Водяний Б. О., Романюк І. В. Структурно-семантичний інваріант музичного тексту як тексту культури: практичний аспект. *Слобожанські мистецькі студії*. 2024. № 3 (06). С. 134–140. DOI: <https://doi.org/10.32782/art/2024.3.25>.

REFERENCES

1. Bermes, I. (2022). Ukrainske khorove mystetstvo yak ob'ekt naukovykh zatsikavlen [Ukrainian choral art as an object of scholarly interest]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*, 48(1), 66–72. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/48-1-10>.
2. Bielik-Zolotarova, N. A. (2024). Napriamy i formy suchasnoho vit-chyznianoho khorovoho vykonavstva [Directions and forms of modern national choral performance]. *Kultura Ukrainy*, 83, 50–57. <https://doi.org/10.31516/2410-5325.083.05>.
3. Bielik-Zolotarova, N. A. (2023). Khorove vykonavstvo yak katehoriia suchasnoho ukrainskoho intehrovanoho khoroznavstva [Choral performance as a category of modern Ukrainian integrated choral studies]. *Aspekty istorychnoho muzykoznavstva*, 31, 184–206. <https://doi.org/10.34064/khnum2-31.08>.
4. Zalevska, O. H. (2021). Khorovyi dyryhent Mykola Hobdych: hrani tvorchoi osobystosti [Choral conductor Mykola Hobdych: facets of a creative personality]. *Mystetstvoznavchi zapysky*, 39, 160–166. <https://doi.org/10.32461/2226-2180.39.2021.238713>.
5. Mymryk, M. (2024). Hermenevtychnyi kontekst muzychnoi komunikatsii v instrumentalno-vykonavskii pidhotovtsi studentiv mystetskykh spetsialnosti [Hermeneutic context of musical communication in instrumental performance training]. *Ukrainskyi pedahohichnyi zhurnal*, 3, 226–235. <https://doi.org/10.32405/2411-1317-2024-3-226-235>.
6. Murza, S. A. (2023). Do pytannia muzychnoho khronotopu v dyryhentskomu vykonavstvi [On the musical chronotope in conducting performance]. *Muzychne mystetstvo i kultura*, 36(2), 182–194. <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2023-36-2-14>.
7. Sydorov, M. (2025). Myslennia dyryhenta-khormeistera yak kontsept suchasnoi muzychnoi nauky [Thinking of the conductor-choirmaster as a concept of modern musicology]. *Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity*, 76, 159–173. <https://doi.org/10.34064/khnum1-76.09>.
8. Symeonova, Yu. (2022). Vokalno-khorovyi analiz obrobky ukrain-skoï narodnoi pisni ta khorovoi miniatiury v konteksti napsannia anotatsii na khorovyi tvir [Vocal and choral analysis of an arrangement of a Ukrainian folk song and a choral miniature in the context of writing an annotation to a choral work]. *Visnyk KNUKiM. Seriiia «Mystetstvoznavstvo»*, 47, 74–79. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.47.2022.269569>.
9. Smoliak, O. S., Vodiani, B. O., & Romaniuk, I. V. (2024). Strukturno-semantychnyi invariant muzychnoho tekstu yak tekstu kultury: praktychnyi aspekt [Structural and semantic invariant of the musical text as a cultural text: a practical aspect]. *Slobozhanski mystetski studii*, 3(06), 134–140. <https://doi.org/10.32782/art/2024.3.25>.

Дата першого надходження статті до видання: 10.02.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 13.03.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 13.05.2026

УДК 78.03+ 78.071.2: 159.9

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2026-47-12>**Наталія Дмитрівна Фортученко**

ORCID: 0009-0006-8048-8887

концертмейстер, викладач

Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

nftmus@gmail.com

ПСИХОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ПРОФЕСІЙНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА: ДО ПРОБЛЕМИ ІНТЕГРАЦІЇ ПЕДАГОГІЧНОГО ТА ВИКОНАВСЬКОГО КОМПОНЕНТІВ

*Метою дослідження є теоретичне обґрунтування психологічних засад діяльності концертмейстера як цілісної системи, в якій інтегруються особистісні характеристики, професійні компетентності та процеси міжособистісної взаємодії, а також визначення системоутворюючого фактору цієї діяльності – взаємодії – як ключового механізму реалізації виконавських і педагогічних функцій. **Методологічну основу дослідження становить комплексний міждисциплінарний підхід, що поєднує положення сучасного музикознавства, психології музичної діяльності та педагогіки мистецтва. У роботі використано системний підхід, який дозволяє розглядати діяльність концертмейстера як цілісну багаторівневу структуру, де взаємодіють виконавський, педагогічний і психологічний компоненти. У межах цього підходу особлива увага приділяється визначенню системоутворюючого фактора, яким у даному дослідженні виступає міжособистісна взаємодія як основний механізм реалізації професійної діяльності. Наукова новизна дослідження полягає у поглибленому теоретичному осмисленні концертмейстерської діяльності як специфічної форми музичного виконавства, що має власну психологічну структуру та закономірності функціонування. Досліджено міжособистісну взаємодію обґрунтовано як системоутворюючий фактор цієї діяльності, що визначає її зміст, динаміку та результативність.***

Висновки. Концертмейстерська діяльність є складною інтегративною формою музичного виконавства, в якій поєднуються педагогічні, виконавські та психологічні компоненти, що функціонують у тісній взаємодії. Аналіз сучасної англійської наукової літератури дозволив уточнити, що ключовим чинником ефективності цієї діяльності виступає не лише рівень професійної підготовки, але й відповідність індивідуально-психологічних характеристик особистості специфічним



вимогам професії. Таким чином, концертмейстерство не може розглядатися виключно як сукупність технічних і музично-інтерпретаційних навичок, а потребує врахування глибинних особистісних передумов. Доведено, що центральним системоутворюючим фактором концертмейстерської діяльності є міжособистісна взаємодія, яка визначає як процесуальний, так і результативний аспект професійної реалізації. Саме у взаємодії з партнером розкриваються такі специфічні якості концертмейстера, як емпатія, гнучкість, інтуїція та здатність до координації дій. У цьому контексті концертмейстер виступає не лише як акомпаніатор, а як повноцінний учасник художнього процесу, який здійснює функції співтворчості, психологічної підтримки та комунікативного посередництва.

Ключові слова: концертмейстер, міжособистісна взаємодія, музична психологія, ансамблеве виконавство, професійна компетентність, особистісні якості, емпатія, інтуїція, системний підхід, музична педагогіка, психологія виконавства, професійна адаптація.

Fortuchenko Nataliia Dmytrivna, Concertmaster, Lecturer of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Psychological foundations of the professional activity of the accompanist: toward the problem of integrating pedagogical and performance components

The aim of this study is to provide a theoretical justification of the psychological foundations of accompanist activity as an integral system in which personal characteristics, professional competencies, and processes of interpersonal interaction are integrated, as well as to identify interaction as the system-forming factor of this activity – the key mechanism for the realization of both performance and pedagogical functions. **The methodological basis** of the research is a comprehensive interdisciplinary approach that combines the principles of contemporary musicology, the psychology of musical activity, and art pedagogy. The study employs a systems approach, which makes it possible to consider accompanist activity as a holistic, multi-level structure in which performance, pedagogical, and psychological components interact. Within this framework, particular attention is paid to identifying the system-forming factor, which in this research is interpersonal interaction as the primary mechanism of professional activity. **The scientific novelty** of the study lies in a deeper theoretical understanding of accompanist activity as a specific form of musical performance that possesses its own psychological structure and functional regularities. Interpersonal interaction is substantiated as the system-forming factor of this activity, determining its content, dynamics, and effectiveness.

Conclusions. Accompanist activity is a complex integrative form of musical performance that combines pedagogical, performance, and psychological components functioning in close interaction. The analysis of contemporary English-language scholarly literature has made it possible to clarify that the key factor in the effectiveness of this activity is not only the level of professional training but also the correspondence of individual psychological characteristics to the specific requirements of the profession. Thus, accompanist practice cannot be regarded solely as a set of technical and interpretative skills but

requires consideration of deeper personal preconditions. It is demonstrated that the central system-forming factor of accompanist activity is interpersonal interaction, which determines both the procedural and the outcome-related aspects of professional realization. It is precisely in interaction with a partner that such specific qualities of the accompanist as empathy, flexibility, intuition, and the ability to coordinate actions are revealed. In this context, the accompanist acts not only as a performer but as a full participant in the artistic process, fulfilling functions of co-creation, psychological support, and communicative mediation.

Key words: *accompanist, interpersonal interaction, music psychology, ensemble performance, professional competence, personal qualities, empathy, intuition, systems approach, music pedagogy, performance psychology, professional adaptation.*

Актуальність теми дослідження зумовлена зростаючою увагою сучасної музичної науки до міждисциплінарних аспектів виконавської діяльності, зокрема – до проблеми інтеграції психологічних, педагогічних і художніх компонентів у професії концертмейстера. Попри значні досягнення у сфері психології музичного виконавства та музичної педагогіки, концертмейстерство й досі залишається недостатньо теоретично осмисленою галуззю, у якій відсутня цілісна наукова концепція, здатна пояснити специфіку цього виду діяльності та визначити його структурні й функціональні закономірності. В умовах сучасної освітньої практики ця проблема набуває особливої гостроти. З одного боку, спостерігається стійкий попит на висококваліфікованих концертмейстерів, здатних ефективно функціонувати в різних професійних контекстах – від навчальних закладів до концертної сцени. З іншого боку, емпіричні дані свідчать про наявність значних труднощів у професійній адаптації молодих фахівців, що проявляється в низькому рівні задоволеності професією та високій плинності кадрів на початкових етапах кар'єри. Подібна ситуація вказує на наявність суперечності між існуючою системою підготовки та реальними вимогами професійної діяльності, насамперед у її психологічному вимірі. Особливої значущості в цьому контексті набуває проблема співвідношення особистісних характеристик і професійних вимог. Додаткової актуальності дослідженню надає необхідність розробки науково обґрунтованих критеріїв професійної придатності концертмей-

стера. На відміну від інших галузей музичного виконавства, де критерії оцінювання більш чітко сформульовані, концертмейстерська діяльність значною мірою спирається на важко формалізовані категорії, такі як «інтуїція», «чутливість», «гнучкість», які, попри їх очевидну значущість, залишаються недостатньо дослідженими в науковому плані. У цьому зв'язку звернення до системного підходу та концепції взаємодії як системоутворюючого чинника дозволяє створити методологічну основу для більш глибокого аналізу цієї професії.

Метою дослідження є теоретичне обґрунтування психологічних засад діяльності концертмейстера як цілісної системи, в якій інтегруються особистісні характеристики, професійні компетентності та процеси міжособистісної взаємодії, а також визначення системоутворюючого фактору цієї діяльності – взаємодії – як ключового механізму реалізації виконавських і педагогічних функцій. **Методологічну основу дослідження** становить комплексний міждисциплінарний підхід, що поєднує положення сучасного музикознавства, психології музичної діяльності та педагогіки мистецтва. У роботі використано системний підхід, який дозволяє розглядати діяльність концертмейстера як цілісну багаторівневу структуру, де взаємодіють виконавський, педагогічний і психологічний компоненти. У межах цього підходу особлива увага приділяється визначенню системоутворюючого фактору, яким у даному дослідженні виступає міжособистісна взаємодія як основний механізм реалізації професійної діяльності. Особистісно-діяльнісний підхід забезпечує можливість аналізу взаємозв'язку між індивідуально-психологічними характеристиками музиканта та специфікою його професійної реалізації. Порівняльно-аналітичний метод застосовується для осмислення та інтерпретації англомовної наукової літератури, що дозволяє виявити основні тенденції у дослідженні психології ансамблевого виконавства та уточнити понятійний апарат, пов'язаний із характеристикою діяльності концертмейстера. **Наукова новизна дослідження** полягає у поглибленому теоретичному осмисленні концертмейстерської діяльності як специфічної форми музичного виконавства, що має власну психоло-

гічну структуру та закономірності функціонування. Досліджено міжособистісну взаємодію обґрунтовано як системоутворюючий фактор цієї діяльності, що визначає її зміст, динаміку та результативність. Уточнено зміст поняття професійно значущих якостей концертмейстера як інтегративного комплексу особистісних, психологічних і виконавських характеристик.

Виклад основного матеріалу. Проблема професійної ідентичності концертмейстера в сучасній музичній науці посідає особливе місце, що зумовлено міждисциплінарним характером цієї діяльності. Концертмейстерство, перебуваючи на перетині педагогіки та виконавського мистецтва, демонструє синтетичну природу, в якій технічні, художні та комунікативно-психологічні компоненти утворюють складну, взаємозалежну систему. Водночас важливо підкреслити, що ця система не є механічною сумою елементів, а являє собою органічну єдність, у якій кожен компонент трансформується під впливом інших. У зв'язку з цим постає закономірне питання: чи може просте поєднання педагогічних навичок і виконавської майстерності слугувати достатньою підставою для відповідності вимогам професії концертмейстера? Очевидно, що подібна редукція професійної сутності до сукупності формальних компетенцій потребує критичного перегляду з позицій сучасної музичної психології та теорії виконавства.

Видається, що така постановка питання є недостатньою, оскільки ігнорує ключовий – психологічний – аспект діяльності, який, по суті, інтегрує та спрямовує всі інші компоненти. Сучасні дослідження в галузі музичної психології підкреслюють, що ансамблеве музикування, зокрема акомпанемент, є формою складної соціальної взаємодії, що потребує розвинених емпатійних, комунікативних і когнітивних здібностей [10]. Більше того, у межах когнітивної науки виконавства акцентується увага на процесах передбачення, координації та синхронізації, які неможливі без розвинутого психологічного апарату. Таким чином, професійна компетентність концертмейстера не може бути зведена виключно до сукупності навичок – вона передбачає наявність особливого типу музично-психологічної обдарованості, що включає як вроджені, так і набуті якості.

Історико-теоретичні джерела підтверджують цю точку зору та дозволяють простежити генезис уявлень про природу акомпанаторського мистецтва. Уже в трактаті К.Ф.Е. Бах акомпанування осмислюється як акт «чутливої співучасті», що передбачає не лише музичну грамотність, а й розвинену «музичну душу», здатну до гнучкості, делікатності та поступливості. Подібна інтерпретація виявляється напрочуд співзвучною сучасним теоріям «спільної музичної дії», у яких акцент робиться на координації намірів і емоційних станів учасників ансамблю [5]. Отже, вже в ранніх джерелах простежується розуміння акомпанатора як активного співучасника художнього процесу, а не вторинного виконавця.

Аналогічні ідеї розвиваються у висловлюваннях Й. Гофмана, який підкреслює вроджений характер «чуття» як основи акомпанаторського мистецтва. Його позиція акцентує увагу на тому, що не всі аспекти виконавської майстерності піддаються формалізованому навчанню і що існує сфера інтуїтивного знання, яка виходить за межі раціонально засвоєваних навичок. У сучасній англійській літературі це положення набуває розвитку в межах теорії музичної емпатії, згідно з якою успішна ансамблева взаємодія залежить від здатності виконавців передбачати дії партнера на основі когнітивних та афективних механізмів [1, р. 156]. Таким чином, емпатія постає не як вторинний або допоміжний елемент, а як фундаментальна основа професійної діяльності концертмейстера, що забезпечує цілісність ансамблевого звучання.

Особливого значення в осмисленні психологічної специфіки професії набувають мемуарні та методичні праці Д. Мура, які, попри їхній позаакадемічний характер, мають значну теоретичну цінність. У книзі «Am I Too Loud? Memoirs of an Accompanist» автор не лише ділиться практичним досвідом, але й формулює своєрідну філософію концертмейстерського мистецтва, в центрі якої перебуває категорія «чутливості» як універсального професійного принципу [9]. Суттєвим є те, що Мур розглядає взаємодію із солістом як процес психологічного «зчитування» особистості партнера, що включає оцінку його художніх намірів, рівня підготовки та індивідуальних особливостей. У контексті англо-

мовної літератури ця позиція співвідноситься з концепцією «музичної взаємодії як діалогу», де концертмейстер виступає не лише як виконавець, але й як інтерпретатор, посередник і навіть співавтор художнього результату.

Сучасні дослідження підтверджують цю позицію, розглядаючи концертмейстера як медіатора у процесі музичної комунікації, чия роль виходить далеко за межі супроводу. Зокрема, підкреслюється, що успішна ансамблева взаємодія залежить від так званої «інтерактивної чутливості» виконавців, яка включає навички адаптації, активного слухання та миттєвої реакції на зміни в музичному й емоційному полі. У цьому контексті ідеї Мура набувають додаткової актуальності, оскільки вони фактично передбачають сучасні наукові підходи, попри їхню мемуарну форму викладу. Таким чином, концертмейстерська діяльність постає не лише як художня, але й як глибоко соціально-психологічна практика, що потребує комплексної підготовки.

Виходячи з наведених аргументів, можна стверджувати, що не кожен піаніст або педагог здатний стати концертмейстером, навіть за наявності високого рівня професійної підготовки. Ключовим чинником тут є відповідність індивідуально-психологічних характеристик вимогам професії, що передбачає наявність певного типу особистості. Йдеться про такі якості, як емпатійність, гнучкість мислення, комунікативна відкритість, здатність до саморегуляції та готовність до співпраці. Водночас важливо зазначити, що ці якості не можуть бути повністю сформовані в процесі навчання, а потребують наявності певних природних передумов, на що вказували як Гофман, так і Мур.

Важливо підкреслити, що професійна діяльність, своєю чергою, чинить зворотний вплив на особистість, сприяючи її трансформації та розвитку. У руслі сучасних теорій професійного розвитку підкреслюється, що тривале включення в певний вид діяльності сприяє формуванню специфічних когнітивних і особистісних структур, зокрема розвитку рефлексії, емоційного інтелекту та здатності до міжособистісної взаємодії [6]. У цьому контексті концертмейстерська практика може розглядатися як особлива форма «психологічної школи», у якій відбувається

не лише вдосконалення професійних навичок, але й формування зрілої художньої особистості.

Недостатня увага до психологічних аспектів професії концертмейстера в системі музичної освіти призвела до формування низки стійких проблем, серед яких особливе місце посідає високий рівень професійної «плинності» кадрів у перші роки самостійної діяльності. Емпіричні спостереження та дані опитувань свідчать, що значна частина молодих фахівців, які завершили навчання, відчуває незадоволеність обраною професією і не досягає стану професійної самореалізації. Це явище може бути інтерпретоване як наслідок латентного конфлікту між об'єктивними вимогами концертмейстерської діяльності та суб'єктивними характеристиками особистості виконавця. В англомовній науковій літературі подібні процеси описуються в контексті теорії професійного вигорання та невідповідності «person–job fit», де підкреслюється, що неузгодженість між особистісними ресурсами та професійними вимогами призводить до зниження задоволеності та ефективності діяльності [6].

У низці досліджень, присвячених музичній обдарованості, підкреслюється значення цілеспрямованої практики як основного чинника розвитку виконавських навичок [2, р. 685]. Проте щодо концертмейстерської діяльності ця концепція потребує уточнення. Практика як така не гарантує успіху, якщо вона не супроводжується внутрішньою мотивацією та специфічною спрямованістю особистості. Дослідження у сфері психології мотивації вказують на те, що стійке професійне зростання можливе лише за наявності глибокої внутрішньої зацікавленості, яка виходить за межі зовнішніх стимулів [11]. Таким чином, праця й наполегливість виступають необхідними, але недостатніми умовами формування концертмейстерської майстерності.

Сучасні теорії професійного розвитку, включно з акмеологічними підходами, акцентують увагу на значенні внутрішньої мотивації як рушійної сили особистісного та професійного зростання. Водночас дослідження свідчать, що навіть високий рівень мотивації не компенсує відсутності специфічних особистісних якостей, необхідних для успішної реалізації в певній

сфері діяльності. У контексті концертмейстерства це означає, що зацікавленість у професії має поєднуватися з певним типом темпераменту, особливостями емоційної сфери та комунікативними здібностями. В англomовній літературі така взаємозалежність розглядається крізь призму концепції «musical identity», де підкреслюється, що професійна стійкість музиканта визначається узгодженістю між його особистісною структурою та обраною діяльністю [7].

У межах цього підходу особливої актуальності набуває завдання ранньої діагностики схильностей піаністів до концертмейстерської діяльності. Розв'язання цього завдання можливе за умови комплексного врахування музичних здібностей, особистісних характеристик і рівня мотивації. Сучасна музична психологія пропонує низку діагностичних інструментів, спрямованих на виявлення індивідуальних відмінностей у когнітивній, емоційній та комунікативній сферах. Однак слід зазначити, що, попри значні досягнення в галузі психології виконавства та музичної педагогіки, психологія концертмейстерства залишається порівняно малорозробленою сферою. В англomовних дослідженнях ця проблема часто описується через категорії «interpersonal sensitivity», «adaptability» та «collaborative musicianship», що свідчить про спробу наукової конкретизації традиційно вживаних, але недостатньо визначених понять. Справді, такі характеристики, як «інтуїція», «гнучкість», «такт» і «чутливість», часто використовуються для опису професійних якостей концертмейстера, однак їхня наукова операціоналізація залишається ускладненою. Водночас саме ці якості набувають у цій професії статусу не просто бажаних, а визначальних. На відміну від багатьох інших видів діяльності, де особистісні характеристики відіграють допоміжну роль, у концертмейстерстві вони стають критерієм професійної спроможності. У дослідженнях ансамблевого музичування підкреслюється, що успішна взаємодія між виконавцями залежить від здатності до емпатії, передбачення та координації дій [5]. Таким чином, психологічні якості виявляються невіддільними від художнього результату.

У зв'язку з цим постає питання про доцільність використання психологічних характеристик у процесі професійної орієнтації музикантів. У сучасній педагогічній теорії існує певна обережність щодо такого підходу, оскільки існує ризик редукації особистості до набору тестованих параметрів. Однак у контексті концертмейстерської діяльності ігнорування психологічних чинників може призвести до помилкового вибору професійного шляху. Дослідження свідчать, що врахування таких характеристик, як рівень емпатії, комунікативні навички та емоційна стійкість, може суттєво підвищити точність професійної орієнтації [4]. Отже, інтеграція психологічної діагностики в систему музичної освіти видається не лише виправданою, але й необхідною.

Поняття характеру в цьому контексті набуває ключового значення, оскільки саме воно визначає індивідуальну специфіку особистості та її поведінкові стратегії. Характер являє собою складну, багаторівневу структуру, що включає когнітивні, емоційні та вольові компоненти, які в сукупності формують унікальний психологічний профіль індивіда. В англomовній психології подібні уявлення розвиваються в межах теорії особистості, де підкреслюється роль стійких особистісних рис у визначенні професійної поведінки [8]. У контексті концертмейстерства особливого значення набувають такі компоненти, як спрямованість особистості, система цінностей і мотиваційний вектор.

Формування характеру є складним і тривалим процесом, у якому взаємодіють як спонтанні, так і цілеспрямовані чинники. Природний розвиток особистості не завжди призводить до гармонійного поєднання якостей, необхідних для професійної діяльності. Проте в процесі соціалізації та свідомого саморозвитку можливе цілеспрямоване формування й корекція особистісних характеристик. Сучасні дослідження свідчать, що розвиток таких якостей, як емоційний інтелект, саморегуляція та комунікативна компетентність, може суттєво підвищити професійну ефективність музиканта [3]. У цьому сенсі концертмейстерська діяльність може розглядатися не лише як сфера застосування вже сформованих якостей, але й як простір їх подальшого розвитку.

Таким чином, проблема психологічної відповідності професії концертмейстера виходить за межі вузькоспеціалізованого питання й набуває міждисциплінарного характеру. Вона потребує комплексного підходу, що враховує як об'єктивні вимоги діяльності, так і суб'єктивні особливості особистості. Ігнорування цього аспекту в системі музичної освіти неминуче призводить до зниження ефективності професійної підготовки та збільшення кількості фахівців, які не реалізують свій потенціал. Натомість інтеграція психологічного компонента в освітній процес відкриває перспективи для більш точної професійної орієнтації та формування стійкої, гармонійно розвиненої особистості музиканта.

Видається необхідним передусім уточнити, що в контексті професійної підготовки концертмейстера йдеться не про радикальну трансформацію фундаментальних властивостей особистості, а про тонку регуляцію якостей, що належать до сфери темпераменту. Сучасні дослідження в галузі психології особистості підкреслюють відносну стійкість базових рис характеру, які лише в обмеженій мірі піддаються зміні в процесі навчання та професійної діяльності [8]. У зв'язку з цим професійне становлення концертмейстера слід розглядати як процес адаптації та розвитку вже наявних особистісних ресурсів, а не їх повного перетворення. Ця обставина має принципове значення для педагогіки, оскільки передбачає необхідність раннього виявлення індивідуально-психологічних передумов, що відповідають специфіці цієї діяльності.

Говорячи про типологію особистісних характеристик у сфері мистецтва, дослідники традиційно звертаються до співвідношення вольових, емоційних і раціональних компонентів психіки. Однак у сучасній англійській літературі ця тріада розглядається в ширшому контексті інтегративних моделей особистості, де підкреслюється динамічна взаємодія когнітивних, афективних і поведінкових чинників [8]. У професійній діяльності концертмейстера така взаємодія набуває особливої значущості, оскільки саме тут відбувається накладання індивідуально-характерологічних властивостей на систему професійних знань, умінь і навичок. Поєднання цих параметрів дає підстави гово-

рити про формування так званих професійно значущих якостей, які виступають пріоритетними для конкретного виду діяльності. Подібні підходи простежуються і в дослідженнях музичної освіти, де професійна компетентність трактується як синтез особистісних і діяльнісних характеристик [4, р. 198].

При цьому важливо підкреслити, що структура професійно значущих якостей не є однорідною і включає елементи різного рівня – від базових психічних властивостей до складних когнітивних і поведінкових процесів. У деяких випадках видається можливим розглядати в межах єдиної системи навіть такі різнорівневі категорії, як психічні властивості та психічні процеси. Сучасні дослідження підтверджують, що когнітивні, емоційні та вольові процеси в музичній діяльності тісно взаємопов'язані й утворюють цілісні функціональні комплекси [6]. Водночас, попри їх інтегративний характер, у конкретних ситуаціях може спостерігатися домінування одного з компонентів, що визначає специфіку індивідуального стилю діяльності. Важливим є не лише кількісне співвідношення цих елементів, а й їхня внутрішня ієрархія, яка формує своєрідний «психічний модус» виконавця.

З методологічної точки зору такий аналіз потребує звернення до системного підходу, що дозволяє розглядати професійну діяльність як багаторівневу структуру, яка включає взаємопов'язані підсистеми. В англійській науковій традиції системне мислення активно застосовується до вивчення музичного виконавства, де підкреслюється необхідність виявлення так званого «organizing principle» – системоутворювального чинника, що визначає структуру й динаміку діяльності. Стосовно концертмейстерства цей підхід набуває особливої актуальності, оскільки дозволяє інтегрувати педагогічні, виконавські та психологічні аспекти в межах єдиної концептуальної моделі.

Слід зазначити, що на сьогодні діяльність концертмейстера не має повністю розробленого теоретичного підґрунтя, співмірного з теоріями сольного виконавства або музичної педагогіки. Попри наявність численних методичних праць і практичних посібників, вони не утворюють цілісної теорії, здатної пояснити закономірності функціонування цієї діяльності. В англійській

літературі також відзначається недостатня розробленість теоретичних моделей ансамблевого музикування, особливо в частині, що стосується ролі акомпаніатора [5, р. 87]. Одним із найбільш показових свідчень цієї ситуації є відсутність чіткого наукового визначення таких ключових понять, як «музична інтуїція» або «концертмейстерська чутливість», які, попри їх широке вживання, залишаються значною мірою метафоричними.

У межах цього аналізу пропонується розглядати діяльність концертмейстера крізь призму взаємодії як системоутворювального чинника. Такий підхід знаходить підтвердження в сучасних дослідженнях ансамблевого виконавства, де взаємодія розглядається як центральний механізм координації та смислотворення [5]. Саме у взаємодії проявляються такі професійно значущі якості, як інтуїція, гнучкість, такт і здатність до адаптації. Більше того, взаємодія виступає тим середовищем, у якому реалізуються як виконавські, так і педагогічні функції концертмейстера, що робить її ключовим елементом професійної структури.

Особливу увагу в цьому контексті слід приділити міжособистісній взаємодії, яка є специфічною формою соціальної комунікації в музичній діяльності. У широкому розумінні міжособистісна взаємодія визначається як будь-який контакт між індивідами, що супроводжується взаємним впливом на поведінку, установки та емоційні стани учасників. У вузькому розумінні вона може бути описана як система взаємозумовлених дій, що перебувають у стані циклічної причинної залежності, коли поведінка кожного учасника одночасно виступає і стимулом, і реакцією. Таке розуміння повністю відповідає сучасним уявленням про музичну взаємодію як процес «co-regulation», у якому учасники ансамблю безперервно адаптуються один до одного.

Таким чином, аналіз концертмейстерської діяльності з позицій системного підходу та теорії взаємодії дозволяє по-новому осмислити її психологічну природу. Взаємодія постає не лише як зовнішній аспект діяльності, а й як її внутрішній організуючий принцип, що визначає структуру, динаміку та результативність професійної реалізації. Це, своєю чергою, відкриває перспективи для подальшої теоретичної розробки концертмейстерства

як самостійної галузі музикознавства, заснованої на інтеграції психологічних, педагогічних та виконавських досліджень.

Висновки. Концертмейстерська діяльність є складною інтегративною формою музичного виконавства, в якій поєднуються педагогічні, виконавські та психологічні компоненти, що функціонують у тісній взаємодії. Аналіз сучасної англomовної наукової літератури дозволив уточнити, що ключовим чинником ефективності цієї діяльності виступає не лише рівень професійної підготовки, але й відповідність індивідуально-психологічних характеристик особистості специфічним вимогам професії. Таким чином, концертмейстерство не може розглядатися виключно як сукупність технічних і музично-інтерпретаційних навичок, а потребує врахування глибинних особистісних передумов. Доведено, що центральним системоутворюючим фактором концертмейстерської діяльності є міжособистісна взаємодія, яка визначає як процесуальний, так і результативний аспект професійної реалізації. Саме у взаємодії з партнером розкриваються такі специфічні якості концертмейстера, як емпатія, гнучкість, інтуїція та здатність до координації дій. У цьому контексті концертмейстер виступає не лише як акомпаніатор, а як повноцінний учасник художнього процесу, який здійснює функції співтворчості, психологічної підтримки та комунікативного посередництва.

Важливим результатом дослідження стало уточнення поняття професійно значущих якостей концертмейстера як інтегративного комплексу, що включає як особистісні риси, так і набуті професійні компетентності. Встановлено, що такі якості, як емоційна чутливість, комунікативна відкритість, здатність до саморегуляції та швидкої адаптації, мають не допоміжний, а визначальний характер для успішної діяльності. При цьому доведено, що зазначені характеристики лише частково піддаються формуванню в процесі навчання, що актуалізує проблему ранньої діагностики професійної придатності. Окрему увагу приділено виявленню суперечності між існуючою системою підготовки концертмейстерів і реальними вимогами професійної практики. Встановлено, що традиційна модель навчання переважно орієнтована на розвиток виконавських навичок, залишаючи поза

увагою психологічний компонент діяльності. Це призводить до труднощів професійної адаптації молодих спеціалістів, зниження рівня їхньої професійної задоволеності та, як наслідок, до високої плинності кадрів у перші роки роботи.

У ході дослідження також обґрунтовано доцільність застосування системного підходу до аналізу концертмейстерської діяльності, що дозволяє розглядати її як цілісну структуру з чітко визначеним системоутворюючим фактором. Запропонована теоретична модель, в основі якої лежить принцип взаємодії, відкриває можливості для подальшого розвитку наукових уявлень про природу концертмейстерства та створення більш ефективних методик професійної підготовки. Таким чином, результати дослідження підтверджують необхідність перегляду існуючих підходів до підготовки концертмейстерів із урахуванням психологічних аспектів діяльності, а також підкреслюють важливість інтеграції міждисциплінарних знань для формування цілісної моделі професійної компетентності. Це, у свою чергу, сприятиме підвищенню якості музичної освіти та більш повній реалізації творчого потенціалу майбутніх фахівців.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Clarke E. *Ways of Listening: An Ecological Approach to the Perception of Musical Meaning*. Oxford: Oxford University Press, 2005. 246 p.
2. Ericsson K. A., Charness N., Feltovich P., Hoffman R. *The Cambridge Handbook of Expertise and Expert Performance*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006. 986 p.
3. Goleman D. *Emotional Intelligence*. New York: Bantam Books, 1995. 249 p.
4. Hallam S. *The Psychology of Music Teaching and Learning*. London: Routledge, 2006. 281 p.
5. Keller P. E. Ensemble performance: interpersonal alignment of musical expression. *Expressiveness in music performance: Empirical approaches across styles and cultures*. Oxford: Oxford University Press, 2014. P. 260–282
6. Lehmann A. C., Sloboda J. A., Woody R. H. *Psychology for Musicians: Understanding and Acquiring the Skills*. Oxford: Oxford University Press, 2007. 268 p.
7. MacDonald R., Hargreaves D., Miell D. *Musical Identities*. Oxford: Oxford University Press, 2002. 224 p.
8. McAdams D. P. *The Person: An Introduction to Personality Psychology*. New York: Wiley, 2009. 528 p.

9. Moore G. *Am I Too Loud? Memoirs of an Accompanist*. London: Hamish Hamilton, 1962. 224 p.
10. Rink J. *Musical Performance: A Guide to Understanding*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. 266 p.
11. Winner E. *Gifted Children: Myths and Realities*. New York: Basic Books, 1996. 304 p.

REFERENCES

1. Clarke, E. (2005) *Ways of Listening: An Ecological Approach to the Perception of Musical Meaning*. Oxford: Oxford University Press. 246 p. [in English].
2. Ericsson, K. A., Charness, N., Feltovich, P., Hoffman, R. (2006) *The Cambridge Handbook of Expertise and Expert Performance*. Cambridge: Cambridge University Press. 986 p. [in English].
3. Goleman, D. (1995) *Emotional Intelligence*. New York: Bantam Books. 249 p. [in English].
4. Hallam, S. (2006) *The Psychology of Music Teaching and Learning*. London: Routledge. 281 p. [in English].
5. Keller, P. E. (2014) Ensemble performance: interpersonal alignment of musical expression. *Expressiveness in music performance: Empirical approaches across styles and cultures*. Oxford: Oxford University Press. P. 260–282. [in English].
6. Lehmann, A. C., Sloboda, J. A., Woody, R. H. (2007) *Psychology for Musicians: Understanding and Acquiring the Skills*. Oxford: Oxford University Press. 268 p. [in English].
7. MacDonald, R., Hargreaves, D., Miell, D. (2002) *Musical Identities*. Oxford: Oxford University Press. 224 p. [in English].
8. McAdams, D. P. (2009) *The Person: An Introduction to Personal-ity Psychology*. New York: Wiley. 528 p. [in English].
9. Moore, G. (1962) *Am I Too Loud? Memoirs of an Accompanist*. London: Hamish Hamilton. 224 p. [in English].
10. Rink, J. (2002) *Musical Performance: A Guide to Understanding*. Cambridge: Cambridge University Press. 266 p. [in English].
11. Winner, E. (1996) *Gifted Children: Myths and Realities*. New York: Basic Books. 304 p. [in English].

Дата першого надходження статті до видання: 15.02.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 19.03.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 13.05.2026

УДК 130.2:65

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2026-47-13>**Чжан Чжихуань**

ORCID: 0009-0007-7797-4240

аспірант кафедри історії музики та музичної етнографії
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
993094060@qq.com

ОПЕРНЕ МИСТЕЦТВО Б. ШЕНГА ЯК ФЕНОМЕН СУЧАСНОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ: ХУДОЖНЬО- ОБРАЗНІ ТА МУЗИЧНО-ДРАМАТУРГІЧНІ АСПЕКТИ

Метою дослідження є комплексне осмислення стильових основ оперного мистецтва Б. Шенга як цілісної художньої системи, що формується на перетині різних культурних традицій та сучасних композиторських практик, а також виявлення специфіки музичної драматургії його опер, зокрема ролі психологізації сценічної дії, нелінійної організації часу та функції лібрето як структуроутворюючого чинника музичного розвитку. Особлива увага приділяється аналізу взаємодії інтонаційних, гармонічних і тембрових параметрів у контексті формування цілісного музично-драматичного образу.

*Методологічну основу дослідження становить комплексний міждисциплінарний підхід, що поєднує положення сучасного музикознавства, теорії музичної драматургії, музикознавства та психології музичного сприйняття. У роботі використано історико-стильовий метод, спрямований на виявлення еволюційних закономірностей оперного жанру в контексті сучасної музичної культури; системний підхід, який дозволяє розглядати оперне мистецтво Шенга як багаторівневу інтегративну структуру; а також аналітичний музикознавчий метод, орієнтований на дослідження інтонаційної організації, гармонічної мови, фактури та оркестровки. **Наукова новизна** дослідження полягає у поглибленому теоретичному осмисленні оперного мистецтва Б. Шенга як специфічного феномену сучасної музичної культури, що характеризується синтезом різних інтонаційних і культурних систем. Розкрито особливості інтонаційної та тембрової організації його опер як засобів формування багатовимірного художнього простору, що поєднує елементи східної та західної музичних традицій.*

***Висновки.** Проведений аналіз дозволяє виявити принципово нову природу оперного мислення у творчому доробку Б. Шенга, що визначається глибокою трансформацією традиційних уявлень про музичну драматургію, функцію лібрето та взаємодію музики і сценічної дії. У центрі його*



творчості перебуває не зовнішня подієва логіка, а внутрішній психологічний процес, що зумовлює переорієнтацію оперної структури з лінійно-нарративної на асоціативно-афективну модель. Це призводить до зміни самої природи музичного часу, який у його операх набуває суб'єктивного характеру, підпорядковуючись логіці переживання, пам'яті та емоційної трансформації. Важливим результатом такого підходу є переосмислення ролі лібрето, яке в операх Шенга виступає не як допоміжний текстовий компонент, а як повноцінний структуроутворюючий чинник. Саме лібрето визначає принципи організації музичного матеріалу, задаючи характер інтонаційних процесів, драматургічних вузлів і композиційної логіки.

Ключові слова: Брайт Шенг, оперне мистецтво, оперна драматургія, музична драматургія, лібрето, міжкультурний синтез, нелінійний час, інтонаційна система, оркестровка, сучасна опера, музичний театр, стиль композитора.

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

Operatic art of b. sheng as a phenomenon of contemporary musical culture: artistic-imagery and musical-dramaturgical aspects

The aim of this study is a comprehensive understanding of the stylistic foundations of B. Sheng's operatic art as an integral artistic system formed at the intersection of various cultural traditions and contemporary compositional practices. The research also seeks to identify the specific features of the musical dramaturgy of his operas, particularly the role of the psychologization of stage action, the nonlinear organization of time, and the function of the libretto as a structure-forming factor in musical development. Special attention is given to the analysis of the interaction between intonational, harmonic, and timbral parameters in the context of shaping a coherent musical-dramatic image.

The methodological basis of the study is a comprehensive interdisciplinary approach that combines the principles of contemporary musicology, theories of musical dramaturgy, and the psychology of musical perception. The research employs the historical-stylistic method aimed at identifying evolutionary patterns of the operatic genre within the context of contemporary musical culture; a systemic approach, which allows Sheng's operatic art to be considered as a multi-level integrative structure; as well as an analytical musicological method focused on the study of intonational organization, harmonic language, texture, and orchestration. The scientific novelty of the research lies in a deeper theoretical interpretation of B. Sheng's operatic art as a specific phenomenon of contemporary musical culture characterized by the synthesis of diverse intonational and cultural systems. The study reveals the features of intonational and timbral organization in his operas as means of constructing a multidimensional artistic space that combines elements of Eastern and Western musical traditions.

Conclusions. *The analysis makes it possible to identify a fundamentally new nature of operatic thinking in B. Sheng's creative work, defined by a*

profound transformation of traditional concepts of musical dramaturgy, the function of the libretto, and the interaction between music and stage action. At the center of his artistic approach lies not an external event-driven logic, but an internal psychological process, which leads to a reorientation of operatic structure from a linear-narrative model to an associative-affective one. This results in a transformation of the very nature of musical time, which in his operas acquires a subjective character, subordinated to the logic of experience, memory, and emotional transformation. An important outcome of this approach is the rethinking of the role of the libretto, which in Sheng's operas functions not as an auxiliary textual component but as a full-fledged structural determinant. It is the libretto that defines the principles of musical organization, shaping the nature of intonational processes, dramaturgical nodes, and compositional logic.

Key words: *Bright Sheng, operatic art, operatic dramaturgy, musical dramaturgy, libretto, intercultural synthesis, nonlinear time, intonational system, orchestration, contemporary opera, music theatre, composer's style.*

Актуальність теми дослідження стильових основ оперного мистецтва Брайта Шенга зумовлена низкою факторів, пов'язаних як із сучасним станом музикознавчої науки, так і з ширшими процесами розвитку світової музичної культури. У контексті глобалізації та активної взаємодії різних культурних традицій особливої ваги набуває проблема осмислення транскультурних явищ у мистецтві, до яких належить і творчість Б. Шенга. Його опери репрезентують новий тип музично-театрального мислення, у якому поєднуються елементи західної академічної традиції та східних інтонаційних систем, що вимагає відповідного теоретичного осмислення з позицій сучасного музикознавства. Незважаючи на зростаючий інтерес до творчості композитора у світовій науковій літературі, проблематика його оперного стилю залишається недостатньо розробленою, особливо в аспекті комплексного аналізу взаємодії лібрето, музичної драматургії та оркестрової мови. У більшості досліджень увага зосереджується на загальних питаннях полістилістики або культурного синтезу, тоді як внутрішні механізми формування музичного змісту, зокрема роль психологізації драматургії та нелінійної організації часу, потребують поглибленого аналізу. У цьому зв'язку дослідження опер Шенга дозволяє розширити уявлення про сучасні тенденції розвитку оперного жанру та уточнити понятійний апарат, пов'язаний із аналізом музично-театральних форм.

Особливої актуальності набуває питання переосмислення функції лібрето в сучасній опері. У творчості Брайта Шенга лібрето виступає не як вторинний компонент, а як ключовий фактор, що визначає принципи музичного розвитку та драматургічної організації. Такий підхід відповідає сучасним тенденціям у музичному театрі, де зростає значення міждисциплінарних зв'язків і взаємодії різних художніх мов. Вивчення цих процесів є важливим для розуміння еволюції оперного жанру в умовах сучасної культурної ситуації. Крім того, актуальність дослідження визначається необхідністю осмислення нових форм музичної комунікації, що виникають у межах сучасного мистецтва. Оперне мистецтво Шенга демонструє принципово новий тип взаємодії музики, тексту та сценічної дії, у якому музика виступає як універсальна мова, здатна інтегрувати різні культурні коди та передавати складні психологічні й екзистенційні смисли. У цьому контексті аналіз його творчості дозволяє не лише поглибити знання про конкретного композитора, але й виявити загальні закономірності розвитку сучасного музичного театру. Таким чином, актуальність дослідження зумовлена необхідністю комплексного вивчення оперного мистецтва Брайта Шенга як репрезентативного явища сучасної музичної культури, що відображає процеси культурної інтеграції, трансформації жанрових моделей і формування нових принципів музичної драматургії. Це відкриває перспективи для подальших наукових досліджень у галузі музикознавства, зокрема в аспектах аналізу транскультурних процесів, психології музичного сприйняття та теорії сучасного музичного театру.

Метою дослідження є комплексне осмислення стилєвих основ оперного мистецтва Б. Шенга як цілісної художньої системи, що формується на перетині різних культурних традицій та сучасних композиторських практик, а також виявлення специфіки музичної драматургії його опер, зокрема ролі психологізації сценічної дії, нелінійної організації часу та функції лібрето як структуроутворюючого чинника музичного розвитку. Особлива увага приділяється аналізу взаємодії інтонаційних, гармонічних і тембрових параметрів у контексті формування цілісного музично-драматичного образу.

Методологічну основу дослідження становить комплексний міждисциплінарний підхід, що поєднує положення сучасного музикознавства, теорії музичної драматургії, музикознавства та психології музичного сприйняття. У роботі використано історико-стильовий метод, спрямований на виявлення еволюційних закономірностей оперного жанру в контексті сучасної музичної культури; системний підхід, який дозволяє розглядати оперне мистецтво Шенга як багаторівневу інтегративну структуру; а також аналітичний музикознавчий метод, орієнтований на дослідження інтонаційної організації, гармонічної мови, фактури та оркестровки.

Наукова новизна дослідження полягає у поглибленому теоретичному осмисленні оперного мистецтва Б. Шенга як специфічного феномену сучасної музичної культури, що характеризується синтезом різних інтонаційних і культурних систем. Розкрито особливості інтонаційної та тембрової організації його опер як засобів формування багатомірною художнього простору, що поєднує елементи східної та західної музичних традицій.

Виклад основного матеріалу. Оперна творчість Б. Шенга посідає особливе місце в музичній культурі кінця ХХ – початку ХХІ століття, оскільки репрезентує один із найбільш переконливих прикладів міжкультурного синтезу в сучасному композиторському мисленні. Її своєрідність полягає не лише у факті поєднання східних і західних елементів, а в глибинному переосмисленні самих принципів музично-драматичного мислення, що формуються на стику різних цивілізаційних традицій.

Стиль Шенга виростає з багатозарового культурного досвіду, в якому західна академічна композиційна техніка взаємодіє з інтонаційними, ритмічними й тембровими моделями китайської традиційної музики. Саме тому його опери не можна трактувати як просте накладання «національного колориту» на європейську жанрову основу. Йдеться про складну систему художньої інтеграції, де культурна пам'ять, етнічна інтонаційність і сучасні композиторські стратегії утворюють новий тип оперної виразності. У цьому сенсі оперне мистецтво Брайта Шенга слід розглядати як унікальне явище, у якому опера виступає не тільки

формою музичного театру, але й простором діалогу між різними моделями художнього мислення.

Однією з провідних стильових ознак оперної мови Брайта Шенга є полістилістична організація музичного матеріалу, що виявляється в одночасному співіснуванні різних інтонаційних, гармонічних і драматургічних рівнів. Водночас ця полістилістика не має характеру довільної еkleктики, а підпорядковується внутрішній логіці драматургічного розвитку та розкриттю психологічного змісту сценічної дії. Подібний тип організації музичного матеріалу узгоджується з сучасними підходами до розуміння постмодерної музики, де різні стильові пласти функціонують як семантичні рівні, що взаємодіють у межах єдиного художнього простору [4; 6]. У межах одного твору композитор поєднує модальні структури, пов'язані зі східною музичною традицією, з епізодами, у яких домінують кластери, сонористичні фактури або елементи функціональної тональності. Така багатовимірність створює ефект рухомого стильового поля, де кожен інтонаційний пласт виконує конкретну драматургічну функцію [8].

Західноєвропейська оркестрово-драматична модель у творчості Шенга співвідноситься з китайською інтонаційною традицією як система рівноправних художніх кодів, що взаємодіють у межах єдиного семантичного простору. Подібний підхід відповідає сучасним дослідженням міжкультурної музики, у яких підкреслюється, що інтеграція різних традицій не є механічним поєднанням, а передбачає формування нової ідентичності на основі їх взаємодії [2; 5]. У цьому контексті стиль Шенга виявляє зв'язок із постмодерними художніми стратегіями, однак не зводиться до них, оскільки зберігає внутрішню цілісність і чітку авторську концепцію. Його музика функціонує як єдина система, у якій різні інтонаційні пласти не протиставляються, а взаємодоповнюють один одного.

Надзвичайно важливою складовою цієї системи є інтонаційна організація оперної мови. Вокальні партії у творах Б. Шенга часто спираються на пентатонічні моделі та модальні структури, пов'язані з традиційною китайською музикою. Проте ці елементи не виступають як стилізація чи цитата, а функціонують

як гнучкі інтонаційні формули, що трансформуються залежно від драматичного контексту. Подібний підхід співвідноситься з сучасними теоріями музичної семантики, у яких інтонація розглядається як носій значення та культурної пам'яті [1]. Вокальна декламація у Шенга часто знаходиться на межі між співом і мовленням, що забезпечує особливу пластичність і драматичну переконливість музичного висловлювання. Такий тип інтонування дозволяє зберігати природну ритміку мовлення та водночас інтегрувати текст у складну музичну структуру. Це відповідає сучасним підходам до аналізу музичного сприйняття й виконавської інтерпретації, де підкреслюється роль когнітивних і перцептивних механізмів у формуванні музичного значення [3]. Унаслідок цього вокальна мелодика стає засобом не лише емоційного вираження, але й репрезентації культурної ідентичності персонажа. Інтонація в операх Шенга виконує функцію своєрідного маркера пам'яті, що дозволяє музиці передавати складні культурні й психологічні смисли.

Гармонічна мова композитора також характеризується високим ступенем складності й варіативності. Її своєрідність полягає у взаємодії кількох принципів організації звуковисотного простору: залишків функціональної тональності, модальної логіки, сонористичних комплексів, кластрової техніки та поліладових поєднань. Гармонія у Шенга не виконує лише конструктивної ролі; вона безпосередньо пов'язана з драматургією й психологічним рельєфом сценічної дії. У ліричних або медитативних епізодах гармонічна тканина може спиратися на статичні, майже споглядалні вертикалі, що створюють ефект внутрішньої зосередженості. Натомість у конфліктних сценах вона динамізується за рахунок загострених дисонансів, щільних регістрових напрувань, різких тембрових контрастів. Особливе значення тут має оркестровий колорит. Шенг мислить оркестр не як нейтральний супровід до вокальної дії, а як самостійний носій драматичного смислу. Оркестрова фактура часто організована таким чином, що тембр стає рівнозначним гармонії й мелодиці фактором формування образу. У результаті музичний простір його опер набуває багатовимірності: вертикаль, тембр, регістр і фактура взаємодіють як єдина драматургічна система.

Не менш істотною рисою стильових основ оперного мистецтва Шенга є специфіка драматургічного мислення. Його опери будуються не лише на зовнішній логіці сценічного розвитку, а й на послідовному розгортанні внутрішніх психологічних станів. Вокальна лінія, гармонічне середовище та оркестрова фактура в нього взаємодіють так, що музика виступає активним інструментом психологічної інтерпретації. Композитор приділяє особливу увагу станам межовості, внутрішнього напруження, пам'яті, травматичного переживання, духовного пошуку. Саме тому в його операх особливо значущими стають інтонаційні зсуви, паузи, регістрові розломи, темброві «порожнечі» або, навпаки, щільно насичені сонористичні кластери. Ці засоби формують не просто емоційний фон, а музичний еквівалент психологічного руху персонажа. Драматургія Шенга не завжди спрямована до лінійного кульмінаційного розв'язання; часто вона має хвилювий, асоціативний характер, де окремі сцени пов'язані не сюжетною причинністю, а внутрішньою афективною логікою. Така організація наближає його опери до сучасного типу музичного театру, у якому психологічна глибина важливіша за зовнішню подієвість.

Особливе місце у стильовій системі Шенга посідає взаємодія з традиціями китайського музичного театру, передусім з естетикою пекінської опери. Цей вплив виявляється не лише у сфері вокальної техніки чи ритмомелодики, а на значно глибшому рівні – у способі організації сценічного часу, у символічній умовності дії, у специфіці поєднання жесту, голосу й музики. Проте композитор не переносить ці принципи у західну оперу буквально. Він трансформує їх відповідно до логіки сучасного музичного театру, внаслідок чого виникає нова синтетична модель, де східна театральна умовність інтегрується із західною драматургією психологічного розвитку. У такій моделі музика виконує не тільки ілюстративну або емоційно-підсилювальну функцію, але й стає механізмом культурного перекладу, завдяки якому різні художні традиції вступають у живий діалог. Саме це робить опери Брайта Шенга особливо значущими для сучасного музикознавства: вони демонструють, що стильова ідентичність

у сучасній опері може формуватися не через ізоляцію, а через складний, багаторівневий процес художньої взаємодії.

Стильові основи оперного мистецтва Брайта Шенга визначаються глибоким синтезом культурних традицій, багатомовністю інтонаційної системи, складною гармонічною організацією, активною роллю оркестрового тембру та психологічно заглибленою драматургією. Його опери засвідчують новий тип музичного мислення, у якому національна інтонаційна пам'ять, західна композиторська техніка й сучасна театральна свідомість взаємодіють у межах єдиного художнього цілого [7]. Саме в цьому полягає їхня естетична та музикознавча цінність: творчість Шенга відкриває перспективу нового розуміння опери як простору міжкультурної комунікації, де стиль є не фіксованою системою ознак, а живим процесом смислового та інтонаційного становлення. Подальший розвиток оперного мислення Брайта Шенга особливо виразно проявляється у його ключових сценічних творах, де синтез культурних традицій поєднується з принципово новим типом музично-драматичного мислення. Центральним елементом цієї системи виступає взаємодія лібрето, музичної структури та оркестрового мислення, що формує цілісну художню модель, у якій опера постає як простір психологічного й культурного діалогу.

Показовим у цьому сенсі є ранній опус композитора – опера «The Song of Majnun» (1992), де вже на рівні лібрето закладено основні принципи його подальшої творчості. Сюжет, що походить із перської класичної традиції, у трактуванні Шенга набуває символістського характеру: історія кохання трансформується у модель внутрішнього духовного пошуку, що розгортається не як послідовність подій, а як низка психологічних станів. Така структура визначає і музичну драматургію: кожен епізод оформлюється як автономний інтонаційно-гармонічний комплекс, що відповідає певному афективному стану. Вокальна мелодика базується на варіативній трансформації пентатонічних інтонацій, які не функціонують як сталі лейтмотиви, а постійно змінюються залежно від драматичного контексту. Оркестровка відіграє ключову роль у формуванні образу: розріджені фактури,

високі регістри та статичні гармонічні поля створюють ефект медитативності, тоді як кластери й ритмічно насичені структури відображають конфліктні ситуації. Таким чином, лібрето визначає не лише сюжет, але й сам принцип музичного формотворення, де драматургія мислиться як послідовність внутрішніх трансформацій.

У опері «The Silver River» (1997) ця модель ускладнюється завдяки багаторівневій організації лібрето, що поєднує міфологічний сюжет із принципами театральної умовності. Структура «театру в театрі» створює кілька рівнів сценічної реальності, кожен із яких має власне музичне втілення. Композитор розмежовує ці рівні за допомогою різних типів вокальної інтонації: співіснування співу, декламації та напівмовленневих форм формує багатопланову вокальну тканину. У ключових сценах, таких як розлука закоханих, музична драматургія будується на контрасті між ліричною мелодією та статичним гармонічним середовищем, що створює ефект емоційної застигlosti. Оркестровка набуває символічного значення: прозорі тембри високих регістрів репрезентують «небесний» вимір, тоді як щільні низькорегістрові структури асоціюються із земною реальністю. Гармонічна мова демонструє гнучке поєднання модальних структур із елементами функціональної тональності, що створює складний багатовимірний звуковий простір.

Найбільш масштабним і драматургічно насиченим втіленням оперного мислення Шенга є опера «Madame Mao» (2003), у якій композитор звертається до історико-політичної тематики. Лібрето побудоване як система сцен-спогадів, що формує нелінійну часову структуру та визначає асоціативний характер драматургії. У музичній тканині це відображається через варіативне повернення тематичного матеріалу, що змінюється відповідно до психологічного контексту. Гармонічна мова набуває підвищеної напруженості: дисонантні співзвуччя, різкі гармонічні зсуви та щільні фактурні нашарування створюють відчуття внутрішнього конфлікту. Вокальна партія головної героїні характеризується екстремальною регістровою амплітудою, складною ритмікою та інтонаційною фрагментарністю, що передає її пси-

хологічну нестабільність. Оркестр виступає як активний учасник драматургії: темброві контрасти й фактурні розшарування формують своєрідну «поліфонію свідомості», у якій музика відображає внутрішній діалог персонажа.

Аналіз цих опер дозволяє виявити загальні принципи стильової системи Брайта Шенга. Насамперед це стосується інтонаційної організації, що базується на пентатонічних і модальних структурах, трансформованих у межах сучасної композиторської техніки. Гармонічна мова характеризується поєднанням тональних, модальних і сонористичних елементів, що створює багаторівневий звуковий простір. Важливу роль відіграє оркестровий тембр, який функціонує як самостійний драматургічний чинник. Полістилістична організація музичного матеріалу не має еkleктичного характеру, а підпорядковується логіці художнього образу, формуючи цілісну систему.

Визначальним чинником стильової системи оперного мистецтва Брайта Шенга постає особливий тип музичної драматургії, що формується на основі глибокої психологізації сценічної дії та принципово нелінійної організації часу. На відміну від традиційної оперної моделі [9], у якій розвиток підпорядковується причинно-наслідковій логіці сюжетного розгортання, у творах Шенга драматургія вибудовується як процес внутрішнього переживання, де ключову роль відіграють афективні стани, асоціативні зв'язки та психологічні трансформації персонажів. У цьому контексті час перестає бути лінійною категорією й набуває рис суб'єктивної, «переживаної» тривалості, що безпосередньо відображається у музичній структурі через повторюваність, варіативність та фрагментарність тематичного матеріалу.

Особливої ваги в цій системі набуває функція лібрето, яке в операх Шенга виходить за межі традиційного текстового супроводу музики та перетворюється на структуроутворюючий елемент художнього цілого. Лібрето визначає не лише сюжетну канву, але й принципи музичного розвитку, задаючи характер інтонаційних процесів, ритмічної організації та драматургічних кульмінацій. Його побудова часто має фрагментарний або асоціативний характер, що передбачає відповідну музичну реаліза-

цію: окремі сцени функціонують як самостійні емоційно-смислові блоки, об'єднані не подією, а психологічною логікою. Унаслідок цього музикант не ілюструє текст, а вступає з ним у складну взаємодію, формуючи багатовимірний семантичний простір, у якому слово й звук взаємно доповнюють і трансформують один одного.

Зміщення акценту з сюжетної логіки на афективно-асоціативну зумовлює принципово інший характер музичного мислення. Тематичний матеріал у операх Шенга не закріплюється за персонажами у вигляді стабільних лейтмотивів, а піддається постійній варіативній трансформації, що відображає динаміку внутрішнього стану героя. Гармонічна мова, у свою чергу, набуває функції психологічного маркера: дисонантні напруження, модальні зсуви або сонористичні структури сигналізують про зміну емоційного поля. Оркестровка виступає як активний драматургічний чинник, створюючи складну систему тембрових асоціацій, що підсилюють або контрастують із вокальною лінією. У цьому контексті музикант постає як основний носій смислу, здатний передавати ті аспекти внутрішнього досвіду, які не можуть бути виражені вербально.

Таким чином, оперне мистецтво Брайта Шенга слід розглядати як складну інтегративну систему, у якій взаємодіють різні культурні, інтонаційні та драматургічні рівні. Його творчість демонструє новий тип оперного мислення, що виходить за межі традиційних жанрових моделей і формує принципово іншу концепцію музичного театру. У цій концепції опера функціонує як простір міжкультурної комунікації, де різні художні традиції не просто співіснують, а взаємодіють у процесі створення нового смислового поля. Музикант в цьому контексті набуває статусу універсальної мови, здатної інтегрувати різні культурні коди та передавати складні психологічні й екзистенційні смисли. У підсумку можна стверджувати, що творчість Брайта Шенга репрезентує нову парадигму оперного мистецтва, у якій драматургія, інтонація та культурна ідентичність утворюють нерозривну єдність. Саме ця єдність забезпечує глибину художнього висловлювання та визначає значення його опер у контексті сучасного музичного театру.

Висновки. Проведений аналіз дозволяє виявити принципово нову природу оперного мислення у творчому доробку Б. Шенга, що визначається глибокою трансформацією традиційних уявлень про музичну драматургію, функцію лібрето та взаємодію музики і сценічної дії. У центрі його творчості перебуває не зовнішня подієва логіка, а внутрішній психологічний процес, що зумовлює переорієнтацію оперної структури з лінійно-нарративної на асоціативно-афективну модель. Це призводить до зміни самої природи музичного часу, який у його операх набуває суб'єктивного характеру, підпорядковується логіці переживання, пам'яті та емоційної трансформації. Важливим результатом такого підходу є переосмислення ролі лібрето, яке в операх Шенга виступає не як допоміжний текстовий компонент, а як повноцінний структуроутворюючий чинник. Саме лібрето визначає принципи організації музичного матеріалу, задаючи характер інтонаційних процесів, драматургічних вузлів і композиційної логіки. Його фрагментарність і символічність зумовлюють відповідну музичну реалізацію, у якій окремі сцени функціонують як самостійні смислові поля, об'єднані не сюжетною послідовністю, а психологічною та асоціативною єдністю. Унаслідок цього музиканта й текст утворюють складну систему взаємодії, де жоден із компонентів не має вторинного значення.

Не менш суттєвим є те, що в операх Шенга відбувається зміщення акценту з тематичної стабільності на варіативність і трансформацію музичного матеріалу. Відсутність традиційної лейтмотивної системи компенсується розвитком інтонаційних комплексів, які змінюються залежно від драматичного контексту, відображаючи динаміку внутрішнього стану персонажів. Гармонічна мова та оркестровка набувають функції психологічного коментаря: через дисонансні напруження, темброві контрасти та фактурні зміни музикант передає найтонші відтінки емоційного переживання. У цьому аспекті опера перестає бути синтезом окремих видів мистецтва і перетворюється на єдину інтегровану систему, де всі елементи підпорядковані розкриттю внутрішнього змісту.

Особливого значення набуває також культурний вимір творчості Шенга. Його опери демонструють унікальний приклад інтеграції різних музичних традицій, у якій східні інтонаційні моделі, західна композиторська техніка та сучасні театральні підходи взаємодіють у межах єдиного художнього простору. Ця взаємодія не має характеру поверхневого синтезу, а передбачає глибинне переосмислення кожного з компонентів, що дозволяє створити нову якість музичного мислення. У цьому контексті оперне мистецтво Шенга можна розглядати як форму міжкультурної комунікації, у якій музика виконує функцію універсальної мови, здатної об'єднувати різні культурні коди. Узагальнюючи зазначене, слід підкреслити, що творчість Брайта Шенга репрезентує нову парадигму сучасного оперного мистецтва, у якій визначальними стають психологічна глибина, інтонаційна багатовимірність і культурна інтеграція. Його опери виходять за межі традиційних жанрових моделей, формуючи новий тип музично-театрального мислення, у якому драматургія, музична мова та культурний контекст утворюють нерозривну єдність. Це дозволяє розглядати його творчість як важливий етап у розвитку сучасної опери, що відкриває перспективи для подальшого осмислення проблем взаємодії музики, культури та художнього мислення в умовах глобалізованого світу.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Agawu K. *Playing with Signs: A Semiotic Interpretation of Classic Music*. Princeton: Princeton University Press, 1991. 154 p.
2. Born G., Hesmondhalgh D. (eds.). *Western Music and Its Others: Difference, Representation, and Appropriation in Music*. Berkeley: University of California Press, 2000. 368 p.
3. Clarke E. *Ways of Listening: An Ecological Approach to the Perception of Musical Meaning*. Oxford: Oxford University Press, 2005. 256 p.
4. Cook N. *Music: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 1998. 152 p.
5. Everett Y., Lau F. (eds.). *Locating East Asia in Western Art Music*. Middletown: Wesleyan University Press, 2004. 336 p.
6. Kramer J. *Postmodern Music, Postmodern Listening*. New York: Schirmer Books, 2002. 320 p.
7. Meyer L. *Emotion and Meaning in Music*. Chicago: University of Chicago Press, 1956. 296 p.

8. 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.

9. Taruskin R. *The Oxford History of Western Music*. Oxford: Oxford University Press, 2005. 6 vols. 3856 p.

REFERENCES

1. Agawu, K. (1991) *Playing with Signs: A Semiotic Interpretation of Classic Music*. Princeton: Princeton University Press. [in English].

2. Born, G., Hesmondhalgh, D. (eds.) (2000) *Western Music and Its Others: Difference, Representation, and Appropriation in Music*. Berkeley: University of California Press. [in English].

3. Clarke, E. (2005) *Ways of Listening: An Ecological Approach to the Perception of Musical Meaning*. Oxford: Oxford University Press. [in English].

4. Cook, N. (1998) *Music: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press. [in English].

5. Everett, Y., Lau, F. (eds.) (2004) *Locating East Asia in Western Art Music*. Middletown: Wesleyan University Press. [in English].

6. Kramer, J. (2002) *Postmodern Music, Postmodern Listening*. New York: Schirmer Books. [in English].

7. Meyer, L. (1956) *Emotion and Meaning in Music*. Chicago: University of Chicago Press. [in English].

8. 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].

9. Taruskin, R. (2005) *The Oxford History of Western Music*. Oxford: Oxford University Press. [in English].

Дата першого надходження статті до видання: 09.02.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 12.03.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 13.05.2026

УДК 78.01/.071.1+781.9

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2026-47-14>**Лі Цзяфань**

ORCID: 0000-0001-9234-2486

здобувач кафедри історії музики та музичної етнографії
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
827517132@qq.com

ВАРІАЦІЙНІСТЬ У СИСТЕМІ ФОРТЕПІАННОЇ ТВОРЧОСТІ: СТРУКТУРНО-СЕМАНТИЧНИЙ ПІДХІД

Мета статті – виявлення особливих умов формування явища та поняття варіації у музичній, зокрема фортепіанній, творчості. **Методологія** передбачає використання порівняльного історичного та жанрово-стилістичного підходів. **Наукова новизна** статті визначається наступними дефініціями. **Варіаційність** може поставати як процес та результат, визначатися на рівні формотворення та стилістичного змісту, здатного проникати в будь-які форми, виходити з прийому повторення й набувати систематичного мовленнєвого застосування, ставати базовим структурно-семантичним засобом. Тим не менш, головну увагу привертає жанр варіацій, що є головним прецедентом логіки варіаційності в музиці, пов'язаний з певними соціокомунікативними умовами, окремими композиційними та виконавськими завданнями, набуває історичного розмаху та конкурує з розвиненими інструментально-оркестровими формами, достигаючи до рівня симфонічних варіацій. **Висновки.** Варіантність існує у різних мистецьких видах та формах, може поставати не лише на рівні окремих виразових засобів, а й як відмінності в інтерпретаціях спільних тем і сюжетів, розвиток так званих «вічних» образів та ідей, нарешті як інтермедіальні перегуки та численні ремінісценції. Як класичний взірць та парадигматична жанрова модель, досі не втратили свого значення варіації Й. Гайдна і В. Моцарта. Вони є не лише незамінним репертуарним матеріалом, а й, перш за все, яскравими артефактами класичного музичного мистецтва, які містять справжню енциклопедію виконавських артикуляційних завдань. Вивчення композиційної логіки та виконавської форми варіацій Гайдна і Моцарта особливо актуальне сьогодні, оскільки дозволяє знайти підхід до змістовного виконання, осмисленої інтерпретації творів в цьому жанрі не лише віденських класиків, а й їх послідовників у наступні століття, для яких закономірності варіаційного жанру, створені у класицистську добу, залишаються непохитною логічною основою.



Ключові слова: варіаційність, фортепіанні варіації, варіантність, «мовна особистість», варіабельне мислення, запозичена тема, закономірності варіаційного жанру, віденські класики.

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

Variability in the system of piano creativity: a structural-semantic approach

The aim of the article is to identify the special conditions for the formation of the phenomenon and concept of variation in musical, in particular piano, creativity. The methodology involves the use of comparative historical and genre-stylistic approaches. The scientific novelty of the article is determined by the following definitions. Variation can appear as a process and a result, be determined at the level of form formation and stylistic content, capable of penetrating any forms, proceeding from the reception of repetition and acquiring systematic speech application, becoming a basic structural-semantic means. Nevertheless, the main attention is drawn to the genre of variations, which is the main precedent of the logic of variation in music, associated with certain socio-communicative conditions, separate compositional and performance tasks, acquires historical scope and competes with developed instrumental and orchestral forms, growing to the level of symphonic variations. Conclusions. Variation exists in various artistic genres and forms, can appear not only at the level of individual means of expression, but also as differences in interpretations of common themes and plots, the development of so-called "eternal" images and ideas, finally as intermedial echoes and numerous reminiscences. As a classical example and paradigmatic genre model, the variations of J. Haydn and W. Mozart have not lost their significance to this day. They are not only irreplaceable repertoire material, but also, above all, vivid artifacts of classical musical art, which contain a real encyclopedia of performing articulation tasks. The study of the compositional logic and performing form of variations by Haydn and Mozart is especially relevant today, as it allows us to find an approach to meaningful performance, meaningful interpretation of works in this genre not only by the Viennese classics, but also by their followers in subsequent centuries, for whom the laws of the variation genre, created in the classicist era, remain an unshakable logical foundation.

Key words: *variationality, piano variations, variantism, "language personality", variable thinking, borrowed theme, laws of the variation genre, Viennese classics.*

Актуальність теми дослідження визначається зверненням до явища варіаційності в музиці як до такого, що має глибоке пізнавальне коріння, пов'язане з походженням та іманентно-художнім розвитком музичної мови. Серед сучасних питань про виконавські основи музичного виконавства особливо пріоритетними є ті, що пов'язані з явищами тексту та формотворення, зокрема

жанрових канонів, котрі впливають на способи музичного мислення [1; 2; 4; 8]. Проблема варіативності мовних одиниць наразі є однією з найбільш затребуваних у полілінгвальному полі сучасної культури. Взагалі питання про «мови культури», у єдності з проблемою культури мови (мовлення) знаходяться в осередку сучасної когнітології з її лінгвістичними проєкціями.

Навіть звичаєва словесна (вербальна) мова більше не розглядається як жорстка закрита система, що передбачає лише правильні «висловлення», а відхилення від норм дискурсивної коректності більше не розглядаються як невиправдано вільна варіація, що не заслуговує на увагу лінгвістів. Варіантність та схильність до мовленнєвої волі є показовою відзнакою сучасної «мовної особистості». Тим більше у сфері художньої творчості, що припускає автономний авторський вибір мовних засобів, варіативність та варіантність постають засадничими властивостями, котрі багато в чому забезпечують динамічність та різноманіття, водночас цілісність та внутрішню єдність мистецькому процесі [7].

Варіантність існує у різних мистецьких видах та формах, може поставати не лише на рівні окремих виразових засобів, а й як відмінності в інтерпретаціях спільних тем і сюжетів, розвиток так званих «вічних» образів та ідей, нарешті як інтермедіальні перегуки та численні ремінісценції, рімейки, бриколажі у художньо-культурному середовищі.

Але з усіх художніх прикладів використання принципу варіантності, прояву варіабельного мислення, музичне застосування варіаційності постає найбільш значущим та специфічним, системно розгалуженим та художньо-сміслово визначеним [2; 3; 8].

Тому **метою даної статті** є виявлення особливих умов формування явища та поняття варіації у музичній, зокрема фортеп'яній, творчості.

Виклад основного матеріалу. Саме поняття варіації в музиці є досить різноманітним та багаторівневим. З точки зору форми, варіації зазвичай розуміються як подача відносно повної запозиченої або власної теми та її модифікованих повторень. Варіаційні способи викладу тісно пов'язані з іншими музичними формами, що насамперед проявляється у можливості їх включення до різ-

них циклічних форм, взагалі до різних композицій, зокрема до сонатно-симфонічного циклу. Основні параметри варіаційної форми, що задіяні в її організації, це мелодико-тематичний розвиток, гармонічний склад, ритмічне структурування та фактурні обсяги. Окрім цього, виокремлюється й питання варіаційного циклу як особливого способу організації часопростору музичного звучання, тобто як самостійного музичного хронотопу.

Походження музичного тематизму, що здатний забезпечити масштаб циклу варіацій, ставить проблему діалогу «свого» та «чужого», котра виявляється фундаментальною для цього жанру, відкриває його спорідненість з транскрипціями, перекладеннями, аранжуваннями, водночас його повну автономію щодо саме хронотопічних показників. Вихідним критерієм оцінки міри оригінальності варіаційного задуму постає вибір теми варіацій, яка може позиціонуватись як оригінальна та запозичена, а у випадку запозичення – як авторська або «народна» колективно-анонімна.

У XIX столітті різниця між двома основними типами варіацій полягає в їх соціальній приналежності та різних вимогах до складу. Оригінальна тема мала поєднувати новизну, завершеність, образну яскравість та емоційну привабливість, що сприяло її запам'ятовуванню, а також створювало потенціал для подальших мелодико-ритмічних, фактурно-гармонічних і поліфонічних трансформацій. Якщо варіації на певну загальновідому анонімну тему могли бути написані будь-яким професійним виконавцем або навіть аматором, то варіації на оригінальну тему могли бути написаними лише самими композиторами. В останньому випадку цикл варіацій, як правило, претендував на професійне серйозне значення, відходив від суто розважальної функції. У процесі еволюції спостерігається тенденція формувати додаткові жанрові ознаки в окремих групах варіацій, закладати у цикл внутрішню жанрово-стилістичну різноманітність, що засновується на пріоритеті певних музично-експресивних засобів, дозволяє зростати масштабу і форми і змісту твору, підсилює значення інтегральної драматургії, ролі контрасту, водночас цілісності циклу.

З кінця XVIII століття інтерес до фольклору зростає, що пов'язане як із впливом естетичних принципів літератури пізнього Просвітництва, так і з інтенсивністю соціального й політичного життя внаслідок революцій у низці західноєвропейських країн. У варіаціях на народні теми початку XIX століття спостерігається тенденція до певного поєднання фольклору та професійної музики, але з переважанням останньої. У другій половині XIX століття спостерігалася помітна тенденція посилювати вплив фольклору на стиль композитора, але варіації початку XX століття характеризуються яскравим проявом рис індивідуального стилю композитора. У варіаціях кінця XVIII та першої половини XIX століття переважали запозичені теми, а варіації, що виникли з імпровізації на певну тему, поступово перетворилися на мовно узагальнені тексти, створені з набору певних «кліше». Водночас протягом XIX століття традиція омажу, пов'язана зі зверненням видатних композиторів до музичних тем своїх великих попередників з метою вшанування їх ідей, ставала дедалі поширенішою. Новий тип жанру варіацій відходить від розважальної «легкої» сфери і вимагає все більш складних професійних завдань, композиційних вирішень.

Еволюція варіацій на запозичені теми з середини XVIII до початку XX століття також виявила тенденцію переходу від оперних тем до інструментальних, від салонних імпровізацій до концертних творів з симфонічним розвитком, від популярних тем сучасників до тем великих майстрів минулого. Зокрема, стимулом для розвитку фортепіанних варіацій стали композиційно-стилістичні тенденції, відкриті В. Моцартом і Л. Бетховеном під впливом принципів симфонічної драматургії. Вектор розвитку спрямований від ідентифікації контрастних елементів у темі варіацій до послідовної трансформації конфліктних образних сфер.

Особливим різновидом жанру постають колективні варіації, практика створення яких стала поширеною у XIX столітті, будучи започаткованою А. Діабеллі, котрий звернувся до відомих австрійських музикантів із пропозицією написати по одній варіації на тему його вальсу. Внаслідок цього Бетховен створив самостійну композицію, 33 варіації, ор. 120; п'ятдесят інших відомих

композиторів (серед них Шуберт, Ліст, Гуммель, Калькбреннер, Мошелес та інші) об'єдналися у «Vaterländischer Kunstlerverein» для створення колективного циклу (Відень, 1824). Традиції колективних варіацій розвиваються також циклами «Rule, Britarmia» І. Мошелеса, Й. Б. Крамера, Й. Н. Гуммеля та Ф. Калькбреннера (Лондон, 1831) та «Гексамерон» Ф. Ліста, С. Тальберга, Г. Герца, Й. П. Піксіса, К. Черні та Ф. Шопена (Париж, 1837).

У колективних варіаціях спостерігаються тенденції шукати певну логіку побудови, більш концентроване представлення теми та зменшення кількості авторів. Як авторський жанр інструментальної музики, фортепіанні варіації набули власної визначеної форми у творчості Й. Гайдна і В. Моцарта і досягли свого піку розвитку у творчості Л. Бетховена. Велику увагу цьому жанру приділяли видатні віртуозні піаністи (Й. Б. Крамер, Й. Н. Гуммель, К. Черні, Г. Герц та інші), чії варіації відіграли важливу роль не лише у розширенні концертного репертуару, а й у педагогіці.

Доба романтиків надала варіаційності нового поширення та художнього призначення, зокрема у творчості Ф. Шуберта і К. Вебера; при цьому найзначніша авторизація жанрової форми фортепіанних варіацій відбувається у творчості Р. Шумана та Й. Брамса. У цілому ж, інтенсивний розвиток жанру фортепіанних варіацій у класико-романтичну добу нерозривно пов'язаний із розквітом виконавського мистецтва [9].

Ще раз зауважимо, що проблема індивідуального та узагальненого часто проявляється у кореляції між «власним» і «чужим», що призводить до необхідності поглибити класифікацію варіацій за походженням тем. З середини XVIII до кінця XIX століття жанр фортепіанних варіацій зазнав великої еволюції від салонних імпровізацій до концертних творів із симфонічним розвитком саме тому, що розвивалась ідея варіаційного циклу, його художніх і естетичних можливостей, які, з одного боку, можуть здаватися суворо обмеженими, а з іншого, у руках великих майстрів, абсолютно невичерпними. Варіації двох віденських класиків лежать в основі фортепіанного виконання і є важливим етапом у розвитку жанру варіацій.

Йозеф Гайдн звертався до цього жанру протягом усієї своєї творчості. Серед них значне місце займають варіації на дві теми з їх чергуванням. Композитор запровадив варіаційну форму майже у всі жанри інструментальної музики (переважно сонатно-симфонічні цикли). У клавірних сонатах і тріо до початку 1780-х років варіації найчастіше зустрічаються як фінал дво-частинного циклу. Ще на ранніх етапах творчості Гайдн почав вводити варіації як першу частину сонатного циклу (найчастіше подвійні), що з середини 1780-х стало повністю природним для цього автора. Темі варіацій Гайдна зазвичай є мініатюрами пісенного чи танцювального характеру. Їх образна природа та жанрова основа очевидно є під впливом драматургії сонатного циклу: вокальні теми з виразною мелодійною лінією відповідають повільним частинам сонат, а легкі, рухомі інструментальні теми відповідають фіналам. Фортепіанні варіації Гайдна можна поділити на дві групи за масштабом і призначенням, перша з яких складається з невеликих композицій, написаних для студентів і любителів музики, а інша – включає віртуозні масштабні твори, призначені для професійних виконавців.

З середини 1770-х років у варіаційних частинах сонат було введено мінор із модифікованими гармонічними функціями теми, хоча він не зустрічається в автономних варіаційних циклах. Потреба у збагаченні тонально-модуляційного плану розвитку музичного матеріалу призвела до появи подвійних варіацій, у яких тонально-ладовий контраст двох тем компенсується їх мелодійною, ритмічною та часто фактурною схожістю. У пізніх варіаціях Гайдн використовує техніку безперервного розвитку, що походить від його подвійних варіацій, що характеризуються заповідженням мінорної теми в мажорному циклі. Найвищим досягненням серед варіацій Гайдна є *Andante* з варіаціями *f-moll*, у якому домінує мінорне начало. Скорботний характер першої теми є незвичайним не лише для варіацій Гайдна та його сучасників, а й для творів Моцарта та Бетховена. Водночас її ніжний і прозорий звук асоціюється з передачею складного внутрішнього стану, а не з «зображенням» почуття смутку. Загалом Гайдн схильний створювати цілісний цикл варіацій із контрастною

драматургією, заснованою на динамічному розвитку та прямуванні до фінального епізоду. Принципи такого циклу полягають у збереженні індивідуальних інтонацій теми, які набувають значення лейтмотивів, і трансформації їх; перехресний розвиток, пов'язаний із виявленням саме мовних стилістичних варіативних здатностей; уніфікацію варіацій за фактурною спільністю; ефекти повторності, квазі-референності, утворюють ланцюжок послідовних змін, що розгортається подібно до спіралі.

У контексті клавірних музичних текстів другої половини XVIII століття, зокрема сонат Й. Гайдна, виконавські артикуляційні знаки, що застосовуються у варіаціях, сприймаються як поліфункціональні графічні позначення. Артикуляція бере участь у процесі створення музичного образу: вона тісно пов'язана з передачею змісту, основою якого в музиці XVIII століття є певний афект. Зміни ступеня деталізації артикуляційної нотації в сонатах Гайдна пов'язані зі зміною змісту поняття «афекту» у 1750–70-х роках XVIII століття. Так, інтерпретація афекту як динамічного, мінливого, живого людського почуття вимагає особливих нюансів виконання, додаткових засобів артикуляції. Можливості тонких нюансів не здатний забезпечити клавесин, як інструмент із фіксованою динамікою. Звідси й пріоритетність фортепіанного інтонування, й особлива увага до нього. Тому артикуляція у клавірних сонатах Гайдна проявляється на синтаксичному та композиційному рівнях форми, бере участь у процесах формування теми, тематичного розвитку та образної драматургії, тобто виникає новий різновид – *артикуляційна варіативність* – як показова риса композиторсько-виконавського стилю Гайдна [5; 6].

Варіації В. А. Моцарта є одним із основних жанрів його фортепіанної творчості. Вони тісно пов'язані з традиціями віртуозного виконання другої половини XVIII століття і часто є його записаними імпровізаціями, що підтверджується різноманітними віртуозними ефектами в каденціях. Більшість варіацій композитора засновані на мелодіях популярних опер, темах, взятих з популярних інструментальних жанрів, а також народних темах. Варіації на оригінальні теми переважно є частиною сонатних циклів

Моцарта, найчастіше використовуються як фінал (у ранніх творах як двочастинний цикл, а з середини 1770-х як тричастинний цикл), рідше як контрастна середня частина. Найважливішу роль відіграють варіації як перша частина сонатно-симфонічного циклу (єдиний випадок у фортепіанній музиці Моцарта – Соната Ля мажор KV 331). У варіаціях середини 1770-х років (на тему з «Венеційського ярмарку» KV 180 Сальєрі та менует KV 179 Фішера) сформувалися основні методи варіації, характерні для зрілих творів Моцарта (текстурне «відображення», ритмічне скорочення тощо). Поступово сформувалася певна драматургія з чітко визначеними функціями останніх двох варіацій – Адажіо та Фіналу. У паризьких варіаціях (KV 264, 352, 354) з'являється нова тенденція, пов'язана з пошуком драматичної цілісності та динамізму розвитку циклу варіацій, спостерігається також тенденція до переосмислення теми жанру, зокрема, в оперних темах Моцарт підкреслює контрасти і робить їх більш помітними (як-то Варіації на тему Гретрі KV 352).

У 1781 році розпочався новий етап розвитку фортепіанних варіаційних циклів В. Моцарта, пов'язаний із зміцненням симфонічного мислення. Тенденція до динамізації циклу варіацій проявляється у використанні комплексного розвитку, рондо-подібності та тематичних зв'язків на відстані. Важливе місце займають варіації у фортепіанних концертах Моцарта, які характеризуються технікою чергування виконання солістом і оркестром кожної частини теми, обумовленою прагненням до контрастного зіставлення типів фактур. (Фінал Концерту до мінор KV 491 особливо контрастний і цілеспрямований).

Фортепіанні варіації В. Моцарта періоду 1783–1791 років переважно пов'язані з театральним життям Відня. Їх драматургія базується на безперервності розвитку та взаємодії контрастних елементів. Це найяскравіше проявляється у Варіаціях на тему Глюка KV 455, у яких три чітко відокремлені елементи теми (початкові унісони, гармонійна послідовність, послідовності середини) розвиваються, відновлюються і стикаються одна з одною у протистоянні серйозних і комічних образів. Цикл

побудований як цілісна композиція, заснована на фактурно-стилістичних зв'язках між варіаціями та відзначена цілеспрямованим розвитком. Розширення образної та жанрово-стилістичної сфери у Варіаціях пов'язане з тенденцією до психологізації та створення яскравих портретних рис. Вплив принципів симфонічного розвитку проявляється у зміцненні розвитку та розширенні внутрішніх тематичних побудов.

У 1786 році В. Моцарт створив окремі варіаційні цикли на оригінальні теми – Алегретто Сі мажор KV 500 та чотирьох-ручне Анданте Соль мажор KV 501, які характеризуються поверненням до теми наприкінці твору, використанням наскрізної розробки для поєднання найбільш контрастних варіацій, використанням лейтмотивів і відсутністю масштабних повільних варіацій. Як і для Гайдна, для Моцарта стає показовою своєрідна гра з ладовими контрастами та підсилення ролі мінорних тональностей. З середини 1770-х років мінор з'являється у тих варіаційних циклах Моцарта, які характеризувалися зростанням ролі поліфонії та відходом від тонального та гармонічного вихідного плану музичної теми. З 1781 року мажор набуває особливої драматургічної гостроти у мінорних варіаційних композиціях – і саме завдяки їх мінорному фіналу. Драматургічні принципи Моцарта узагальнені в останньому варіаційному циклі «Ein Weib ist das herrlichste Ding» KV 613 (1791). Незвичайність цього твору полягає в тому, що тема передує 8-тактовому вступу, який пізніше майже не змінюється, набуває самостійності та взаємодіє з темою. У коді обидві теми одночасно пов'язані у вигляді фугато, тому виникає складний процес розвитку, зближення та зіткнення музичних образів.

Повільні варіації відіграють особливо важливу драматичну роль у фортепіанних сонатах KV 284 і 331, у циклах яких вони виконують функцію повільної частини. Фінал циклу варіацій Моцарта, який включає останню варіацію та коду, контрастує з темою та попередніми варіаціями через прискорення темпу та зміну розміру. Загалом Моцарт має тенденцію поступово перетворювати варіації на концертний твір, побудований за принципом тричастинного сонатного циклу.

Наукова новизна статті визначається наступними дефініціями. Варіаційність може поставати як процес та результат, визначатися на рівні формотворення та стилістичного змісту, здатного проникати в будь-які форми, виходити з прийому повторення й набувати систематичного мовленнєвого застосування, ставати базовим структурно-семантичним засобом. Тим не менш, головну увагу привертає жанр варіацій, що є головним прецедентом логіки варіаційності в музиці, пов'язаний з певними соціокомунікативними умовами, окремими композиційними та виконавськими завданнями, набуває історичного розмаху та конкурує з розвиненими інструментально-оркестровими формами, доростаючи до рівня симфонічних варіацій.

Висновки. Як класичний взірець та парадигматична жанрова модель, варіації Й. Гайдна і В. Моцарта досі не втратили свого значення. Вони є не лише незамінним репертуарним матеріалом, а й, перш за все, яскравими артефактами класичного музичного мистецтва, які містять справжню енциклопедію виконавських артикуляційних завдань. Вивчення композиційної логіки та виконавської форми варіацій Гайдна і Моцарта особливо актуальне сьогодні, оскільки дозволяє знайти підхід до змістовного виконання, осмисленої інтерпретації творів в цьому жанрі не лише віденських класиків, а й їх послідовників у наступні століття, для яких закономірності варіаційного жанру, створені у класицистську добу, залишаються непохитною логічною основою.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Курковський Г. Питання фортепіанного виконавства. К.: Музична Україна, 1983. 137 с.
2. Ма Сінсін. Текстологічні засади виконавської інтерпретації у фортепіанній творчості (від стилістичного змісту до семантичної типології). Дис... канд. мистецтвозн.. Одеса, 2018. 95 с.
3. Муляр А. Актуальні підходи до виконавських інтерпретацій варіаційних циклів Л. Бетховена: порівняльний аналіз та музикознавчі перспективи. *Музичне мистецтво і культура*. Одеса : Гельветика, 2024. Вип. 40. С. 39–51.
4. Москаленко В. Аналіз у ракурсі музичної інтерпретації. *Часопис національної музичної академії України імені П.І. Чайковського*: науковий журнал. 2008. № 1. К. : НМАУ, 2008. С. 106–112.
5. Опарик Л. Комунікативний аспект музично-виконавського висловлювання : автореф. дис... канд. мистецтвознавства: 26.00.01 /

Львівська національна музична академія ім. М.В. Лисенка. Львів, 2007. 19 с.

6. Потоцька О. Стильова типологія фортепіанно-виконавської інтерпретації. Дис. ... канд. мист. : 17.00.03 / Одеська державна музична академія ім. А. В. Нежданової. 2012. 240 с.

7. Самойленко О.І. Науково-методичні пріоритети сучасного музикознавства: переступаючи межі. *Musical art and linguistic thesaurus of world culture: ukraine's experience* : Scientific monograph. Riga, Latvia : Baltija Publishing, 2023. С. 203–221.

8. Сунь Пейянь. Жанрові канони як предмет виконавського осмислення. *Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник Одеської національної музичної академії ім. А.В. Нежданової*. Одеса: Астропринт, 2017. Вип. 27. Кн. С. 316–326

9. Whittall Arnold. *Romantic Music: A Concise History from Schubert to Sibelius*. London: Thames & Hudson, 1987. 192 p.

REFERENCES

1. Kurkovsky, G. (1983). Issues of piano performance. K. : Musical Ukraine [in Ukrainian].

2. Ma, Xinxin. (2018). Textological principles of performance interpretation in piano work (from stylistic content to semantic typology). Dissertation candidate of art. Odesa [in Ukrainian].

3. Mulyar, A. (2024). Current approaches to performance interpretations of L. Beethoven's variation cycles: comparative analysis and musicological perspectives. *Musical art and culture*. Odesa : Helvetica, 2024. Issue 40. P. 39–51 [in Ukrainian].

4. Moskalenko, V. (2008). Analysis from the perspective of musical interpretation. *Journal of the National Music Academy of Ukraine named after P.I. Tchaikovsky: scientific journal*. 2008. No. 1. K. : NMAU, 2008. P. 106–112 [in Ukrainian].

5. Oparyk, L. (2007). Communicative aspect of musical and performing expression: author's abstract. dis... candidate of art history: 26.00.01 / Lviv National Academy of Music named after M.V. Lysenko. Lviv [in Ukrainian].

6. Pototska, O. (2012). Stylistic typology of piano and performing interpretation. Diss. ... candidate of art : 17.00.03 / Odesa State Academy of Music named after A. V. Nezhdanova [in Ukrainian]. 7. Samoilenko, O. (2023). Scientific and methodological priorities of modern musicology: crossing boundaries. *Musical art and linguistic thesaurus of world culture: ukraine's experience: Scientific monograph*. Riga, Latvia: Baltija Publishing. P. 203–221 [in Ukrainian].

8. Sun, Peiyan. (2017). Genre Canons as a Subject of Performance Understanding. *Musical Art and Culture: Scientific Bulletin of the Odessa National Academy of Music named after A.V. Nezhdanova*. Odesa: Astroprint. Issue 27. Book. P. 316–326 [in Ukrainian].

9. Whittall, Arnold. (1987). *Romantic Music: A Concise History from Schubert to Sibelius*. London: Thames & Hudson [in English].

Дата першого надходження статті до видання: 19.02.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 23.03.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 13.05.2026

УДК 78.03+782.1/781.43

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2026-47-15>**Цзен Тао**

ORCID: 0009-0001-2816-7529

здобувач кафедри історії музики та музичної етнографії
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
tenortao980@gmail.com

ІДЕЯ ЛЮДИНИ ЯК ГОЛОВНИЙ ПРЕДМЕТ ОПЕРНОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

Мета статті – виявити своєрідність семантичного моделювання людини, що стає базисом жанрової концепції опери, відкрити перехідну історичну та ціннісну природу ідеї людини, що стала вирішальною для естетики та поетики оперної творчості. **Методологія** базується на поєднанні епістемологічного та семіологічного підходів, на розвитку естетико-психологічних критеріїв теорії оперного жанру. Базового значення набуває герменевтична текстологічна концепція С. Аверинцева. **Наукова новизна** дослідження визначається запровадженням нових семіологічних та епістемологічних критеріїв оцінки жанрової природи опери, залученням системного дихотомічного підходу до семантики культури С. Аверинцева та визначенням провідних семантичних опозицій, котрі лягають в основу розуміння та інтерпретації образу людини в опері. Пропонується зіставлення понять утопії та дістопії стосовно часопросторової умовності оперної дії; розвиваються категорії стилю світосприйняття, сакрального і профанного, свободи та страху, приниження та достоїнства, катарсису – як складові теорії оперної особистості. **Висновки** дозволяють зауважувати, що генеруючою ідеєю оперної творчості є відтворення внутрішнього світу та особистісного досвіду переживання, котрий потребує особливого етико-естетичного вивчення, оскільки зумовлює предмет та форму, засоби та цілі оперної вокально-виконавської інтерпретації. Опера володіє власним історичним Логосом, якому підпорядковуються усі її жанрові компоненти, включаючи інституціонально-організаційні, соціально-комунікативні. Водночас вона піднімає на новий соціопсихологічний щабель значення музичного мовлення та музичні способи втілення ідеї людини як позитивного фактору світобудови. Як орієнтований на образ людини у його єдності з образом часу, оперний жанр виконує перехідні синтезуючі функції між храмовими та світськими уявленнями про місцезоложення та долю людини у світі.

Ключові слова: ідея людини, оперна особистість, оперна інтерпретація, стиль світосприйняття, утопія, дістопія, приниження та достоїнство, катарсис, музичне мовлення.



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

The idea of humanity as the main object of opera interpretation

The aim of the article is to reveal the originality of the semantic modeling of man, which becomes the basis of the genre concept of opera, to discover the transitional historical and value nature of the idea of man, which has become decisive for the aesthetics and poetics of opera creativity. **The methodology** is based on a combination of epistemological and semiological approaches, on the development of aesthetic and psychological criteria for the theory of opera genre. The hermeneutic textological concept of S. Averyntsev acquires basic importance. **The scientific novelty** of the study is determined by the introduction of new semiological and epistemological criteria for assessing the genre nature of opera, the involvement of S. Averyntsev's systemic dichotomous approach to the semantics of culture and the definition of the leading semantic oppositions that form the basis for understanding and interpreting the image of man in opera. A comparison of the concepts of utopia and dystopia is proposed in relation to the spatiotemporal convention of operatic action; the categories of the style of world perception, sacred and profane, freedom and fear, humiliation and dignity, catharsis are developed as components of the theory of the operatic personality. **The conclusions** allow us to note that the generating idea of operatic creativity is the reproduction of the inner world and personal experience of experience, which requires special ethical and aesthetic study, since it determines the subject and form, means and goals of operatic vocal and performing interpretation. Opera has its own historical Logos, to which all its genre components, including institutional and organizational, social and communicative, are subordinated. At the same time, it raises to a new socio-psychological level the significance of musical speech and musical ways of embodying the idea of a person as a positive factor in the world structure. As oriented towards the image of man in his unity with the image of time, the opera genre performs transitional synthesizing functions between the temple and secular ideas about the location and fate of man in the world.

Key words: the idea of man, opera personality, operatic interpretation, style of world perception, utopia, dystopia, humiliation and dignity, catharsis, musical speech.

Актуальність теми. Опера є одним з найбільш потужних та всезагальних досягнень культурного самоусвідомлення та відтворення екзистенціальної мети людського життя. Вона виникає на порозі Нового часу, коли формується антропологічна картина світу, чому надзвичайно сприяє музично-театральна діяльність, котра успадковує певні призначення храмових практик, претендує на роль «світського ритуалу» (А. Єфіменко), в усякому разі бере на себе нову «служебність», прагнучи відкрити людині її саму як ціннісний осередок природно-соціального світу [4].

Оперна творчість є наскрізно антропоморфною, у цьому успадковуючи досвід античної трагедії, разом з його міфологічною основою та фатальною тематикою. Але, на відміну від давньогрецького театру, оперний не виводить постаті богів як головних героїв драми, навпаки, відсторонює усі позалюдські чинники, намагаючись якнайближче підійти до сутності людських вчинків та переживань, зокрема виявити головні протиріччя людської долі та свідомості, виявити їх психологічне призначення як рушіїв на шляху вдосконалення природи людини [3]. У цьому сенсі опера узагальнює попередні оцінки людини і людяності, що містилися у сакральних молитовних текстах та релігійних уявленнях, насамперед язичницьких та ранньохристиянських.

Мета статті – виявити своєрідність семантичного моделювання людини, що стає базисом жанрової концепції опери, відкрити перехідну історичну та ціннісну природу ідеї людини, що стала вирішальною для естетики та поезики оперної творчості.

Виклад основного матеріалу. Світське походження опери як музично-театрального жанру не віднімає її здатності глибоко опосередковувати ті сакральні смисли культури, котрі накопичувались суто релігійно-обрядовим шляхом. Оперна творчість здійснює новий синтез релігійної та світської свідомості, також поєднує *позитивні* аспекти культурного та особистого буттєвого досвіду що дозволяє співвідносити та висвітлювати дві головні сфери людської духовності; тому вона стає здатною до пошуку нового Логосу – слів, образів, звуків, символічних фігур тощо – як нової семантичної глибини, наданої людині в самій собі настільки, наскільки вона присутня в основах буття.

Використовуючи деякі положення вчення С. Аверинцева щодо особливого стилю світосприйняття, котрий формує людину Нового часу, варто зауважити, що у генезису оперного жанру присутня потреба відновити символічні зв'язки, відчутти символічно відкрити цілісність буття, відродити «сміливість розуміння» в єдності з «смиренністю запитання» про можливість спільного вимірювання людського і божественного начал [4].

Смиренність – сміливість є оцінювальною етичною опозицією, ідентичною протистоянню священного – світського, пара-

доксальна глибина морального значення якого відкривається словами С. Аверинцева: «Смирення, якому навчає християнство, по суті є найбільшою сміливістю; з точки зору мудрості цієї епохи, це непрошена зухвалість, вершина оптимістичного божевілля. Серйозно сприймати себе як маленького і незначного перед Богом – означає серйозно вірити, що ти є у справжніх відносинах з Богом. Чи справді це так скромно в тривіальному сенсі слова «смиренність»?» [2, с. 389].

Розглядаючи дві полярні позиції щодо семантичного моделювання людини, необхідно вказати на два фактори, обговорення яких наближає до діалогу з С. Аверинцевим. Загалом, у всій еволюції культурної людської свідомості профанне є такою ж необхідною складовою людської культури, як і священне. Священний досвід – це досвід створення особливої священної символіки, яка включає тексти, книги та окремі символи, знакові образи, звуки, а також способи поведінки, спосіб життя, досвід досвіду та певні емоції; Система знаків у культурній діяльності людини має не лише зовнішній матеріальний вираз, а й внутрішній психологічний об'єктивний зміст. Священне, іншими словами, можна тлумачити як спробу висловити – відобразити – політ єдиного до єдиного, за словами Плотіна, тобто піднятися вгору, як прагнення до анагогічного переживання. Анагогічний – невимовний, спрямований вгору; особливість прагнення до нього полягає саме в тому, що воно не вимовляється (не вимовляється), а переживається. Звісно, можна обрати певні слова, але ці слова будуть важливими і особливими настільки, наскільки вони вказують на невимовне значення, тобто до ступеня невимовності. Будь-який вид мистецтва має анагогічну тенденцію – не лише вербальний і літературний, як і не лише музичний, а й пластичний візуальний вид, якщо сприймати артефакти, які він пропонує, як певні культурні тексти. Проблема художнього тексту завжди є проблемою невербальної семантики, тобто семантики, яка не вписується лише у словесні форми. Вербальний принцип як раціональний і логічний шлях семантичної свідомості прояснює, уточнює, але також створює своєрідне редуцію, спрощує і зменшує семантичні відношення, семантичні значення. Пере-

ваги слова породжують його власні недоліки. Слово обмежене, але з його допомогою можна вказати на необмежене значення – значення, яке не вписується в конкретне слово, тому є невербальним. Водночас вербальні визначення дозволяють вказувати на шар семантики, який є невербальним.

Священне завжди відкриває ті області значення, які не підпорядковані слову. Тому священні вербальні тексти існували для того, щоб їх знали напам'ять і відтворювали в цілісній формі, передавали з вуст у уста. Звідси й особливі вимоги – зобов'язання, які були накладені на священне слово. Священна символіка загалом – це парадоксальне ставлення людини до того, що відбувається у світі. Метафорично кажучи, ми можемо назвати священне «схилянням вгору» – перед тим, що найвище, перед вершиною людського досвіду та світогляду, але і як перед тим, що слід шанувати як феномен, що значно перевищує можливість та сили самої людини.

Профанне, якщо йти шляхом парадоксальних метафоричних визначень, постає «підйомом вниз», оскільки передбачає розгляд простих, навіть примітивних, утилітарних, звичайних, нижчих тілесних, прямих фізіологічних функцій людини у піднесеному аспекті, що, зокрема, може створювати ефект пародії. Це відправна точка світської свідомості. Завдяки такому підйому нижчих функцій людини стає можливим наступний план профанного – зменшення священної символіки, її розгляд разом з профанною, отже «привласнення», наділення доступністю, простотою у використанні тощо.

Одним із проявів дихотомії профанного – священного є взаємодія чуттєво сприйнятого матеріально-тілесного і так званого духовного – ментально-духовного – тобто абстрагування від прямих даних матеріально-тілесних субстанцій. Думка і почуття, розум і душа можуть знаходити єдність у символічних формах, а шляхи розвитку цієї єдності визначають зміст культури, зокрема оперної творчості. Саме до вивчення цього змісту спрямовані дослідження С. Аверинцева, він визначає метод цього автора.

Насамперед С. Аверинцев вводить поняття «стиль світосприйняття» («стиль світогляду»), який претендує на категоріальний

статус у його дослідженнях, підготовлених шляхом типологічного розгляду світогляду та світогляду у працях О. Лосєва [4]. Зміст цього поняття визначається екзистенційною символічною, впорядковуючою хронотопічною та соціалізованою конкретно-історичною інституційною площиною, тобто у зв'язку з універсальними семантичними установками людської діяльності. За словами Аверинцева, спираючись на стиль світосприйняття, «...онтологія підлягає аналізу, але настільки, наскільки вона була прожита і має прями корені в життєвому сенсі епохи; космологія – але як пластична картина емоційно населеного всесвіту; етика – але в тій мірі, в якій вона надає візуальні та виразні приклади того, що морально має бути» [1, с. 233]. Відповідно, це явище безпосередньо виражає досвід творчої людської присутності у світі у двох його аспектах – історичному та особистому, демонструючи їх нерозривність.

Актуальність цієї концепції, перевіреної Аверинцевим, підтверджується можливістю створити «семантичний портрет» людини (людської особистості), що розкриває необхідні аспекти історичного самодіалогу людини у двох її основних типах – тому, що розвивався в Новий час, і тому, що був відкритий і переданий європейській культурі нової епохи від середньовіччя.

Розглядаючи перехід від давньогрецької поетики до середньовічної ранньовізантійської поетики, Аверинцев вибудовує власну семантичну модель історичної поетики, і не лише літератури, а й культурної свідомості, тобто пропонує семантичні оцінки способів і способів стосунків людини зі світом у контексті розгляду єдності та відмінності двох світових літератур (давньогрецької та візантійської). Тому не дивно, що в працях Аверинцева філософський, естетичний і психологічний аналіз займає не менше місця, ніж сам літературний аналіз. Семантична система, запропонована Аверинцевим, складається з дванадцяти «опозиційних пар». Дослідник створює семантичний портрет людини – як зовнішній, так і внутрішній, показуючи історичний самодіалог людини в її розвитку та двох основних типах – у тому, що розвинувся в стародавньому мистецтві, в стародавній культурі, та в тому, що було відкрито культурою Серед-

нвовіччя. Ці два типи діалогу між людиною і світом, два типи самодіалогу особистої свідомості, визначають оперні уявлення про людську особистість, зумовлюють *оперну ідею людини, особливо враховуючи визначальне положення в оперному жанрі словесного матеріалу...*

Головним предметом інтересів С. Аверинцева (як у цій книзі, так і в усіх його творах) є Слово, Слово як Логос, як колись почуло і знайшло свою форму, фіксоване значення. Слово, що передує тексту, веде до розуміння і потребує його. Тому необхідно шукати ті слова, які існують і які є дієвими ще до тексту. Слово, яке відкривається, коли текст розділений на частини, ніби розібравши його, вже є словом «приниженим», неживим, це слово розчинене у тексті і таке, що втратило свою семантичну повноту, стає набором літер – замість того, щоб бути знаком духу. «Дух і літера» – це два аспекти Слова як Логоса. Додержання до текстового слова музичного звучання відроджує його духовну активність, і саме це відбувається в оперній композиції.

Оперна людина – це особистість, яка промовляє, але й співає, музично виявляє себе, у такий спосіб шукаючи і знаходячи сенс свого життя. Тому до переліку екзонімів, тобто «зовнішніх назв» людини, які дозволяють створювати загальні семантичні моделі, таких, як Homo sapiens, Homo faber, Homo loudens, Homo liturges, Homo artis тощо, слід додати Людину оперну, що промовляє, співаючи, разом з музикою, Homo musicus.

Створюючи інтегральну модель людини, Аверинцев іде від її зовнішніх параметрів до глибини. Так виникають головні семантичні опозиції (всього дванадцять): полноти буття, такі як висота і глибина (міри буття); краса і добро як естетична та етична семантичні позиції (відомі як поєднані з давньогрецької категорії калокагатія), тобто естетична доброта, доброзичливість краси та відповідальність за добро; опозиція та водночас єдність буття і добра виникає в давньогрецькій культурі, але найбільше підкріплюється візантійською християнською свідомістю; річ та її буття як семантична структура; порядок космосу – порядок історії; знак і значення, тобто символ; світ як загадка й розгадка; світ як школа – людина як учень; Слово – це книги, тексти, у значенні Слова як Логос – книги як записані письмові знання;

згода – розбіжність, що призводить до явища «згоди в розбіжності» як нероздільної і незлитої одночасно в людському досвіді; мовлення – мовчання як вербальна та невербальна семантичні форми, способи смислотворення, що фактично вказують на можливість розрізнення семіотичних структур.

Дванадцята, остання опозиція виявляється найрозвиненішою, оскільки формується припущенням і гідністю людини, залишаючись позитивною з обох своїх полюсів. С. Аверинцев характеризує припущення (нещастя, слабкість, помилкові дії, недовіру, озлоблення тощо) як необхідну життєву позицію та внутрішній стан людини, історично виправданий спільною оцінкою людського і божественного, запропонованого людині. Ця опозиція – ставши антиномією людської свідомості – породжує довгу низку психологічних явищ, які її прояснюють і пояснюють.

Припущення асоціюється з турботою про власну долю, але і про долю світу, залучення до того, що відбувається, а не з відстороненістю, з інтересом і страхом. Ця серія психологічних епіфеноменів (тобто психологічних явищ, що супроводжують базову антиномію припущення і гідності) народжується середньовічним християнським прагненням до безсмертя. Саме зацікавлена в особистому безсмерті середньовічна людина, якій вся система ідеологічних відносин навіює, що вона має право і може заслуговувати своєю поведінкою певні духовні привілеї завтрашнього дня, починає турбуватися про свою поведінку і свої стосунки зі світом. Це наділяє середньовічну людину досвідом особливого переживання «надії понад надію», страху Божого.

Звідси й можливість розвивати опозицію припущення – гідності як низку супутніх опозицій: припущення – возвеличення, вразливість – безпека, страх – сміх. Остання антиномічна пара заслуговує на особливу увагу, оскільки згідно з християнськими ідеями, усі релігійні відносини мають бути надзвичайно серйозними. Сміх у християнському ритуалі є неприйнятним. Водночас сміх – це вираження свободи. Відповідно, серйозність християнського ритуалу та середньовічної свідомості, доведена до жалю за власною гріховністю, є нічим іншим, як повним вираженням людської несвободи.

Звертаючись до феноменів краси і добра, С. Аверинцев зосереджується на наступному факті. У стародавній та середньовічній періоди, головним чином, звісно, у стародавній період, не існувало такої дисципліни, як естетика. Тому він робить таку зауваження: поки немає естетики як такої, немає нічого, що не було б естетикою. І це означає, що історія естетики у зв'язку з давніми епохами має набувати форми широкої культурологічної типології стилів світосприйняття. Будь-яка художня поетика починається зі стилю світосприйняття. Відсутність науки естетики передбачає, як її передумову і компенсацію, найсильніше естетичне забарвлення усіх форм розуміння буття. Завдяки естетичному ставленню всі теїстичні докази, тобто докази існування Бога, не стільки логічно обґрунтовані, скільки «показують», пропонують, зокрема в пластичній формі, що вимагає певної естетичної повноти, краси. Без доброти Буття, світ, що створений, впорядкований Богом, просто не може існувати.

Поняття повноти благ буття безпосередньо пов'язане з ідеєю Бога. Для історії середньовічної християнської думки, за Аверинцевим, найважливішим є те, як Бог називає себе: «Бог каже: 'Я є Це' – він називає себе 'Буття', 'Той, хто є; не є чимось, а саме є (його сутність збігається з його існуванням). Хіба це не апофеоз давньосередньовічного розуміння Бога?» [1, с. 42]. Отже, у досвіді буття як добра стародавня і середньовічна людина зійшлися, або принаймні намагалися знайти точки дотику; «... бути – це найвища перевага Бога, і цю перевагу Він дає всьому, що існує» [1, с. 43]. Отже, бути – це Добро саме по собі. Все, що поза Буттям, водночас є недобрим, тобто «незначністю». Таким чином, піднесеного сакрального божественного забарвлення набуває творчість людини, здатність дарувати буття новим предметам, відносинам, переживанням, що є головним покликанням оперного героя.

Звертаючись до поняття речі, С. Аверинцев пропонує трирівневу структуру. Перший рівень – це причинно-наслідкові зв'язки, коли річ присутня на межі самої себе і цікавиться тим, як вона пов'язана з іншими речами, як проходить у них; вона розпоршує випромінювання ефектів і закінчується тим, що незворотно виходить із себе і переходить у інші речі.

Другий рівень – ейдетичний; щодо нього у міркуванні Аверинцева проявляється певна неоднозначність. Річ може розглядатися не лише як матеріальна структура і форма, замкнені в собі; а також як причина структурної даності, як ентелехія – сутність, як безтілесна фігура або ідея речі. Це теж буде структура, але структура ідеальна. Відповідно, цей рівень розділяється на дві частини. З одного боку, існує матеріальна структура всередині самої речі, а з іншого – ідеальна структура в нашій свідомості цієї речі, структура образу, і вона також є самолегітимною та самодостатньою. Саме цей рівень забезпечує ейдетичну свободу та власну причинно-наслідкову логіку художнього образу, структурно-семантичну свободу художньої форми.

Звертаючись до порядку космосу – порядку історії, Аверинцев висловлює такі важливі думки. Стародавня свідомість сприймала історію і історичний час як круговий процес, тобто циклічний; він не мав властивості незворотності, але був наділений властивістю симетрії, притаманною простору. Час і простір були визначені греками у межах їх олімпійської релігії. «Кінцевий результат давньої мудрості», – пише Аверинцев, – «як правило, довіряти не часу, а простору, не майбутньому, а теперішньому, і олімпійці не можуть краще ставитися до улюбленця, ніж віддати йому сьогодні в обмін на завтра. Ось що роблять гомерівські боги, задовольняючи примхи Ахілла, саме тому, що він досі приречений на коротке життя і позбавлений завтрашнього дня... Навпаки, повторюваний мотив Біблії – це обіцянка, для якої не лише дозволено, а й абсолютно необхідно обмінювати доступні блага без вагань» [2, с. 393]. Відповідно, циклічний час – ідея циклічного часу – асоціюється з покладанням на теперішнє. Лінійне християнське середньовіччя спрямоване в майбутнє, а грецький час перебуває у просторі, запозичуючи свою міру з простору. Біблійний час, стаючи «оламом» у повному розумінні слова, тобто своєрідною невивченою темною безоднею, мчить до своєї трансцендентної межі, до смислу, що виходить за межі усіх осмислень, є трагічно відкритим.

Отже, час, який об'єднує порядок космосу і порядок історії, набуває інших критеріїв оцінки: для греків це міра, регуляр-

ність, впорядкованість, для християнізованої середньовічної свідомості – семантичне виправдання як виправдання через значення, що виходить за межі часу. Щодо останнього, Аверинцев зазначає: «Хіба розв'язка оповіді не виходить за межі оповіді, чи «мораль» притчі виходить за межі притчі? Ось чому поетика Біблії є поетикою притчі, не залишаючи місця для чогось, що нагадує еллінську «пластичність»...» [2, с. 394].

Лінійний християнський погляд на час є ідеальним (ідеалізуючим) і породжує ідеї різних часових утопій. Свідомість греків є дистопічною; але ідея нескінченного і непереборного плину часу вимагає утопії, адже утопія – це не лише місце, якого не існує, а й місце, над яким плин часу не має влади, це місце, де мешкає Вічність.

Таким чином, у зв'язку з завданням створення тривимірної універсальної семантичної картини формування людської свідомості, Аверинцев вводить семантичні опозиції як такі характеристики узагальненої людини, що знаходять відповідні знакові (включно з художніми) структури і присутні в них. Відносини, вказані цими опозиціями, можна розглядати як етико-ететичні в контексті теорії діалогу як смислотворчого процесу. З цієї точки зору можливо зрозуміти і продовжити визначення катарсису Аверинцева, які обумовлені аналізом «еллінської атараксії» на противагу «християнській надії або здобуттю безсмертя» та супутнім психосемантичним епіфеноменам [1, с. 74–78, 69–70]. Інтерпретацію катарсису Аверинцев здійснює у зв'язку з прагненням людини до свободи. На його думку, найвища точка катарсису – з одного боку, сміх (як визволення від страху), з іншого – самогубство (як «відплата» надії). Дослідник залишає без відповіді питання «чому» свобода досягається людиною в катарсисі, що змушує уточнювати запропоновану ним концепцію.

Свобода, досягнута в катарсисі, – це свобода від внутрішніх, а отже й від зовнішніх обмежень, усунення меж у роботі свідомості та способів спілкування між людиною і зовнішнім світом. Це усунення меж однаково застосовується як до просторових, так і до часових координат; тому і всередині, і ззовні

людині відкриваються нескінченність часу і безмежність просторового об'єму світу, яким вона володіє, що сприймається як відчуття безсмертя.

На нашу думку, перевага методу «семантичних опозицій», найбільш повно реалізованого у працях С. Аверинцева, полягає в тому, що він дозволяє відтворити існування людини в культурі, отже, «семантичний світ культури» з яким людина зливається, пропонує своєрідне епістемологічне виправдання людського існування, водночас відкриває важливість для цього особливих символічних форм, включаючи Слово як Логос, зокрема у його художньо зміненій музикованій оперній формі.

Наукова новизна дослідження визначається запровадженням нових семіологічних та епістемологічних критеріїв оцінки жанрової природи опери, залученням системного дихотомічного підходу до семантики культури С. Аверинцева та визначенням провідних семантичних опозицій, котрі лягають в основу розуміння та інтерпретації образу людини в опері. Пропонується зіставлення понять утопії та дістопії стосовно часопросторової умовності оперної дії; розвиваються категорії стилю світосприйняття, сакрального і профанного, свободи та страху, приниження та достоїнства, катарсису – як складові теорії оперної особистості.

Висновки дозволяють зауважувати, що генеруючою ідеєю оперної творчості є відтворення внутрішнього світу та особистісного досвіду переживання, котрий потребує особливого етико-естетичного вивчення, оскільки зумовлює предмет та форму, засоби та цілі оперної вокально-виконавської інтерпретації. Опера володіє власним історичним Логосом, якому підпорядковуються усі її жанрові компоненти, включаючи інституціонально-організаційні, соціально-комунікативні. Водночас вона піднімає на новий соціопсихологічний щабель значення музичного мовлення та музичні способи втілення ідеї людини як позитивного фактору світобудови.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Аверинцев С. Софія-Логос. Словник. «Дух і Літера», 2006. 656 с.
2. Аверинцев С. Зв'язок часів. Зібрання творів. «Дух і літера», 2005. 448 с.
3. Гребенюк Н. Вокально-виконавська творчість: психолого-педагогічний та мистецтвознавчий аспекти. К. : Вища шк., 1999. 270 с.
4. Самойленко О. Психологія мистецтва: сучасні музикознавчі проєкції: монографія. Одеса : Видавничий дім «Гельветика», 2020. 236 с.
5. Самойленко О. Музично-мовна свідомість як історичний та психологічний феномен: творчі конекції і теоретичні пролонгації. *Нові віхи розвитку культури і мистецтва у XXI столітті : колективна монографія*; за заг. ред. О. І. Самойленко. Львів-Торунь : Ліга-Прес, 2021/2022. С. 1–22.

REFERENCES

1. Averintsev, S. (2006). Sofia-Logos. Dictionary. "Spirit and Letter" [in Ukrainian].
2. Averintsev, S. (2005). The Connection of Times. Collection of Works. "Spirit and Letter" [in Ukrainian].
3. Grebenyuk, N. (1999). Vocal-Performing Creativity: Psychological, Pedagogical and Art History Aspects. Kyiv : Higher School [in Ukrainian].
4. Samoilenko, O. (2020). Psychology of Art: Modern Musicological Projections: Monograph. Odesa : Helvetica Publishing House [in Ukrainian].
5. Samoilenko, O. (2021/2022). Musical and Linguistic Consciousness as a Historical and Psychological Phenomenon: Creative Connections and Theoretical Prolongations. New milestones in the development of culture and art in the 21st century: a collective monograph; edited by O. I. Samoilenko. Lviv-Torun : Liga-Press. P. 1–22 [in Ukrainian].

Дата першого надходження статті до видання: 14.02.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 17.03.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 13.05.2026

УДК 78.03+782.1/781.43

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2026-47-16>**Цао Сіцун**

ORCID: 0009-0009-8533-4977

здобувач кафедри історії музики та музичної етнографії
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
sicong725@qq.com

ЕМОЦІОНОЛОГІЧНА СПЕЦИФІКА ОПЕРНОЇ ТВОРЧОСТІ: ЖАНРОВО-ІСТОРИЧНИЙ ГЕНЕЗИС

Мета статті – визначити витоки та специфічні риси оперного психологічного діяння як важливого фактору формування емпатійного екологічного середовища. **Методологія** спирається на єдність історичного та жанрово-стильового підходів, включає психологічний напрям, зумовлений ідеями емоцінології. **Наукова новизна** роботи полягає у розвитку та історичному й текстологічному аналітичному обґрунтуванні емоцінологічного підходу до вивчення оперної творчості. Пропонується нове поняття «емпатійної екологічності» – як таке, що здатне поглиблювати уявлення про зміст та призначення вокально-виконавських складових оперної вистави. Оновлюється оцінка оперної поетики К. Монтеверді як основоположної для розвитку оперного музичного мовлення, також оперної системи образів з їх переважаючими вокальними характеристиками. Доводиться, що «виховання почуттів» найбільш успішно здійснюється у мистецтві – у процесі сприйняття та переживання художнього змісту, неодмінним компонентом якого є емоційно-пізнавальний досвід людини. Особливу роль у цьому відіграє музично-театральна сфера, зокрема оперна творчість, що породжує власну особливу «оперну емоцінологію». **Висновки** роботи висвітлюють головні напрями розвитку сучасної теорії оперних емоцій, як такої, що може стати засадничою для формування диференціальної психологічної теорії людських емоцій, у цілому. Наголошується провідне значення стилю бельканто, що донині залишається визначальним напрямом оперного вокального мовлення, визначає емоційний потенціал оперного голосу та робить людський голос окремою культурно-естетичною цінністю. Розкривається особлива емоційна креативність оперної творчості, яка може поставати здатністю до генерування нових спільних почуттєвих феноменів, передбачає особливий емоційний інтелект, також емоційну уяву та емоцінологічну пам'ять.

Ключові слова: оперна творчість, емоцінологія, емпатійна екологічність, емотивність, музична мова опери, оперна поетика Монтеверді, оперний вокальний голос.



© Сіцун Цао, 2026

Стаття поширюється на умовах ліцензії відкритого доступу CC BY 4.0

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

Emotional specificity of opera creativity: genre-historical genesis

The aim of the article is to determine the origins and specific features of opera psychological action as an important factor in the formation of an empathetic ecological environment. The methodology is based on the unity of historical and genre-stylistic approaches, and includes a psychological direction determined by the ideas of emotionology. The scientific novelty of the work lies in the development and historical and textual analytical substantiation of the emotional approach to the study of opera creativity. A new concept of “empathic ecologicalness” is proposed – as one that is capable of deepening the understanding of the content and purpose of the vocal-performing components of an opera performance. The assessment of C. Monteverdi’s opera poetics as fundamental for the development of operatic musical speech, as well as the operatic system of images with their predominant vocal characteristics, is updated. It is proved that the “education of feelings” is most successfully carried out in art – in the process of perception and experience of artistic content, an indispensable component of which is the emotional and cognitive experience of a person. A special role in this is played by the musical and theatrical sphere, in particular opera creativity, which generates its own special “opera emotionology”. The conclusions of the work highlight the main directions of development of the modern theory of opera emotions, as such, which can become fundamental for the formation of a differential psychological theory of human emotions in general. The leading importance of the bel canto style is emphasized, which to this day remains the defining direction of operatic vocal speech, determines the emotional potential of the opera voice and makes the human voice a separate cultural and aesthetic value. The special emotional creativity of operatic creativity is revealed, which can be represented by the ability to generate new common sensory phenomena, implies a special emotional intelligence, as well as emotional imagination and emotional memory.

Key words: *operatic creativity, emotionology, empathic ecology, emotionality, musical language of opera, Monteverdi’s operatic poetics, operatic vocal voice.*

Актуальність теми. У компендиумі психологічних якостей сучасної людини особливого значення набуває здатність до емпатії, тобто до усвідомленого співчуття, котре пробуджує активну співдію. Звідси й актуальне поняття «емпатійної екологічності» особистості, котре передбачає також проявляти і власні почуття, аналізувати їх ділитися ними у відповідній ситуації. Трапляється так, що людина зіштовхується з особливими переживаннями у своєму житті, що вимагають на певному етапі величезної внутрішньої концентрації, зосередження, рефлексії. Це час,

коли людина повинна вступити в контакт з новими власними почуттями, що виникли несподівано й часто, на перший погляд, незалежно від поточних життєвих обставин [5]. Емпатійна екологічність проявляється як інтерес до почуттів іншої людини – здатність активно висловлювати зацікавленість емоціями іншого та вступати до спілкування тільки за умови бажання учасників діалогу ділитися своїми переживаннями. Емоційне прийняття Іншого – спроможність прийняття почуттів людей, розуміння унікальності та важливості емоційного досвіду в різних проявах і в різних ситуаціях – це визнання глибинного природного права людини переживати те, що вона відчуває. Таке екологічне прийняття почуттів Іншого вимагає розвитку здатності до емпатії, готовності приймати чужі почуття, передбачає часом велику особистісну силу і навіть безстрашність перед важкими сумісними переживаннями. Одним з важливих особистісних ресурсів у прояві цієї здатності є ціннісне ставлення до емоційної участі у житті Іншого та впевненість у збереженні унікальності глибинного, центрального шару власного внутрішнього світу, подібного вищому, духовному «Я». Екологічна довіра почуттям іншої людини – здатність вірити в істинність почуттів, що передаються у спілкуванні, у можливість саморозуміння [4; 9].

Експресивна емоційна екологічність – здатність регулювати вираз власних почуттів у певних ситуаціях спілкування з урахуванням форми та сили емоційної експресії, передбачуваної у діалозі. Тут йдеться не про нівелювання почуттів, а про особливі механізми гнучкого, варіативного керування способами їх переживання, зокрема надання їм нового естетичного характеру. Подібне «виховання почуттів» найбільш успішно здійснюється у мистецтві – у процесі сприйняття та переживання художнього змісту, неодмінним компонентом якого є емоційно-пізнавальний досвід людини. Особливу роль у цьому відіграє музично-театральна сфера, зокрема оперна творчість, що породжує власну особливу «оперну емоціологію» [1; 2; 9].

Мета статті – визначити витоки та специфічні риси оперного психологічного діяння як важливого фактору формування емпатійного екологічного середовища.

Виклад основного матеріалу. В психологічній та мистецтвознавчій літературі визначаються декілька видів детермінізму емоційних явищ з боку особистісної свідомості: фізіологічний, соціокультурний, когнітивний. Однак і самі емоційні явища можуть виступати в детермінуючій ролі по відношенню до когнітивних, фізіологічних і навіть соціокультурних явищ. Емоції виконують у житті людини множинні функції: відбивно-оцінну, мотиваційну, комунікативну, активаційну-енергетичну, синтезуюче-холістичну. Важливим і евристичним видається розвиток ідеї про емоції як універсальну метамову. Почуття є міжособистісним повідомленням, завжди мають адресанта та адресата. З цього погляду емоційна креативність може представлятися як особлива здатність до генерування нових спільних почуттєвих феноменів, передбачає і особливий емоційний інтелект, також емоційну уяву та емоціологічну пам'ять, тобто пам'ять не лише про певні переживання, а й про їх логічні основи, у тому числі, ті, що відтворюються художнім шляхом.

Емпатійна екологічність виникає в оперній творчості на основі *емотивної логіки*, тобто завдяки тому, що поглиблена емоційність стає невід'ємною складовою художньої мови опери, причому в усіх її вимірах, тобто і як подієво-сценічної, і як словесно-поетичної, і як музично-інтонаційної. Дані семіологічні здатності оперної мови формувались та розвивались у бароковий період, тобто є частиною жанрового генезису. Специфікою жанрової форми опери вже на цей період є провідна експресивна функція музичних засобів, котра цілком відповідає тим параметрам музичного мовлення, котрі зазначені у Другій музичній практиці К. Монтеверді [3; 6].

Прикладом оперного твору, що побудований на засадах «емпатійної екологічності», тобто привчає до обсягів та призначення художньо-емоційного переживання, також надає розвинений каталог оперний емоцій, є остання опера К. Монтеверді «Коронація Поппеї». Вона вважається першою оперою на конкретну історичну тему, хоча лібрето Г. Ф. Бузенелло базувалося на фрагментах чотирнадцятої книги «Аналів» Тацита. Композитор найменше прагнув дотримуватися історичної автентичності,

використовуючи цей сюжет як своєрідне полотно для створення власної картини боротьби людських пристрастей. Можливо, саме тому «Коронація Поппеї» стала однією з репертуарних опер у зарубіжних театрах, адже вона сповнена невичерпного потенціалу сучасних тенденцій у психологічному та режисерському театрі. Сюжет, використаний Бузенелло, був абсолютно нетиповим для опери того періоду, але досить типовим для літератури пізнього Відродження, що давало дослідникам підстави проводити аналогії з драмами Шекспіра. Той факт, що Монтеверді прагнув уособити основні вади та слабкості людини, відображається у його ретельній роботі над лібрето, яке йому запропонували.

Лібрето опери «Коронація Поппеї» не містить ані міфологічних персонажів, ані сцен битв з безпрецедентними монстрами. Існують справжні жорстокі події, які трапляються лише в людському житті. Однак на прохання композитора пролог було доповнено трьома алегоричними персонажами: Фортуна, Чеснота і Купідон, а також додано останній дует Нерона і Поппеї. Останній дует має значне семантичне навантаження. У лібрето Бузенелло дія завершується безумовною перемогою Поппеї, підкреслюючи, що вона є головною героїнею опери. Монтеверді, навпаки, вводячи розширену фінальну сцену, наголошує відсутність головного героя в опері. Глядачеві потрібно зосередитися не на конкретному персонажі, а на центральній ідеї всієї опери – тріумфі всеохоплюючої сили кохання, викликаного стрілою Купідона. В оперному контексті Купідон уособлює чуттєву природу людини – стан сліпоти через пристрасть, яка повністю поглинає людину. Більше того, пристрасть не слід розуміти лише як прагнення тілесних насолод, вона також є невгамовною гордістю, жагою влади, впевненістю у власній безпомилковості. Купідон – це чуттєвість, земна любов, пристрасна, не освітлена світлом розуму, істини, що сповнена небезпеки морального відродження людини. Питання про причину звернення до такого «аморального» сюжету залишається відкритим [2; 3].

Можливо, композитора приваблювали складні персонажі, які дозволяють використовувати широкий спектр музичних і експресивних засобів, постійно змінюючи ситуації. Тут повністю

проявилася видатна здатність Монтеверді характеризувати персонажів через декламацію, речитатив, мелодію та колоратуру, використовуючи відповідну теситуру, щоб пробудити в реципієнті людину у високому значенні цього слова.

Опера відображає три основні шари людської природи, показує зіткнення людських пристрастей. Перший містить взірці морального негативу, відображає жорстокість і, головним чином, пов'язаний з образом Нерона (вбивство Сенеки). Другий, почуттєво-еротичний, представлений відношеннями Нерона та Пoppей. Третій розкривається як аналітико-психологічний, оскільки кожен персонаж опери уособлює певний психологічний тип: амбітна і підступна Пoppей; люблячий, пристрасний, але слабкий Оттон; жорстокий, боягузливий розкішний Нерон; відкинута, страждаюча Октавія, дружина Нерона.

Музична мова «Коронації Пoppей» органічно включена в процес драматичної дії. Як театральний композитор, Монтеверді ставить перед собою два основних завдання: відтворення психологічної ситуації та характеристику образів. В опері «Коронація Пoppей» немає цілком позитивних персонажів, водночас кожен з образів має привабливі музичні сторони. Кожен психологічний тип знаходить своє конкретне втілення в музиці опери. Нерон, переповнений екстатичними емоціями, здатний на «інтонацію крику», яскраві спалахи почуттів у декламаційних вигуках. Чуттєва лінія Нерона і Пoppей, імператора і куртизанки, втілена у музиці найпоєднованим і найцікавішим способом. Протягом опери Нерон і Пoppей з'являються у чотирьох сценах, які позначають різні щаблі їх близькості, палкості їх стосунків, що досягає найвищої інтенсивності у фінальному дуєті «*Pur ti miro, pur ti godo*» з третього акту («Якби тільки побачити тебе, Просто щоб насолоджуватися тобою»). Але було б наївно вірити, що такий майстер психологічної опери, як Монтеверді, обмежиться лише характеристикою любовної лінії. Ті самі дуєти свідчать не лише про різні ступені особистої близькості Нерона і Пoppей, а й про ступінь близькості Пoppей до трону.

К. Монтеверді здійснював аналітико-психологічну роботу доступними йому засобами – засобами музики. Сила викори-

стання сюжету на історичну тему полягає в тому, що кожен, знайомий з дібрето, має інформацію про тирана Нерона, який підняв куртизанку Пoppею на імператорський трон. Однак Монтеверді створює власну витончену психологічну драму, яка містить тонке спостереження за людськими почуттями, коли сценічна подача дедалі більше поступається місцем романтичним тенденціям. Також притаманні опері і певні реалістичні риси, що зумовлюються передачею «правди характерів».

Венеціанський композитор XVII століття Клаудіо Монтеверді зміг відчувти *театральність співочого оперного голосу*, яка стала своєрідними психологічними котурнами для оперних співаків. Якщо в драматичному театрі естетику культури мовлення можна переглянути, то в оперному театрі рівень звучання співочого голосу в основних показниках був майже непохитним століттями, виступав повноцінним співтворцем образу, разом із технікою акторської майстерності, пластичністю, гримом, костюмом та іншими атрибутами вистави. Монтеверді був першим оперним композитором, який використав співочий голос як повноцінний елемент музичного та театрального виступу.

У сцені Нерона і Пoppеї необхідно звернути увагу на фінал. Кілька разів Пoppея питає Нерона: Ти повернешся? І кілька разів Нерон ухиляється від конкретної відповіді, поки Пoppея нарешті не змушує його твердо відповісти: «Я повернуся». Фінал сцени складається з коротких зауважень закоханих: це обіцянки один одному. Протягом усієї сцени їх партії ніколи не зливаються в ансамблі, а єдність досягається завдяки спорідненості інтонації вокальних партій Нерона і Пoppеї. Продемонструвавши різні прийоми (лестоці, кокетство, нарцисизм, ніжність), які закохані наважуються застосовувати, можна було пропонувати повноцінний дует наприкінці сцени. Але Монтеверді показує єдність імператора і куртизанки інакше. Оскільки вони ще не досягли мети, їх вокальні партії інтонаційно і ритмічно повторюють одна одну. Такий начебто простий спосіб показати справжню єдність почуттів надає багатоплановості даній сцені саме у психологічному відношенні. При цьому композитор використовує модальні і тональні методи організації музики як рівні, але

з різним художнім ефектом, зокрема емоційно-образна сфера модальності включає такі перехідні емотивні стани, як нерішучість, невизначеність дій, інтриги, хитрість.

Новаторський підхід до взаємодії персонажів – не послідовний спів, а діалог – призводить К. Монтеверді до активного розвитку саме оперного ансамблю. Так, аналіз сцени Октавії та Оттона дозволяє відзначити цікаву закономірність у функціональній організації музичного супроводу. Як згадувалося вище, Монтеверді працював на стику двох масштабних культурних епох – Ренесансу та бароко. У музиці цей період відзначений зміною системи музичного мислення, поступовим переходом від модальності до тональності. Звичайно, цей переворот не міг статися відразу.

Процес формування тонального мислення зайняв досить тривалий історичний час, і творчість Монтеверді знаходиться в епіцентрі пошуку нових музично-виразових засобів. У його творах можна знайти як традиційну модальну систему, так і явні ознаки тонального мислення. У вказаній сцені модальне і тональне мислення використовується в характеристиці образу Октавії на рівних художніх підставах. У той момент, коли Октавія ще не наважується висловити своє прохання, інструментальний супровід виявляє яскравий зразок лінеарного модального мислення. Коли вона починає говорити виразно і рішуче, поліфонічний супровід змінюється лаконічними гармонійно певними акордами з ясно вираженим тональним центром. Вокальна лінія виходить на перший план, голос залишається виокремленим, як символ оголеної душі, котра не приховує своїх помислів. У той момент, коли Октавія називає ім'я своєї суперниці, голос завмирає на квінті домінантового тризвуку (G-dur, автентичний оборот), що підкреслює гостроту тонального тяжіння. Таким чином, Монтеверді використовує тональність та модальність як елементи музичної образної презентації з різними емотивними функціями.

Модальна організація музики має виявити нерішучість, невизначеність психологічного стану (відсутність центру тяжіння). Протилежний стан визначеності, ясності думки та дії передається за допомогою тональності.

Творчість К. Монтеверді сприяє і визначенню основних типів арій, які стануть основними формами сольного вираження персонажа в оперному театрі другої половини XVII – початку XX століття. У творах Монтеверді арія не є статичним елементом оперного виступу, а органічно включена в загальну дію. Вона сприяє визначенню функціональності колоратурного співу як способу вираження емоційного збудження, як засобу характеристики стану персонажа. Для Монтеверді колоратура – це повноцінний елемент драми, а не лише вираження технічних здібностей співака.

Важливість оперної творчості Клаудіо Монтеверді для розвитку оперної емоціології полягає ще й в тому, що він відкриває шлях до культури бельканто [8]. Взагалі оперна поезика Монтеверді заклала основи оперного театру в сучасному розумінні цього жанру. До періоду його роботи у Республіці Венеція опера була лише частиною розважальних заходів або придворних церемоній, але з відкриттям першого публічного театру «Сан Кассіано» (Сан Кассіано, 1637) вона перетворилася з видовища для обраних на справжній культурно-масовий захід. Унікальність Монтеверді полягає в тому, що протягом сорока років його творчість була своєрідним камертоном, яким провідні оперні композитори Європи перевіряли власні оперні концепції. Більше того, саме досягнення цього композитора пізніше використовувалися представниками неаполітанської школи (А. Скарлатті та іншими); навіть Г.Ф. Гендель відчув його вплив, а інновації Монтеверді у сфері музичного інтонування передбачили пошуки композиторів на межі XIX і XX століть.

Оперна творчість К. Монтеверді мала фундаментальний вплив на розвиток вокального мистецтва та педагогіки. Саме він стояв у витоках так званої «живої» вокальної традиції. Інноваційність Монтеверді як оперного композитора була помітна вже в його першій опері, в «Орфеї». На момент написання своєї останньої опери «Коронація Поппеї» він був визнаним майстром, який знову довів свою перевагу у створенні цікавих сценічних позицій і втіленні справжніх образів героїв музичними засобами. Серед досягнень, які отримали досить повну реалізацію

лізацію у «Коронації Поппеї», є ідентифікація оперної арії як форми сольного вираження. Блискучим відкриттям Монтеверді була психологічний динамізм оперної арії. Арія як форма вираження характеру лише починає формуватися, і саме цю функціональність арії визначає Монтеверді, надаючи їй персоналізації. Оперний персонаж Монтеверді нерозривно і гнучко пов'язаний зі зміною ситуації, але найперше він прагне висловити власні почуття, поділитися ними, вірить у їх силу та красу.

Один із способів, яким формуються теми в італійській арії, пов'язаний з теорією афектів. Засновником сучасної європейської теорії афектів вважається Р. Декарт, який дуже широко інтерпретував поняття «пристрасті». У відомому трактаті «Пристрасті душі» (1649) його найбільше цікавило філософське обґрунтування явища «пристрасті», побудова гармонійної системи головних і окремих пристрастей, а також пошук способів їх контролю. Трактат не був пов'язаний із художньою практикою, але ідеї, викладені в ньому та інші, праці Декарта «*Musicae compendium*» (1618), дали поштовх створенню різноманітних систем афектів у мистецтві, зокрема в оперній музиці [9].

Афект характеризується масштабом висловлювання, яке вимагало від оперного солювання достатньої тривалості, не афористичної, а повноцінної виразності. Водночас концентроване вираження пристрасті в арії створило певне «силове поле» і посилювало образну та емоційну динаміку драматичного розвитку. Отже, внутрішня сутність італійської опери полягала у постійному розвитку двох площин – драматичної та музичної: подія породжувала афект, тоді як афект впливав на дії персонажів і розвиток сюжету, надаючи їм свою енергію. Форма речитативного мелодичного викладу арії стала його головною опорою, і від виникнення лейтмотиву (в опері «Орфей») Монтеверді прийшов до визначення основних типів арій, які пізніше активно використовувалися оперним театром понад сто років. Емоційна (емотивна) функціональність оперної арії була розроблена і абсолютизована учнем Монтеверді Ф. Каваллі, а наслідування сольних прийомів тривало до оперної реформи К. В. Глюка. Крім того, традиції цієї оперної системи тривали до початку двадцятого століття. Однак сам Монтеверді намагався уникнути суво-

рого регламенту оперної арії. Саме тому в його останній опері немає чітко визначених номерів. Композитор прагне досягти «комплексного драматичного розвитку» як єдиного справжнього способу втілити емотивний регламент життя в рамках сценічної оперної конвенціональності [7].

Чуттєвість, яка проявляється у багатьох фрагментах «Коронації Поппеї», є одним із факторів, що наближають цю оперу до світу справжніх людських пристрастей. Монтеверді вміє передавати через мелодію і колоратуру повчальницьку скаргу Оттона, підступні промови Поппеї та відчуття гіпертрофованої пишності Нерона. Життєві мінливості, характерні риси персонажів опер Монтеверді відобразилися в музиці, насамперед у вокальних партіях, що зумовило справжню психологічну природу бельканто, яке, власне, залишається найкращою формою для втілення оперних переживань.

Наукова новизна роботи полягає у розвитку та історичному й текстологічному аналітичному обґрунтуванні емоціологічного підходу до вивчення оперної творчості. Пропонується нове поняття «емпатійної екологічності» – як таке, що здатне поглиблювати уявлення про зміст та призначення вокально-виконавських складових оперної вистави. Оновлюється оцінка оперної поезики К. Монтеверді як основоположної для розвитку оперного музичного мовлення, також оперної системи образів з їх переважаючими вокальними характеристиками.

Висновки роботи висвітлюють головні напрями розвитку сучасної теорії оперних емоцій, як такої, що може стати засадничою для формування диференціальної психологічної теорії людських емоцій, у цілому. Наголошується провідне значення стилю бельканто, що донині залишається визначальним напрямом оперного вокального мовлення, визначає емоційний потенціал оперного голосу та робить людський голос окремою культурно-естетичною цінністю.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Дай Тяньсян. Переживання як художньо-психологічний феномен та його типологізація в оперній поезиці. *Музичне мистецтво і культура*. Одеса : Гельветика, 2024. Вип. 39. С. 232–243.

2. Лю Сяовень. (2022). Оперна мова як синтетичне виконавсько-діяльнісне явище та специфічний психологічний феномен. *Музичне мистецтво і культура*, 2(35). С. 123–134.
3. Лю Шитін. Стильові парадигми сучасної оперної творчості: вокально-виконавський підхід. Дис. ... доктора філософії за фахом 025 «Музичне мистецтво». Одеса, 2021. 200 с.
4. Папуча М. Внутрішній світ людини та його становлення : Наукова монографія. Ніжин, 2011. 656 с.
5. Папуча М. Проблеми психології переживання: монографія. Ніжин : Видавництво НДУ імені Миколи Гоголя, 2019. 191 с.
6. Чень Сяо. Образна поетика європейської опери як класичний феномен: музично-інтерпретативний аспект. Дис. ... доктора філософії за фахом 025 «Музичне мистецтво». Одеса, 2021. 204 с.
7. Castelvechi, S. *Sentimental opera: Questions of Genre in the Age of Bourgeois Drama*. Cambridge : Cambridge University Press, 2013. 294 p.
8. Celletti R. *Geschichte des Belcanto*. Kassel, Basel, 1989. 225 s.
9. Stearns P. N., Stearns C. Z. *Emotionology: Clarifying the History of Emotions and Emotional Standards*. *American Historical Review*. 1985. № 90. P. 813–836.

REFERENCES

1. Dai, Tianxiang. (2024). Experience as an artistic and psychological phenomenon and its typology in opera poetics. *Musical Art and Culture*. Odesa: Helvetica. Issue 39. P. 232–243 [in Ukrainian].
2. Liu, Xiaowen. (2022). Opera language as a synthetic performance-activity phenomenon and a specific psychological phenomenon. *Musical Art and Culture*, 2(35). P. 123–134 [in Ukrainian].
3. Liu, Shiting. (2021). Stylistic paradigms of modern opera creativity: vocal-performance approach. Dissertation ...doctor of philosophy in specialty 025 “Musical Art”. Odesa [in Ukrainian].
4. Papucha, M. (2011). *The inner world of man and its formation: Scientific monograph*. Nizhyn [in Ukrainian].
5. Papucha, M. (2019). *Problems of the psychology of experience: monograph*. Nizhyn: Publishing house of the National University named after Mykola Gogol [in Ukrainian].
6. Chen, Xiao. (2021). Figurative poetics of European opera as a classical phenomenon: musical and interpretative aspect. Dissertation ... Doctor of Philosophy in specialty 025 “Musical art”. Odesa [in Ukrainian].
7. Castelvechi, S. (2013). *Sentimental opera: Questions of Genre in the Age of Bourgeois Drama*. Cambridge: Cambridge University Press [in English].
8. Celletti, R. (1989). *Geschichte des Belcanto*. Kassel, Basel [in German].
9. Stearns, P. N., Stearns, C. Z. (1985). *Emotionology: Clarifying the History of Emotions and Emotional Standards*. *American Historical Review*. № 90. P. 813–836 [in English].

Дата першого надходження статті до видання: 12.02.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 16.03.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 13.05.2026

УДК 78.03+782.1/781.43

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2026-47-17>**Ці Цзяньсун**

ORCID: 0009-0004-4795-3762

здобувач кафедри історії музики та музичної етнографії
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
jiansongqi05@gmail.com

ОПЕРНИЙ СЮЖЕТ ЯК ПРЕДМЕТ МУЗИКОЗНАВЧОГО ВИВЧЕННЯ

Мета статті – розкрити найбільш продуктивні музикознавчі підходи та оперного сюжету як стрижневого жанрового явища, що визначає структурно-композиційні особливості усього оперного тексту. **Методологія** передбачає розширений жанровий підхід, використання дефініцій з літературознавства, естетики, психології мистецтва, теорії інтерпретації. Окремого значення набуває напрям оперної сюжетології, що дозволяє оновити ключові положення сучасного оперознавства. **Наукова новизна** роботи визначається розвитком напрямку сюжетології в оперознавстві, уточненням поняття оперного сюжету та його внутрішньо-жанрових різновидів. Розглядається зв'язок оперних сюжетів зі сферою подієвості, котра набуває широкого вияву в оперній композиції. Виявляються чинники життєподібності оперного змісту та специфіка оперної сюжетності як залежної від видовищного аспекту оперної вистави. Визначаються взаємовпливи сюжетології та характерології щодо оперного твору та оперної поетики у цілому, прослідковується втілення сюжетності на рівні музичної драматургії, зокрема у системі лейттематичних зв'язків. **Висновки.** Музикознавче вивчення оперної сюжетности та самого явища оперного сюжету потребує інтердисциплінарного підходу, причому не лише залучення літературознавчих дефініцій, а, насамперед, звернення до історії та теорії театру, до галузі історіософії та антропософії, філософської естетики та когнітивної лінгвістики. Сюжетність як рядоположеність подій, фактів, явищ, закономірність відношень та ситуацій виявляє власну структурну логіку, котра вимагає певних образних рішень, тяжіє до типізації змісту та форми здійснення. Типологія сюжетності набуває принципового жанрового значення в оперній творчості, оскільки підключає явища персоніфікації, персонажності, перебігу художніх подій, через яке відбувається типізація оперних характерів та способів музичної виразовості.

Ключові слова: оперний сюжет, оперна сюжетологія, оперна характерологія, подієвість, оперний наратив, принципи інтриги, музичний лейттематизм.



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

Opera plot as a subject of musician study

*The aim of the article is to reveal the most productive musicological approaches and opera plot as a core genre phenomenon that determines the structural and compositional features of the entire opera text. **The methodology** involves an expanded genre approach, the use of definitions from literary studies, aesthetics, art psychology, and interpretation theory. Of particular importance is the direction of opera plotology, which allows updating the key provisions of modern opera studies. **The scientific novelty** of the work is determined by the development of the direction of plotology in opera studies, the clarification of the concept of opera plot and its intra-genre varieties. The connection of opera plots with the sphere of eventfulness, which is widely expressed in opera composition, is considered. The factors of the lifelikeness of opera content and the specificity of opera plot as dependent on the spectacular aspect of the opera performance are revealed. The mutual influences of plotology and characterology on the operatic work and operatic poetics as a whole are determined, the embodiment of plot at the level of musical dramaturgy is traced, in particular in the system of leitmatic connections. **Conclusions.** The musicological study of operatic plotology and the phenomenon of operatic plot itself requires an interdisciplinary approach, and not only the involvement of literary definitions, but, first of all, an appeal to the history and theory of theater, to the field of historiosophy and anthroposophy, philosophical aesthetics and cognitive linguistics. Plot as a sequence of events, facts, phenomena, regularity of relations and situations reveals its own structural logic, which requires certain figurative solutions, tends to typify the content and form of implementation. The typology of plot acquires a fundamental genre significance in operatic creativity, as it connects the phenomena of personification, character, and the course of artistic events, through which the typification of operatic characters and methods of musical expressiveness occurs.*

Key words: *opera plot, opera plotology, opera characterology, eventfulness, opera narrative, principles of intrigue, musical leitthematism.*

Актуальність теми. Вивчення оперних сюжетів є невід’ємною частиною аналізу опери в цілому. Поняття сюжету, мотиву сюжету та композиції лібрето неминуче використовуються на практиці, і водночас вони не розглядаються у безпосередньому зв’язку з оперним змістом. І хоча терміни сюжет, композиція сюжету, конфлікт, інтрига, перипетія тощо традиційно використовуються в оперознавстві, часто їх значення залишається не до кінця зрозумілим, через що в різних дослідницьких контекстах ці терміни можуть мати різне значення [1]. У деяких музикознавчих працях поняття сюжету взагалі уникають, внаслідок

чого термін «сюжет» набуває багатьох різних значень. Виходячи з формулювань, запропонованих сучасною наукою, варто оновити погляд на ключові аспекти оперної сюжетології [2; 4]. Сюжет – це розвиток дії в хронологічній або причинно-наслідковій умовності; це ланцюг дій і змін, представлених у творі, що сприймаються як життєво дійсні, що насправді можуть відбуватися поза твором. Сюжет можна побудувати з реальних історичних подій, взяти на основі події з життя автора або його родичів, газетних репортажів. Водночас сюжет – це переробка цих реальних подій під знаком їх художнього втілення, повністю художня конструкція.

Унікальна природа оперного сюжету полягає у повному перетворенні обраних подієвих та фактичних передумов на новій складній синтетичній художній основі [3; 6-7].

Мета статті – розкрити найбільш продуктивні музикознавчі підходи та оперного сюжету як стрижневого жанрового явища, що визначає структурно-композиційні особливості усього оперного тексту.

Виклад основного матеріалу. В опері сюжет часто підкреслює ліричну основу того, що відбувається, дозволяє висувати досвід і почуття персонажів на передній план. Емоційно-психологічні події не можуть бути менш важливими, а іноді є навіть важливішими за «зовнішні» події. Рівність фактично-подієвих і персонажно-психологічних станів можна вважати специфічною рисою оперної драматургії. Таким чином, в опері події, що мають значення в системі цілого, можна поділити на «зовнішні», умовно-фактологічні, епічні, та «внутрішні», особистісно-мотивовані, ліричні. Обидва плани можуть отримати детальне музичне втілення. Але найголовнішим є перехрещення планів, до яких додається ще й драматичний, безумовно і напряму пов'язаний з музичною композицією [2; 4].

Життєподібність певних оперних сюжетів не заважає ілюзорності оперної дії як художньої, навіть підкреслює особливу умовність оперного тексту – саме з боку логіки сюжетного розвитку. Водночас оперний реалізм пов'язаний з її специфічним ліричним планом, тобто з дійсно життєподібним відтворенням

внутрішнього світу людини. Цей особливий, підсилений інтерес до емоцій є суттєвою відмінністю між оперою та іншими видами театру, а також між оперним лібрето та більшістю наративних словесних жанрів. На початку свого існування опера звернулася до музичного моделювання людських відношень та образу самої людини — і на цьому шляху вперше знайшла власне «Я». У творчості композиторів неаполітанської оперної школи вперше з'явилася чітка типовість емоцій, і саме з цього моменту опера нарешті визнала себе музичним жанром і перестала бути одним з видів «театру з музикою» (і саме так діячі «флорентійської камери» сприймали свої експерименти зі створення *dramma per musica*). Пильна увага до уявного ліричного начала, котре визначає зовнішні контури сюжетно-композиційного розвитку, завжди є характерною для опери, навіть коли тексти приховані за абстрактним філософським сюжетом. Це певним чином зумовлює специфіку оперної драматургії та її актантні чинники [7; 8].

У розвитку сюжету, як правило, помітну роль відіграють випадковості. З часів Арістотеля цей термін, випадковість, використовується для позначення раптових змін долі персонажів, несподіваних поворотів від щастя до нещастя і навпаки. Вони мають велике значення в героїчних оповідях античності, казках, комедіях і трагедіях античності та Відродження, у ранніх оповіданнях і романах, у пригодницькій та детективній прозі [1]. Практично всі різновиди опери XVII–XIX століть (від «серйозної» та комічної опери XVII–XVIII століть до романтичної опери другої половини XIX століття) базувалися на сюжетах з численними «випадковостями». З усією великою різноманітністю такі сюжети мають певне смислотворче та образно-драматургічне значення. Оперний текст постає як арена щасливих і нещасних збігів обставин, які примхливо замінюють одна одну. Але фінальний епізод (розв'язка) у таких сюжетах стримує хаос, який тимчасово прорвався, і спрямовує хід подій у правильному напрямку: Фігаро одружується з Сусанною; Отелло, помиряючи, дізнається про невинуватість Дездемони; дивовижний лицар Грааля залишає людський світ чужим йому. Часто оперні сюжети втілюють ідею світу як чогось стабільного, надійного, безумовно міцного, але водночас сповненого руху [6].

Сюжети, засновані на несподіваних поворотах, називають «класичними» або традиційними. Водночас існує ще один тип сюжетів, що отримав особливий розвиток у літературі останніх двох століть. Це «некласичні» сюжети, засновані на відкритті героєм і емоційному засвоєнні основ буття. Увага в них зосереджена не стільки на долі персонажів, скільки на самому стані людського світу у його складності, багатогранності та стабільному конфлікті; умовні зовнішні зіткнення тут слугують приводом для розкриття внутрішнього світу персонажів та їх усвідомлення законів життя. Сутички між персонажами не є основою сюжету; саме життя, у своїх найдраматичніших зіткненнях, все далі віддаляється від зовнішньої дії, все більше занурюється в глибини душі, у тишу і зовнішню нерухомість інтелектуальних переживань.

Отже, найважливішими складовими структури сюжету опери є не лише події, а й, не меншою мірою, реакції на них (емоційні стани). Важливо, щоб події, присутні в сюжеті опери, часто подавали дуже лаконічно, лаконічно. До кінця XVII століття основна одиниця структури опери – «опера пара» (речитатив-арія), яка вже виникла до кінця XVII століття, закріпила пріоритет драматичного оперного наративу. Речитатив покликаний втілювати сюжетні події (персонаж виходить на сцену, розповідає про те, що сталося тощо), але музично речитатив є своєрідним «слабким ритмом» у зв'язку з «сильним часом» – арією (і саме в ній втілюється головна та справжня лірична подія, коли головне не те, що сталося, а те, що відчувається у зв'язку з цим [3]). Таким чином, часто сюжет в опері є зовнішньою причиною появи розширених музичних епізодів: арій, дуєтів, ансамблів тощо.

Порівняно з драмою, опера, як правило, прагне не стільки оновлення, скільки впізнання сюжетів, оскільки необхідно укріплювати простір позитивних емоційних станів. Коли драматичний твір перетворюється на оперне лібрето, автор зосереджується насамперед на головних, ключових подіях, тоді як усе другорядне виключається. Наприклад, під час переробки драми Віктора Гюго «Король розважається» у лібрето опери Дж. Верді «Ріголетто» оригінальний драматичний текст було значно скорочено, і не всі вони виникли з міркувань цензури. Численні

події роману Гюго з життя королівського двору не були відображені в опері; на противагу цьому, особиста драма була розширена і більш помітна. Навіть у прикладах безлібретної опери, *Literaturoper*, де музика прагне слідувати тексту і послідовно відображати кожну ланку драматичної дії, у драматичному тексті відбувається «урізання» сюжетних подій.

В опері К. Дебюссі «Пеллеас і Мелізанда», у якій автор прагнув максимально слідувати духу і букві тексту однойменної драми, оригінальне джерело М. Метерлінка піддається скороченням, а низка сюжетних подій формально відсутня в тексті опери. Наприклад, у лібрето немає сцени 1 акту драми: служниці приходять до замку, щоб помити і прибрати його на свято, але відчують марність своїх майбутніх спроб (слова Вартового воріт: «Вилийте воду, вилийте всю воду потопу, ви ніколи не досягнете своєї мети...»). Ця подія в тексті драми Метерлінка є першою з багатьох похмурих передвісників. В опері ж загальна – загадкова і безнадійно похмура – атмосфера того, що відбувається, задається музикою з перших тактів. Ще одна відмінність у структурі сюжету опери – наголос на епічному началі. Цю особливість також варто враховувати при порівнянні опери з її літературним прототипом.

Досить показовою є сюжетологічна відмінність між новелою П. Меріме та оперою Ж. Бізе «Кармен». У новелі експозиція створюється зовсім іншими способами, ніж в опері. Новела починається з передісторії: опису «знайомства» автора з його головними героями, Дон Хосе та Карменсітою. Історія їх кохання вкладає в уста Хосе. Водночас усе, що передуює появі Кармен, описано в цій історії кількома штрихами: життя Хосе до вступу на військову службу, призначення охоронцем на тютюнову фабрику, його ставлення до андалузців, уся подієвість вміщується в один абзац, який завершується появою головного героя.

Отже, у експозиційній частині новели сюжет виходить на передній план: ми знайомимося з головними героями, дізнаємося, що Дон Хосе – відомий злочинець, якого розшукує, а потім захоплює поліція, що Кармен є жінкою легкої честоти, ворожка і злодійка, але дуже приваблива. Експозиція в опері зовсім інша

вже тому, що переважає уявно-фантазійний елемент: перед нами сцени на площі Севільї; у натовпі бачимо солдатів, вуличних хлопців, працівників тютюнової фабрики. Усі ці сцени є яскравим фоном для образу головного героя, вводять у атмосферу дії та створюють відчуття безперервного бурхливого життя, відчуття його виповнення кольорами, звуками та все більш яскравими враженнями. І в контексті цих образів відбувається, як центральна подія, поява Кармен: це не лише візуальний образ, а й звук хабанери, еластичний, «впертий» ритм остинато куплетів і ключові слова («любов, як пташка, має крила»), що сприймаються як природне гасло: любов як свобода – найвищий закон життя.

Отже, у викладі сюжету «Кармен» в опері Бізе епічне та ліричне почало переплітаються між собою, і саме контраст подієвих вимірів є головним у змісті експозиції. Початок є провідним. Для цього лібретисти вводили сцени з натовпом, які коротко згадувалися або повністю відсутні в літературному джерелі. Вони, здається, не мають нічого спільного з майбутніми подіями, але дозволяють підказувати глядачу-слухачу можливий подальший перебіг подій, вводять в осередок інтриги. Слід зазначити, що подібна трансформація оригінального літературного сюжету визначається не специфікою театру як такого, а особливостями саме оперного жанру.

У драматичному театрі така експозиція була б непотрібною через дуже низьку «зовнішню» інформативну цінність вступних сцен із натовпом. Основне навантаження в них створює музика, саме вона формує комплекс почуттів – і передчуттів, що зрештою отримують «предметне» втілення з появою Кармен. Аналізуючи подальші сцени опери, можна побачити, наскільки значущим є епічне почало, у цілому. Подібні приклади можна знайти в багатьох інших оперних творах, наприклад в «Фаусті» Ш. Гуно, навіть в «Богемі» Дж. Пуччіні.

Очевидно, що розвиток сюжетної лінії в класико-романтичній опері підтримується епізодами так званого «вставленого» характеру, серед яких пісні, танці, процесії, похвали, пейзажні ескізи тощо. Ще одна особливість сюжетів опери заслуговує на окрему увагу: їх концентрація, ефективність і певне укрупнення

подачі провідних образів і ідей. На відміну від літературних прототипів, опери часто поляризують і роблять більш помітними «світло» і «темряву», добро і зло, любов і ненависть тощо. Так, Ж. Бізе та його лібретисти ввели до сюжету опери «Кармен» Мікаелу, як значущий у драматургічному відношенні образ, хоча вона ледь окреслена в новелі Меріме.

Зміст оперного мистецтва базується на пізнаванні сутності світу і людського буття. Очевидно, що саме тому оперні сюжети менш орієнтовані на розвагу і несуть помітно більше інтелектуальне навантаження. Особливо це притаманне пізньоромантичній опері та музичному театру ХХ століття. Серед таких опер – «Пеллеас і Мелізанда» К. Дебюссі, «Мойсей і Аарон» А. Шенберга, «Художник Матіс» та «Гармонія світу» П. Гіндеміта тощо. Але навіть інтелектуально поглиблені та інтровертно зумовлені оперні сюжети мали в основі *принцип інтриги* [8].

Поняття інтриги (французьке *intrigue*, від латинського *intrico* – заплутати) зазвичай розуміють як складне й напружене переплетення активних дій персонажів. Вона виникає внаслідок гострого зіткнення інтересів і цілеспрямованої боротьби героїв. Очевидно, інтрига чітко виражена в тих сюжетах, де присутній конфлікт «зовнішнього» антагоністичного типу, де діють дві або більше протилежних сторін. Найважливішими характеристиками інтриги є складність і складність зіткнення. Це означає, що вона знаходить вираження в сюжеті завдяки численним несподіваним поворотам. Інтрига асоціюється з підступністю, хитрою грою та навмисним викривленням. Інтриги часто проявляються через поєднання низки секретних ходів, які використовують сторони в процесі боротьби (обман, жонгливання фактами, заміна осіб тощо). Наприклад, у творі Р. Вагнера «Лоенгрін» сюжетним двигуном є таємні інтриги Ортруди і Тельрамунда, спрямовані проти Ельзи (перетворення Готфріда на лебедя, щоб звинуватити Ельзу у вбивстві та усунути її з трону, наклеп Лоенгріна як негідного претендента на руку брабантської принцеси, використання Ортрудою маски підступної скромності для здобуття довіри, а також підбурювання Ельзи розкрити таємницю імені свого чоловіка). У творі може бути кілька інтриг, як паралель-

них, так і таких, що перетинаються. Так, у «Весіллі Фігаро» В. Моцарта серцем інтриги є хитра боротьба між Фігаро і графом за Сюзанну. Цю боротьбу ускладнюють другорядні лінії «парних» інтриг: Граф – Графиня, Базіліо і Граф – Керубіно, Фігаро – Марчеліна, Фігаро – Сюзанна.

Особливо складні та заплутані інтриги характерні для комедійних сюжетів, насамперед для сюжетів опери буф, «візитівкою» яких є ситуації маскування, невпізнання, підроблених листів, хитрого обману тощо. Складна інтрига з численними поворотами використовується, щоб зацікавити глядача-слухача у розвитку подій. Тому в більшій мірі інтрига пов'язана з «класичними» сюжетами, які панували в опері до другої половини ХІХ століття. До сьогодні існує уявлення про «оперні» та «неоперні» сюжети, зокрема про виставу, засновану на сюжетних стереотипах, створених протягом чотирьох століть життя оперного жанру.

З усього різноманіття сюжетів, ті, що неодноразово і художньо переконливо використовувалися, виділяються як саме специфічно «оперні»: очевидно, саме вони найкраще відповідають особливостям цього жанру. Спроби визначити типи сюжетів, характерні для опери, неодноразово робили самі композитори (Глюк, Вагнер, Верді, Бузоні, Чайковський тощо), а також музикознавці та дослідники (Ван Лунчуань, Цяо Чжи, Черкашина-Губаренко М.).

Проблема опери як видовища також торкається природи оперної сюжетності, оскільки подієвість тексту має буквальне сценічне втілення, візуальні чинники є не менш важливими для цілісного сприйняття сюжету, ніж аудіальні музично-словесні. Тим не менш, головна семантична колізія опери, тобто її внутрішня справжня сюжетна логіка, що межує з характерологією, здійснюється музично-тематичним шляхом. Тому оперний сюжет можна прочитати як систему музичних лейтмотивів, за кожним з яких стоять не лише певні персонажі, а й важливі міжособистісні стосунки, провідні колізії [5].

Сюжетна логіка оперного твору також забезпечується «багатовимірністю» музичних значень. Прості, стереотипні, поширені сюжетні схеми в опері набувають виразності та нового естетичного змісту саме завдяки музичному прочитанню, кож-

ного разу унікального та індивідуального. І це одна з причин особливої любові опери до повторних, усталених, іноді вже «вічних» сюжетів, що передбачають систему не лише сценічних, а й музичних подій, взагалі формування особливої оперної музичної подієвості (любов і вбивство з ревнощів у «Кармен», «Отелло», «Паяцах», «Пеллеас і Мелізанді» тощо; міф про Орфея у версіях Пері, Каччіні, Монтеверді, Глюка; образ шекспірівського Ромео в інтерпретації Белліні та Гуно тощо). Сюжетні патерни, що зумовлюють зміст багатьох опер, постають своєрідними культурними артефактами, котрі повинні весь час нагадувати про себе, утримувати увагу на певних сторонах буття людини як постійного взаємообміну між зовнішньою реальністю та внутрішнім уявлюваним світом свідомості, підвладним лише музичному відтворенню [1; 9].

Наукова новизна роботи визначається розвитком напрямку сюжетології в оперознавстві, уточненням поняття оперного сюжету та його внутрішньо-жанрових різновидів. Розглядається зв'язок оперних сюжетів зі сферою подієвості, котра набуває широкого вияву в оперній композиції. Виявляються чинники життєподібності оперного змісту та специфіка оперної сюжетності як залежної від видовищного аспекту оперної вистави. Визначаються взаємовпливи сюжетології та характерології щодо оперного твору та оперної поетики у цілому, прослідковується втілення сюжетності на рівні музичної драматургії, зокрема у системі лейттематичних зв'язків.

Висновки. Музикознавче вивчення оперної сюжететики та самого явища оперного сюжету потребує інтердисциплінарного підходу, причому не лише залучення літературознавчих дефініцій, а, насамперед, звернення до історії та теорії театру, до галузі історіософії та антропософії, філософської естетики та когнітивної лінгвістики. Сюжетність як рядоположеність подій, фактів, явищ, закономірність відношень та ситуацій виявляє власну структурну логіку, котра вимагає певних образних рішень, тяжіє до типізації змісту та форми здійснення. Типологія сюжетності набуває принципового жанрового значення в оперній творчості, оскільки підключає явища персоніфікації, персонажності, пере-

бігу художніх подій, через яке відбувається типізація оперних характерів та способів музичної виразовості.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Ван Лунчуань. Опера сюжетологія як предмет сучасного музикознавства. Дис. ... канд. мист. (доктора філософії) за фахом 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Одеська національна музична академія імені А.В. Нежданової, міністерство культури України, Одеса, 2019. 191 с.
2. Гнидь Б. Історія вокального мистецтва. Київ Нмау, 1997. 320 с.
3. Гребенюк Н. Вокально-виконавська творчість: психолого-педагогічний та мистецтвознавчий аспекти. К.: Вища шк., 1999. 270 с.
4. Цяо Чжи. Шляхи формування оперної логосфери та способи її вивчення. Музичне мистецтво і культура. № 36. Том 1 (2023). С. 114–125.
5. Цяо Чжи. Семантичні пролегомени специфікації музичної мови опери. *Музичне мистецтво і культура*. № 41. (2024). С. 223–234.
6. Черкашина-Губаренко М. Музика і театр на перехресті епох : зб. статей. Суми : Наука, 2002. Т. 2. 206 с.
7. Черкашина-Губаренко М. Опера ХХ століття: Нариси. К. : Музична Україна, 1981. 208 с.
8. Jacobshagen A. Opera semiseria. Gattungskonvergenz und Kulturtransfer im Musiktheater. München: Franz Steiner Verlag, 2005. 319 s.
9. Natalia Ostroukhova, Liu Xiaowen, Lyu Jing, Kongbo Tan, Yu Xinya. Interpretive innovations of the opera image in the creative dialogue M. Callas – L. Visconti // AD ALTA: Journal of Interdisciplinary Research, 2023. Vol. 13, Issue 2, Special Issue 35, pp. 26-30.

REFERENCES

1. Wang, Lungchuan (2019). Opera plotology as a subject of modern musicology. Dissertation ... candidate of arts (doctor of philosophy) in specialty 17.00.03 “Musical art” / Odesa National Academy of Music named after A.V. Nezhdanova, Ministry of Culture of Ukraine, Odesa [in Ukrainian].
2. Gnyd, B. (1997). History of vocal art. Kyiv Nmau [in Ukrainian].
3. Grebenyuk, N. (1999). Vocal-performing creativity: psychological, pedagogical and art-historical aspects. Kyiv: Higher School [in Ukrainian].
4. Qiao, Zhi. (2023). Ways of forming the opera logosphere and methods of its study. *Musical art and culture*. No. 36. Volume 1. P. 114–125 [in Ukrainian].
5. Qiao, Zhi. (2024). Semantic prolegomena of the specification of the musical language of opera. *Musical Art and Culture*. No. 41. P. 223–234 [in Ukrainian].
6. Cherkashyna-Gubarenko, M. (2002). Music and Theater at the Crossroads of Epochs: Collection of Articles. Sumy: Nauka. T. 2. [in Ukrainian].

7. Cherkashyna-Gubarenko, M. (1981). Opera of the 20th Century: Essays. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].

8. Jacobshagen, A. (2005). Opera semiseria. Gattungskonvergenz und Kulturtransfer im Musiktheater. München: Franz Steiner Verlag [in German].

9. Natalia Ostroukhova, Liu Xiaowen, Lyu Jing, Kongbo Tan, Yu Xinya. (2023). Interpretive innovations of the opera image in the creative dialogue M. Callas – L. Visconti // AD ALTA: Journal of Interdisciplinary Research. Vol. 13, Issue 2, Special Issue 35. P. 26-30 [in English].

Дата першого надходження статті до видання: 11.02.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 17.03.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 13.05.2026

УДК 78.01/.071.1+781.9

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2026-47-18>**Ван Юндань**

ORCID: 0009-0002-5929-5379

здобувач кафедри історії музики та музичної етнографії
Одеської національної академії імені А. В. Нежданової
wang642747935@gmail.com

ГАРМОНІЯ ЯК ФОРМОТВОРЧИЙ ЧИННИК У ФОРТЕПІАННІЙ ТВОРЧОСТІ М. РАВЕЛЯ

Мета статті – висвітлити особливості гармонічного письма Моріса Равеля як передумову виконавської інтерпретації його фортепіанних творів. **Методологія** статті визначається текстологічним методом, з урахуванням усіх умов формування та здійснення музичного тексту; задіяний поглиблений стилевий підхід, передбачаючий наголос на авторському мисленні, тобто на ідіостилі. **Наукова новизна** статті визначається розвитком поняття гармонії у напрямі поглибленого стилєвого та стилістичного аналізу, з врахуванням виконавських завдань та засобів виразовості. Гармонія як мовний компонент, структурно-семантичний показник музичного змісту у його буквальному композиційному та відверненому ідеально-образному виявах, розкривається у контексті імпресіоністської фортепіанної поетики, зокрема у програмних фортепіанних циклах М. Равеля. Визначається специфічна ігрова природа гармонічної мови Равеля, власна логіка музичного тексту, що вибудовує фактурно-гармонічним шляхом складні образні колізії, досягає нової предметності фортепіанного інтонування. **Висновки.** Контраст і асиміляція стають основними засобами композиційної організації фортепіанних циклів М. Равеля, як на рівні опусу в цілому, так і в межах одного твору. Всі інші прийоми підпорядковані цим загальним засобам формоутворення, але фактурно-тематичний план музичної подачі є провідним. Інтерпретація текстури є основним способом формування теми, тому на провідний рівень виведені гармонічні відношення, а це пояснює складність, динамізм, процесуальність, інтенсивний лінійний розвиток гармонічних комплексів. Динаміка фактурно-гармонічних прийомів набуває особливої логічної призначення у творах Равеля; фонові елементи набувають функцій тематичного рельєфу завдяки виконавській інтерпретації. Тематизація виконавських засобів музичного вираження здійснюється на основі їх переходу від одного жанрово-стилістичного комплексу до іншого, як переходу від одного контексту розуміння та інтерпретації до низки інших.



Ключові слова: гармонія, фактурно-гармонічні прийоми, ігрова логіка, виконавська інтерпретація, циклічність, тематизація фортепіанної тембрової палітри, гармонічне письмо Моріса Равеля.

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

Harmony as a formative factor in M. Ravel's piano work

The aim of the article is to highlight the features of Maurice Ravel's harmonic writing as a prerequisite for the performance interpretation of his piano works. The methodology of the article is determined by the textological method, taking into account all the conditions of the formation and performance of a musical text; an in-depth stylistic approach is used, which involves an emphasis on the author's thinking, that is, on idiostyle. The scientific novelty of the article is determined by the development of the concept of harmony in the direction of in-depth stylistic and stylistic analysis, taking into account performance tasks and means of expressiveness. Harmony as a linguistic component, a structural and semantic indicator of musical content in its literal compositional and abstract ideal-figurative expressions, is revealed in the context of impressionist piano poetics, in particular in M. Ravel's program piano cycles. The specific playful nature of Ravel's harmonic language is determined, the own logic of the musical text, which builds complex figurative collisions in a textural-harmonic way, achieves a new objectivity of piano intonation. Conclusions. Contrast and assimilation become the main means of compositional organization of M. Ravel's piano cycles, both at the level of the opus as a whole and within a single work. All other techniques are subordinate to these general means of form formation, but the textural-thematic plan of musical presentation is leading. The interpretation of texture is the main way of forming a theme, therefore harmonic relations are brought to the leading level, and this explains the complexity, dynamism, processivity, intensive linear development of harmonic complexes. The dynamics of textural-harmonic techniques acquire a special logical purpose in Ravel's works; background elements acquire the functions of thematic relief thanks to the performing interpretation. Thematization of performing means of musical expression is carried out on the basis of their transition from one genre-stylistic complex to another, as a transition from one context of understanding and interpretation to a number of others.

Key words: harmony, texture-harmonic techniques, game logic, performing interpretation, cyclicity, thematization of the piano timbre palette, the harmonic writing of Maurice Ravel.

Актуальність теми дослідження обумовлюється тим значенням, яке має напрям імпресіонізму у розвитку музичної мови, головне – у доведенні інноваційних мово- та формотворчих можливостей музичної гармонії, які буквально відіграють вирішальну роль як для фортепіанно-виконавської інтерпретації, так і для музикознавчого аналізу [1; 4].

Імпресіонізм, який у музиці з'явився пізніше, ніж в образотворчому мистецтві, тим не менш, мав власні передумови та естетичні тенденції, власні ідеї щодо музики як «актуально-прекрасного» [2], насамперед за рахунок фактурно-гармонічної організації музичного твору, причому ці тенденції йшли як від пізньоромантичного стилю, так і від доби французьких клавесиністів XVIII століття, насамперед Ж.Ф. Рамо, Ф. Куперена, тобто мали історичне естетичне коріння, що передбачає особливу увагу до структурних та характеристичних прийомів, також до засобів виконавської форми.

У творчості французьких композиторів начала XX століття лаконізм музичного висловлення поєднується з ускладненням мовних прийомів та з насиченням й ущільненням фактурного викладу, також з формуванням нових семантичних якостей як композиторського тексту, так і виконавської інтерпретації [5; 6]. Можна стверджувати, що період імпресіонізму сприяв відкриттю нових принципів піаністичної гри – тематизації фортепіанної фактурної темброво-регістрової палітри.

К. Дебюссі – один із відкривачів постромантичної складної модальної гармонії, яка розвивається на розширеній функціональній основі. Але особливо різноманітним та оновленим з боку тематичного розвитку постає гармонічне мислення Моріса Равеля [7].

Мета роботи – висвітлити особливості гармонічного письма Моріса Равеля як передумову виконавської інтерпретації його фортепіанних творів.

Виклад основного матеріалу. Фортепіанні твори М. Равеля особливо чітко розкривають принципи імпресіоністичного гармонічного мислення, зокрема, вони дозволяють помітити, що нові гармонічні функції так званих «загальних форм руху» виникають внаслідок посилення в них певного типу інтонації чи технічного засобу, що впливає на організацію вертикалі. А саме, або вокалізована мова (усі варіанти кантилени, декламації), або ритмічно-моторна фігура (від простого танцю до прелюдії, токати тощо), або, нарешті, темброво-сонорний компонент, який безпосередньо пов'язаний із динамічними властивостями

теми (контрасти динаміки, порівняння крайніх регістрів) сприяють ефекту фортепіанного звукового живопису – з наголосом на кольорі фортепіанного звуку, автономному фонізмі музичної структури – набувають значення домінантної текстової фігури. В деяких випадках одночасно посилюються як ритмічно-моторні, так і вокально-мовні (мелодійні) принципи, що пояснює особливий семантичний рельєф цих звукокомплексів. У багатьох випадках динаміка вільних фігурацій не призводить до конкретних жанрових асоціацій, а тематичний текстурний рух стає основою для формування нового жанрового типу арабески [6].

Найбільш репертуарні фортепіанні твори М. Равеля включені до циклів «Відображення», «Нічний Гаспар», «Благородні та сентиментальні вальси», «Гробниця Куперена». У своїй послідовності ці цикли відображають стилістичну еволюцію композитора від імпресіонізму до експресіонізму і далі, до неокласицизму; останній у творчості Равеля поєднується з експресіоністськими ідеями (але у сфері симфонічної музики; прикладами є «Болеро», «Вальс», Концерт для лівої руки, тобто композиції, які так чи інакше пов'язані з трагічною військовою тематикою). Усі ці цикли можна вважати програмними, але в перших двох циклах програма подається літературним коментарем, а в третьому і четвертому – у підтексті, стаючи узагальненою та жанровою. Завдяки цьому, з точки зору загальної структури та назв творів, цикл «Могила Куперена» має схожість із сюїтою, і не стільки у традиції Куперена (французькій), скільки в німецькій [5; 6].

Цикл «Відображення» («Дзеркала») складається з п'яти частин. Кожна з них присвячена одному з членів кола «Апачів», зустрічі яких відвідував Равель. Перша, «Нічні метелики» присвячена поета Л. Фаргу, улюбленим часом якого була ніч; друга, «Сумні птахи», піаністу Р. Віньєсу, другу та однокурснику; третя – «Човен в океані» – призначена художнику П. Сорду, чий будинок слугував місцем зустрічей друзів; четверта – «Альборада» («Ранкова серенада блазня») – однокурснику за класом композиції М. Кальвокорессі, критику та перекладачу; п'ята – «Долина дзвонів» – композитору М. Дельяжу.

Форма циклу, не дивлячись на програмність, здавалася імпровізаційною, але структурне та композиційне тлумачення частин циклу Равеля є дуже продуманим за формою та образним змістом. Перша з них написана у сонатній формі з класичним тоніко-домінантним зв'язком основних тем і з епізодом у процесі розвитку; друга – у контрастній двочастинній формі з кодою (у якій повертається основна тональність); третя має форму вільно інтерпретованого рондо; четверта виконана у сонатній формі з дзеркальною репризою; п'ята також у сонатній формі з динамічною дзеркальною репризою. Принцип дзеркальності у формуванні виступає композиційним «відображенням» загальної поетичної ідеї «Дзеркал». Її можна розуміти як послідовне «відображення» у сприйнятті часового циклу дня в русі від ночі (перша п'єса) до денних сцен (друга, третя і четверта п'єси) і до «звукової картини» заходу сонця (вечірній дзвін у п'ятій п'єсі). Варто зазначити, що сам Равель назвав «Відображення» циклом в автобіографічному плані.

Особливим музичним внутрішньо-композиційним засобом циклізації, тобто створення особливої єдності творів з різним образно-тематичним змістом, є дзвонний мотив і «голос автора»; перший звучить як ранковий дзвін у «Нічних метеликах», як вечірній дзвін у «Долині дзвонів». Інший, що походить із середньої частини «Нічних метеликів», звучить з повною силою в останній частині циклу. Циклічні зв'язки п'єс ще яскравіше проявляються у «Нічному Гаспарі». Перша композиція, або перша частина, «Ундіна», написана у формі сонатного алегро з дзеркальною репризою (що, як ми бачимо, стає стабільною рисою інтерпретації сонатно-ї форми Равелем); друга, «Шибениця», є мініатюрною, але також подана у сонатній формі з епізодом замість розвитку, що слугує середньою ліричною частиною (адажіо); третя, «Скарбо», є скерцо і водночас фінальною жанровою частиною, побудованою відповідно до класичної сонатної схеми.

Таким чином, принципи сонатної форми домінують над усіма іншими, що зумовлено одночасно прагненням Равеля до яскравих тематичних контрастів, динамічних перемикань, емоційного розширення та логічної ясності, «граматичної коректно-

сті» форми, гармонійного балансу протилежних начал. На рівні образної концепції всього циклу це баланс «нічної» та «денної» свідомості, гостра гра уяви і реальності. Важливо, що «нічне» і «страшне» насамперед представлені літературно-поетичною програмою (передмовою до кожної п'єси). У музичній подачі зміст нічних видінь стає чіткішим, перебільшеним у дивний спосіб. Так, у «Скарбо», найфантастичнішому творі циклу, епізоди з тональною нестабільністю чергуються з тонально визначеними, а коли форма завершується, останні домінують. У «Шибениці» відроджуються прийоми техніки суворої поліфонії та «стрічкового» голосоведіння, що сприяє об'єктивному, навіть дещо відстороненому характеру звучання, особливо у тихій динаміці. В «Ундіні» передається ефект зникнення видіння, оскільки в дзеркалі створюється протилежність експозиційної текстової частини: звуковий масив розріджений, і залишається лише один мелодійний голос, як варіант першої теми. Каденція розмиває тему в фактурі, ніби передаючи останні рядки Бертрана: «вона почала плакати, потім сміятися і зникла, розчиняючись у прозорих потоках дощу...» Особливістю структури цього циклу є непропорційність його частин – поетичний розвиток першої та третьої частин і мініатюрний характер другої. Її (особливість) можна пояснити тим, що образи руху, які потребують масштабу і простору для метаморфоз («Ундіна», «Скарбо»), протиставляються образу повної статичності, повного придушення (гальмування) всієї рухливості («Шибениця»). Тому в середній частині циклу використовуються прийоми остинато, і діапазон мелодії помітно звужується, «стискається» мотивами, що імітують дзвін [8].

Композиційна єдність циклу зміцнюється тональними та тематичними зв'язками, а також виконавською ідеєю «трансцендентальної майстерності», яку запозичив М. Равель у Ф. Ліста. У «Нічному Гаспарі» літературні програмні інструкції виступають своєрідними знаками розділення, водночас між циклами також з'являються стилістичні зв'язки. Також можна відзначити комплекс дзвонності з єдиною інтонацією та текстурою для двох описаних циклів. У «Шибениці» звук самотнього дзвону (остинато сі-бемоль в октавному дубляжі) поєднується з архаїчною

послідовністю акордів, що імітують голоси інших дзвонів. Звук приглушений, використовуються такі рівні динаміки, як піано та піаніссимо, що, очевидно, можна розуміти як віддаленість дзвонів, сприйняття їх звуку на значній відстані від них. Дзвони, що завершують цикл, спочатку такі ж «тихі» («Долина дзвонів»), створені для передачі об'єму простору, певної звукової (пейзажної) перспективи – наближення та усунення дзвону. Равель формує декілька фактурних реєстрових шарів – рівнів звучання, використовує акорди, основний тон яких прихований у фігураціях, то розділяється, то конденсується, робить текстуру більш компактною; також задіяна педаль, що підсилює ефект статичного, як остинато, «донесення» звуку дзвона (у середній частині).

Використання натуральних ладів, зокрема пентатонічної гами, зазвичай з метою підкреслення незвичайної природи того, що відбувається, слід також віднести до авторських гармонічних прийомів. Можна говорити про особливу семантику діатонічних конструкцій, на відміну від хроматичних, деяке інше розуміння та застосування гармонічних засобів як програмних. Усе це разом є передумовою для інтерпретації фортепіанного циклу у творчості Равеля і дозволяє сказати, що композитор розвиває ті нові принципи циклічності, які відкрили романтики. *У цьому сенсі в стилі Равеля також можна знайти риси неоромантизму – спільні для всіх його фортепіанних циклів.*

Прикладом оригінальної інтерпретації циклу, його музичної та логічної єдності, але на інших підставах, є цикл «Гробниця Куперена». Композиція сюїти сувора і чітка, уявляє собою послідовність з трьох груп творів: прелюдія і fuga, три контрастні танці (Форлана, Рігодон, Менует) і токката. Тональний план циклу демонструє класицистську ясність: Прелюдія і Фуга написані в мі мінорі – фінальна Токата використовує мі мінор – Мі мажор, Форлана – мі мінор, Рігодон – До мажор, Менует – Соль мажор. Як і в інших циклах, використовуються деякі технічні фактурні засоби спільні для всіх творів. У цьому контексті можна зазначити, що М. Равель будує композицію сюїти відповідно до свого постійного прагнення до конструктивної єдності циклу та цілісності. У побудові п'єс перевага надається три-

частинним репризним формам; перша, Прелюдія, вирізняється особливостями старої сонатної форми з введенням розвитку, ускладненням тонального плану, характерним для пізніших типів сонат. Форлана поєднує рондальність, класичну чисту фактуру та складне гармонічне письмо. Рігодон – стилізована музична «жанрова замальовка». Головна ідея циклу – плач і хвала одночасно – виражена в Менуеті, який набуває героїчного характеру «в дусі» Ж.Б. Люллі. Найсумніший епізод, Мюзетта, тріо з Менуету, веде до трагічного настрою. У репризи теми Менуету та Мюзетти будуть виконані разом, а тема тріо «заражає» головну тему мінорною тональністю; лише Кода приносить спокій і розслаблення. У цій частині циклу, неокласичній за своїми домінуючими стилістичними рисами, Равель досягає експресіоністської трагічної кульмінації в середній частині Менуету завдяки техніці, схожій на оркестрове текстурне регістрове крещендо.

Однак також здається, що в розвитку циклу (від перших частин до останніх, п'ятої і шостої) спостерігається тенденція відходити далі від ретроспекції, зміцнювати сучасні, гостро актуальні моменти в інтерпретації жанрової форми. Вступаючи в діалог із традицією, М. Равель завжди прагне взяти ініціативу, стати «першим голосом». Перш за все, це зміцнення *стилістичного принципу авторського мовлення*, іншими словами, принципи циклічного оформлення музичного матеріалу виражають ставлення композитора і піаніста до цього матеріалу, цілеспрямованість ідеї в цілому.

Можна припустити, що формування циклічних форм, розвиток принципу циклічності як особливого чинника музичної драматургії та індивідуалізації музично-творчого процесу, що веде до особистої автономії автора (також пояснює виокремлення виконавця як співучасника, співавтора, цього процесу, починаючи з доби романтизму), є взаємопов'язаними умовами формування вторинного типу музичного професіоналізму, а саме – протиставлення явищ композиції та виконання. Як вторинний, цей тип забезпечує фундаментальне розділення між написанням і виконанням музичних творів, тобто забезпечує певну автономію останніх. Таким чином, явище циклу в музиці має не лише

широкі жанрові та історичні передумови, а й важливі мистецькі, інституційні та культурно-комунікативні наслідки [5].

Обговорюючи взаємодію фактурних і гармонічних прийомів у творах Равеля, слід зазначити, що найчастіше складні текстові формації в музиці Равеля базуються на поєднанні різних типів вільного руху з дублюваннями, а також педалями. Весь твір «Шибениця» базується на зміні різних видів дублювання. Музична тканина в Менуеті та Сонатині також створюється шляхом переплетення голосів, що виконують різні функції (звуки педалей ля-бемоль і ре-бемоль додаються до вільно-незалежного руху мелодії, поєднуючись з паралельним рухом чистих квінт).

Нові якості умовного «музичного сюжету» виникають у зв'язку зі зміцненням семантичних функцій тембрової позиції у поєднанні з гучним вираженням, оскільки, як уже зазначалося, згідно з канонами виконавської форми, висотне положення та сила звуковидобування сприяють образним метаморфозам, перетворенням і трансформаціям теми.

Отже, *ігрова логіка композиції* у творах Равеля, здається, стає виконавською логікою, що змушує ставити питання про особливості останньої у зв'язку з циклами Равеля. Перелік фактурно-гармонічних прийомів у фортепіанних творах Равеля, які, на нашу думку, правильніше називають фактурно-тематичними, що натякають на суттєву роль гармонічної мови у виборі типу фактури, можна розширити. Він також включає гармонічну фігурацію в єдності з загальними формами руху, зокрема з рухом у «ламаних» інтервалах, акордами, інтервальними сполученнями, з конденсацією мелодійної горизонтальної (як консонантної, так і дисонантної) лінії, прирощуючи рівні фактури або, навпаки, створюючи їх редукцію (прояснення); синхронність або асинхронність фактурних шарів, розділення однієї мелодійної лінії також можна визначити як техніку перемикання фактурно-гармонічних планів. Враховуючи важливі часові композиційні функції ритму, до наведених вище прийомів слід додати ритмічну фрагментацію-деталізацію, характерну для Равеля, яку можна розуміти як тематизацію мелізмів, а також навпаки – ритмічне розширення-збільшення, котре саме

по собі створює ефект уповільнення, зворотного відліку часу, аж до його затримки й зупинки [3; 8].

На нашу думку, два полярні гучно-динамічні стани також слід вказати як важливий характерний засіб, що входить до фактурно-тематичного комплексу. Однак найважливішим є те, що в межах однієї тематичної структури можуть використовуватися прийоми різного мовно-тематичного рівня, що забезпечує особливий авторизований полістилістичний ефект звучання та семантичної поліфонії одного образу, і ці техніки можуть поєднуватися як горизонтально, у часовому розвитку композиції, так і вертикально, у композиційному просторі. Переконливим прикладом є перші п'єси з циклів «Відображення» та «Нічний Гаспар», а також Менует з циклу «Гробниця Куперена».

Зокрема, п'єса «Нічні метелики» містить п'ять тематичних комплексів (три в експозиційному розділі, два в середній – епізод і розвиток). Вся експозиція, за винятком миттєвих гучнісних «спалахів», підтримується у тихій динаміці (до трьох піано), що підтверджує участь інтровертно-ліричної сфери образів. У структурі розробки, заснованій на матеріалі другого і четвертого тематичних комплексів, посилюється енергія горизонтальних мелодійних спряжень, що допомагає подолати статичне остинато, але зберігається крайня тиша звуковидобування. Лише під час підготовки репризи відбувається прорив у силі звучання, який потім підтверджується у самій репризі (ff) на тремоло фермато. Фінальна структура, хоча й демонструє моторні навички, близькі до токати, звучить на двох форте і веде до надзвичайно високого регістру, який начебто провокує «відліт» від реальності...

Трагічна кульмінація Менуету також пов'язана з поліпластовістю – політематизмом, як із зіткненням різних мовно-стилістичних груп. Однак у цьому творі підсилюється ефект контрасту й неузгодження виразових прийомів, що загострює образний зміст, також виявляє самостійні семантичні здатності гармонічного розвитку – і у лінійному, і у фактурно-вертикальному його вимірах.

Наукова новизна статті визначається розвитком поняття гармонії у напрямі поглибленого стильового та стилістичного

аналізу, з врахуванням виконавських завдань та засобів виразовості. Гармонія як мовний компонент, структурно-семантичний показник музичного змісту у його буквальному композиційному та відверненому ідеально-образному виявах, розкривається у контексті імпресіоністської фортепіанної поетики, зокрема у програмних фортепіанних циклах М. Равеля. Визначається специфічна ігрова природа гармонічної мови Равеля, власна логіка музичного тексту, що вибудовує фактурно-гармонічним шляхом складні образні колізії, досягає нової предметності фортепіанного інтонування.

Висновки. Контраст і асиміляція стають основними засобами композиційної організації фортепіанних циклів М. Равеля, як на рівні опусу в цілому, так і в межах одного твору. Всі інші прийоми підпорядковані цим загальним засобам формоутворення, але фактурно-тематичний план музичної подачі є провідним. Інтерпретація текстури є основним способом формування теми, тому на провідний рівень виведені гармонічні відношення, а це пояснює складність, динамізм, процесуальність, інтенсивний лінійний розвиток гармонічних комплексів. Водночас взаємозворотність вертикального та горизонтального вимірів призводить до того, що часові звукові послідовності стають просторовими, своєрідними «порушеннями руху», а також новою повнотою і динамізацією акордової вертикалі.

Динаміка фактурно-гармонічних прийомів набуває особливого логічного призначення у творах Равеля; фонові елементи набувають функцій тематичного рельєфу завдяки виконавській інтерпретації. Тематизація виконавських засобів музичного вираження здійснюється на основі їх переходу від одного жанрово-стилістичного комплексу до іншого, як переходу від одного контексту розуміння та інтерпретації до низки інших.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Вечер Д. Виконавський аналіз музичного твору: теоретичний і практико-методичний аспекти (на прикладі діяльності піаніста-інтерпретатора) : автореф. дис... канд. мистецт. : 17.00.03 / Національна академія наук України. Інститут мистецтвознавства фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського. К., 2007. 17 с.
2. Гадамер, Г.-Г. Актуальність прекрасного. К. : Юніверс, 2001. С. 51–99.

3. Жаркова, Валерія Борисівна. Прогулянки музичним світом Моріса Равеля (у пошуках смислу послання Майстра): монографія. Вид. 2-ге, доп. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2025. 520 с.

4. Москаленко В. Аналіз у ракурсі музичної інтерпретації. *Часопис національної музичної академії України імені П.І. Чайковського*: науковий журнал. 2008. № 1. К. : НМАУ, 2008. С. 106–112.

5. Потоцька О. Стильова типологія фортепіанно-виконавської інтерпретації. Дис. ... канд. мист. :17.00.03 / Одеська державна музична академія ім. А. В. Нежданової. 2012. 240 с.

6. Jarocinski S. Debussy a impresjonizm i symbolizm. Krakow : Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1966. 248 s.

7. Taruskin Richard. Oxford History of Western Music: in 5 vols. Vol. 4: Music in the Early Twentieth Century. Paperback, 2009. 880 p.

8. Zank Stephen. Irony and Sound. The Music of Maurice Ravel. University of Rochester Press, 2009. 449 p.

REFERENCES

1. Vecher, D. (2007). Performing analysis of a musical work: theoretical and practical-methodical aspects (on the example of the activities of a pianist-interpreter): author's abstract. Dissertation ... candidate of arts. : 17.00.03 / National Academy of Sciences of Ukraine. Institute of Art History, Folklore and Ethnology named after M.T. Rylsky. K. [in Ukrainian].

2. Gadamer, G.-G. (2001). The Relevance of the Beautiful. Kyiv : Universe, 2001. P. 51–99 [in Ukrainian].

3. Zharkova, V. (2025). Walks through the musical world of Maurice Ravel (in search of the meaning of the Master's message): monograph. 2nd ed., supplement. Kyiv : National Music Academy named after P. I. Tchaikovsky [in Ukrainian].

4. Moskalenko, V. (2008). Analysis from the perspective of musical interpretation. *Journal of the National Music Academy of Ukraine named after P.I. Tchaikovsky*: scientific journal. 2008. No. 1. Kyiv : NMAU. P. 106–112 [in Ukrainian].

5. Pototska, O. (2012). Stylistic typology of piano and performing interpretation. Diss. ... candidate of art : 17.00.03 / Odesa State Academy of Music named after A. V. Nezhdanova [in Ukrainian].

6. Jarocinski, S. (1966). Debussy: Impressionism and Symbolism. Krakow: Polish Music Publishing House [in Polish].

7. Taruskin, Richard. (2009). Oxford History of Western Music: in 5 vols. Vol. 4: Music in the Early Twentieth Century. Paperback [in English].

8. Zank, Stephen. (2009). Irony and Sound. The Music of Maurice Ravel. University of Rochester Press [in English].

Дата першого надходження статті до видання: 17.02.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 20.03.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 13.05.2026

ПРОБЛЕМИ СУЧАСНОЇ МУЗИЧНОЇ ПЕДАГОГІКИ ТА ВИКОНАВСТВА

УДК 78(091):7.03:37.091.313

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2026-47-19>

Ольга Володимирівна Вороновська

ORCID: 0000-0001-7181-996X

кандидат мистецтвознавства,

доцент кафедри музичного мистецтва і хореографії

ДЗ «Південноукраїнський національний педагогічний університет

імені К. Д. Ушинського»

o_voron@ukr.net

Марина Володимирівна Русяєва

ORCID: 0000-0002-0498-0611

кандидат мистецтвознавства,

доцент кафедри теоретичної, музично-інструментальної
та вокальної підготовки

ДЗ «Південноукраїнський національний педагогічний університет

імені К. Д. Ушинського»

marina.rusyaeva.od@gmail.com

ІНТЕГРОВАНІЙ ПІДХІД ДО ВИКЛАДАННЯ ІСТОРІЇ МУЗИКИ ТА ІСТОРІЇ МИСТЕЦТВА НА ЗАСАДАХ ПРОЄКТНО-ОРІЄНТОВАНОГО НАВЧАННЯ

*Стаття присвячена проблемі модернізації мистецької освіти в Україні в умовах цифрової епохи та необхідності подолання фрагментарності знань майбутніх фахівців. **Мета роботи** полягає у теоретичному обґрунтуванні та розробці цілісної моделі інтегрованого проєкту, який би дозволив студентам сприймати музичні та візуальні образи як єдиний еволюційний потік у межах курсів історії музики та історії мистецтва. Дослідження спрямоване на розробку конкретних методичних*



алгоритмів, що поєднують теоретичний зміст дисциплін із практичною проєктною діяльністю. **Методологія** дослідження ґрунтується на застосуванні системно-аналітичного та компаративного методів. Автори спираються на принцип ізоморфізму, що дозволяє виявити спільний «генетичний код» епохи в музиці, архітектурі та живописі. Також залучено нейропсихологічні підходи до аналізу синестезії як фундаментального механізму міжсенсорної взаємодії. **Наукова новизна** роботи визначається тим, що в ній вперше запропоновано методичне поєднання проєктно-орієнтованого навчання із теорією синтезу мистецтв саме в межах історико-мистецьких курсів. Розроблено чотириетпний алгоритм реалізації проєкту: від формулювання проблемного «спрямовуючого запитання» до створення унікального інтегрованого продукту. Обґрунтовано використання синестезії як дидактичного інструменту, що перетворює абстрактні категорії на особистісний чуттєвий досвід здобувача. **Висновки.** Дослідження доводить, що інтегрований підхід на засадах PBL виступає ефективним «антидотом» проти деструктивної фрагментарності знань. Впровадження цієї методики дозволяє змінити роль викладача з «лектора-інформатора» на фасилітатора творчого пошуку, що є критично важливим для підготовки фахівців нової генерації. Для майбутніх педагогів мистецьких шкіл такий підхід має подвійну цінність, надаючи готовий методичний інструментарій для модернізації початкової ланки мистецької освіти, роблячи процес навчання емоційно насиченим та когнітивно доступним для дітей. Реалізація міждисциплінарних проєктів забезпечує перехід від репродуктивного відтворення фактів до формування високого рівня аналітичних компетенцій.

Ключові слова: інтегрований підхід, проєктно-орієнтоване навчання, мистецько-педагогічний проєкт, історія музики, історія мистецтва, синтез мистецтв, синестезія, ізоморфізм, мистецька освіта.

Voronovskaya Olga Volodymyrivna, Candidate of Art, Associate Professor at the Department of Musical Art and Choreography of the South Ukrainian National Pedagogical University named after K. D. Ushynsky; Rusiyayeva Marina Volodymyrivna, Candidate of Art, Associate Professor at the Department of Theoretical, Musical-Instrumental, and Vocal Training of the South Ukrainian National Pedagogical University named after K. D. Ushynsky

An integrated approach to teaching Music History and Art History based on project-based learning

The article addresses the problem of modernizing art education in Ukraine in the digital era and the necessity of overcoming knowledge fragmentation among future specialists. **The research objective** is to theoretically substantiate and develop a cohesive model for an integrated project that enables students to perceive musical and visual images as a single evolutionary stream within Music History and Art History courses. The study is aimed at developing specific methodological algorithms that combine the theoretical content of the disciplines with practical project activities. **The research methodology**

is based on the application of systemic-analytical and comparative methods. The authors rely on the principle of isomorphism, which allows for identifying the common "genetic code" of an era in music, architecture, and painting. Additionally, neuropsychological approaches are involved in the analysis of synesthesia as a fundamental mechanism of intersensory interaction. **The scientific novelty** of the work is defined by the fact that it is the first to propose a methodological combination of project-based learning with the theory of art synthesis specifically within historical and art-related courses. A four-stage project implementation algorithm has been developed: from formulating a problematic "driving question" to creating a unique integrated product. The use of synesthesia as a didactic tool that transforms abstract categories into the learner's personal sensory experience is substantiated. **Conclusions.** The research proves that an integrated approach based on PBL acts as an effective "antidote" to the destructive fragmentation of knowledge. The implementation of this methodology allows for changing the teacher's role from a "lecturer-informant" to a facilitator of creative search, which is critical for training a new generation of specialists. For future art school teachers, this approach has double value, providing ready-made methodological tools for modernizing the primary level of art education, making the learning process emotionally saturated and cognitively accessible for children. The implementation of interdisciplinary projects ensures a transition from the reproductive repetition of facts to the formation of a high level of analytical competencies.

Key words: integrated approach, project-based learning, art-pedagogical project, Music History, Art History, synthesis of arts, synesthesia, isomorphism, art education.

Актуальність теми. Трансформація сучасної мистецької освіти в Україні зумовлює пошук нових методологічних підходів, які б відповідали викликам цифрової епохи та запитам нового покоління здобувачів освіти. Традиційна система викладання історико-теоретичних дисциплін, зокрема історії музики та історії мистецтва, тривалий час базувалася на автономному вивченні кожного виду мистецтва. Такий підхід часто призводить до фрагментарності знань здобувачів: вони опановують хронологію музичних стилів окремо від контексту візуальної культури, архітектури чи філософської думки відповідної епохи.

Основна проблема полягає у суперечності між цілісною природою художнього процесу, де звук, колір та форма завжди перебували у нерозривному синтезі, та дискретним характером їх вивчення в освітньому процесі. Майбутні викладачі мистецьких шкіл часто не вбачають прямих стильових паралелей, наприклад, між поліфонією Й. С. Баха та архітектурною логікою

бароко, або між колористичними пошуками К. Дебюссі та живописною технікою К. Моне. Це обмежує формування цілісної художньої картини світу майбутнього викладача та знижує його здатність до креативної інтерпретації мистецьких явищ.

У цьому контексті виникає гостра потреба у впровадженні інтегрованого підходу, який би дозволив розглядати історію музики та історію мистецтва як єдиний еволюційний потік. Найбільш ефективним інструментом для реалізації такої інтеграції постає проектно-орієнтоване навчання. Воно перетворює здобувача з пасивного споживача інформації на активного дослідника, що самостійно вибудовує міжпредметні зв'язки через створення конкретного творчого чи наукового продукту. Таким чином, актуалізується питання розробки конкретних методичних алгоритмів, що дозволять поєднати теоретичний зміст мистецьких курсів із створенням мистецько-педагогічного проекту.

Проблема модернізації мистецької освіти та впровадження інноваційних технологій навчання перебуває у центрі уваги багатьох сучасних науковців. У сучасній українській мистецькій педагогіці теорія проектного навчання активно розвивається в контексті компетентнісного підходу. Дослідники розглядають проектну діяльність як засіб саморозвитку особистості, активізації пізнавальної діяльності здобувачів і як ефективну педагогічну стратегію, що спрямована на розвиток дослідницького та пізнавального потенціалу студентів [3; 11]. Автори на основі експериментальних даних доводять, що впровадження проектно-орієнтованого навчання у закладах вищої освіти сприяє зростанню рівня автономності здобувачів та їхньої психологічної готовності до наукової діяльності [3, с.96].

Питання взаємодії різних видів мистецтв (музики, живопису, архітектури, літератури) досліджуються в межах поліхудожньої освіти. Науковці наголошують, що інтегрований підхід сприяє формуванню цілісного естетичного досвіду. У дослідженні І. Ушакової синтез різних видів мистецтва розглядається як багатогранне поєднання музичних, літературних та образотворчих елементів, що виступає дієвим інструментом формування культурної ідентичності та цілісної особистості майбутнього

фахівця [12]. Важливими є праці, присвячені синестезії та взаємозв'язку слухових і зорових образів у мистецтві. У дослідженні О. Кузьменко та О. Стрельцової синестезія розглядається як фундаментальний психологічний механізм, що забезпечує глибоку взаємодію музичного та образотворчого мистецтв. Автори приділяють особливу увагу явищу «синопсії» (кольорового слуху), доводячи, що взаємозв'язок ритму, колориту та музичності є потужним стимулом для пошуку нестандартних художніх рішень і збагачення творчого інструментарію митця [7].

Попри значну кількість праць, присвячених окремо методу проєктів та окремо теорії синтезу мистецтв, питання методичного поєднання цих двох аспектів саме в межах курсів історії музики та історії мистецтва залишається недостатньо висвітленим. Більшість існуючих досліджень мають або суто теоретичний (мистецтвознавчий), або загальнопедагогічний характер. Відчувається брак конкретних методичних рекомендацій щодо створення інтегрованих проєктів, які б дозволяли студентам одночасно опановувати матеріал обох дисциплін через створення єдиного творчого продукту. Саме цей аспект і становить основний фокус нашої статті.

Мета дослідження полягає у теоретичному обґрунтуванні та розробці цілісної моделі інтегрованого мистецько-педагогічного проєкту, що дозволив би здобувачам мистецької освіти сприймати музичні та візуальні образи як єдиний еволюційний потік у межах курсів історії музики та історії мистецтва.

Виклад основного матеріалу. Питання інтеграції художніх форм та теоретичне обґрунтування засад їхньої органічної взаємодії є усталеним об'єктом наукового аналізу в працях провідних теоретиків мистецтва, де феномен синтезу мистецтв розглядається як системна цілісність, що ґрунтується на органічній взаємодії різних видів художньої творчості, об'єднаних спільним світоглядним кодом та естетичною парадигмою епохи. В основі цієї взаємодії лежить принцип ізоморфізму – структурної подібності засобів виразності, де різні художні мови (звукова, візуальна, просторова) експлікують єдиний стильовий фундамент.

У колі зарубіжних науковців, що зверталися до проблеми синтезу мистецтв і розробляли ідею «універсального твору мистецтва», що сягає своїм корінням архаїчних обрядово-ритуальних практик традиційних культур, варто відзначити дослідження Стівена Брауна та Еллен Діссанаяке [13]. Їхні праці підкреслюють еволюційний та антропологічний вимір мистецької цілісності, розглядаючи її як природну форму художнього самовираження людства. Дослідження українських науковців щодо висвітлення синтезу мистецтв торкаються вельми широкого кола проблем: від наукових пошуків у сфері естетизації навколишнього середовища [4], культурології [1] та мистецтвознавства [2; 6] до репрезентації синтезу мистецтв у культурно-освітній практиці вишів [10; 8]. Вважаючи на актуальність цих питань, Національна Академія Мистецтв України у 2020 р. ініціювала проведення щорічних Міжнародних наукових конференцій «Синтез мистецтв у сучасних соціокультурних процесах», де провідні українські фахівці вивчають механізми міжвидової взаємодії в мистецтві та пошуки алгоритмів їхнього гармонійного поєднання.

Традиційна парадигма мистецької освіти, попри її ґрунтовність, нерідко демонструє ознаки дискретності та лінійного детермінізму, що призводить до формування так званого «тунельного бачення» у здобувачів. У межах вузькоспеціалізованих дисциплін знання часто існують у стані когнітивної ізоляції: засвоєння фактологічного матеріалу (зокрема, хронології життя та творчості Й. С. Баха) відбувається поза контекстом загальнокультурних трансформацій епохи. Як наслідок, архітектоніка барокової фуги сприймається виключно як технологічний аспект музичної композиції, а не як акустичне втілення тієї самої світоглядної логіки, що структурує простір барокового собору чи динаміку живописного полотна.

Інтегрований підхід покликаний нівелювати цю штучну демаркацію, замінюючи фрагментарне накопичення інформації синергетичною моделлю пізнання. Це передбачає перехід від репродуктивного вивчення окремих видів мистецтва до аналізу єдиного культурного континууму. У сучасних науко-

вих публікаціях дедалі частіше піднімається питання переходу від описового вивчення біографій композиторів до аналізу соціокультурних контекстів та використання мультимедійних технологій. Наприклад, вивчення поліфонії бароко через призму архітектурних рішень того часу дозволяє здобувачу усвідомити спільний «генетичний код» епохи — прагнення до нескінченності, складної ієрархічності та динамічної експресії, що однаково реалізуються і в звуковому контрапункті, і в пластиці фасадів. Щодо вивчення творчості композиторів, то сучасна культуролог К. Міненко втілює метод культурологічного коментаря як «методологічного інструменту вивчення повсякденної сфери життя композиторів» для глибшого розуміння музичної культури XIX століття. Науковиця аргументовно доводить, що дослідження творчості композитора є неповним без урахування контексту соціальних взаємодій, міської побутової культури та панівних естетичних ідей, які формують унікальне середовище для виникнення художніх образів [9, с.58].

Подолання предметної ізольованості сприяє формуванню у майбутніх фахівців панорамного мислення. Інтеграція історії музики та історії мистецтва на засадах проектно-орієнтованого навчання трансформує навчальний процес із механічного засвоєння дат у процес конструювання цілісної світоглядної картини світу. Це дозволяє здобувачам розуміти внутрішню логіку розвитку культури як живої, взаємопов'язаної системи, де кожне художнє явище є рефлексією на єдиний естетичний запит часу.

Впровадження інтегрованого підходу актуалізує використання синестезії в якості універсального когнітивного інструментарію, що базується на міжчуттєвій конвергенції. У процесі опанування мистецьких дисциплін синестетичний досвід стає медіатором між різними модальностями сприйняття, дозволяючи студенту трансформувати акустичний сигнал у візуальний образ і навпаки. Встановлення кореляцій «колір – звук» та «лінія – мелодія» базується на ізоморфній природі мистецьких засобів виразності, де динаміка мелодійного малюнка знаходить свій еквівалент у пластиці графічної лінії, а тембральна насиченість інструментарію – у колористичній палітрі живопису.

З погляду нейропсихології, така активізація міжчуттєвих зв'язків стимулює роботу правої півкулі головного мозку, яка відповідає за цілісне, образне та асоціативне сприйняття. У традиційній дидактиці, орієнтованій переважно на логіко-аналітичні операції (лівопівкульний тип), емоційний складник часто залишається на периферії. Проте для мистецьких дисциплін саме емоційне проживання матеріалу є критичним фактором його глибокого засвоєння. І. Вернудіна аналізує синестезію як інструмент міжсенсорної взаємодії, що відіграє ключову роль у формуванні аудіовізуальних образів. У своєму дослідженні І. Вернудіна підкреслює, що саме завдяки здатності до складних асоціацій людина може повноцінно реалізувати свою «чуттєву природу» в процесі художньої творчості та сприйняття творів мистецтва [5]. Отже, синестетичний метод дозволяє подолати абстрактність теоретичних категорій, перетворюючи їх на «живе знання», засноване на особистісному чуттєвому досвіді, а використання синестезії як дидактичного прийому в при створенні мистецько-педагогічних проєктів сприяє формуванню багатовимірного художнього образу. Це активізує творчу інтуїцію студента та забезпечує перехід від репродуктивного відтворення інформації до творчої апперцепції, де звук, колір і форма виступають як єдина емоційно-змістовна цілісність. Такий рівень ініціації почуттів є фундаментальним для професійної підготовки майбутніх фахівців у сфері мистецтва, оскільки закладає підґрунтя для справжньої інтерпретаційної свободи та глибокої емпатії до художнього тексту.

Наголошуючи на тому, що історія мистецтв та історія музики розвиваються в єдиному культурному полі, а їх інтеграція є виявленням спільних «генетичних» кодів епохи, розглянемо механізми виявлення стилістичних ознак через ключові категорії художнього мислення.

Синтез мистецтв стирає жорстку межу між часовими та просторовими видами діяльності. Так, музична фактура здатна створювати ілюзію об'єму, глибини та масштабу. Використання регістрів, поліфонічних пластів або акустичних ефектів дозволяє «будувати» вертикаль та горизонталь звукового простору.

В той же час, архітектурна споруда або картина розкриваються у часі через рух погляду або фізичне переміщення глядача, а динаміка ліній, спрямованість композиційних векторів створюють відчуття темпу та енергії, притаманних музичному процесу.

Стиль виступає як медіатор, що приводить звук, форму, колір і простір до спільного знаменника. Він визначає ступінь деталізації (від лаконічної стриманості до надмірної декоративності в усіх видах мистецтва одночасно), тип цілісності (замкненість чи відкритість твору) та емоційну модусність (панування певного типу афективності).

Архітектонічною основою кожного виду мистецтва та способом організації художнього матеріалу є його форма. Спільні стилістичні ознаки тут проявляються через ритмічну організацію (від суворої симетрії та регулярності до асиметричної плинності) та композиційну структуру, де принцип побудови (наприклад, тричастинність, дзеркальність або наявність чіткого центру) є ідентичними для музичного твору, фасаду будівлі чи полотна. Це демонструє панування єдиної логіки мислення – раціональної, емоційно-експресивної або деструктивної.

Загальновідомо, що зв'язок звуку та кольору базується на явищі синестезії. В академічному викладанні цей аспект розкривається через поняття «тембральної барви» та «тонального колориту». Певна стилістична установка диктує вибір гармонічної мови. Наприклад, насиченість дисонансами або використання чистих консонансів створює звукову «палітру», аналогічну інтенсивності або приглушеності кольорів у живописі. У візуальному мистецтві градації світлотіні, насиченість пігменту та фактура мазка виконують функцію, подібну до динамічних відтінків та артикуляції в музиці. Спільність стилю тут виявляється у принципі «чистоти» або «дифузії» (розмитості) елементів.

Переходимо до аналізу механіки перетворення теоретичних засад інтегративного підходу у конкретний освітній результат.

Впровадження проектно-орієнтованого навчання у процес вивчення історії музики та мистецтва трансформує роль студента з пасивного реципієнта інформації на активного дослідника-інтерпретатора. На відміну від традиційних реферативних

робіт, створення мистецько-педагогічного проєкту базується на розв'язанні прагматично орієнтованої проблеми, що вимагає трансдисциплінарного синтезу знань. Алгоритм реалізації такого підходу в мистецькій освіті розгортається через декілька послідовних етапів, кожен з яких спрямований на поглиблення міжвидової інтеграції.

Перший етап – концептуалізація та формулювання «спрямовуючого запитання». Замість широкої теми (наприклад, «Мистецтво імпресіонізму») викладач пропонує проблемний вузол, що спонукає до пошуку спільних генетичних кодів: «Як трансформація світлового середовища в полотнах К. Моне корелює з еволюцією гармонічної мови К. Дебюссі?». Це задає вектор для когнітивно-пошукової діяльності, де звук і візуальний образ стають рівноправними об'єктами аналізу.

Другий етап – дослідницька фаза та міжпредметна аналітика. Здобувачі здійснюють деконструкцію художніх текстів, використовуючи раніше згаданий принцип ізоморфізму. На цьому етапі відбувається пошук структурних аналогій: ритмічних структур у живописі, фактурних нашарувань у музиці, спільних композиційних векторів. Важливою складовою є робота з першоджерелами — маніфестами, епістолярною спадщиною та теоретичними працями митців, що дозволяє реконструювати естетичну парадигму епохи як цілісну систему.

Третій етап – творчий синтез та створення продукту. Результатом мистецько-педагогічного проєкту має стати унікальний інтегрований продукт, що демонструє здатність студента до самостійного концептуального мислення. Це може бути мультимедійна інсталяція, цифрова мапа стильових паралелей, аналітичний есей-перформанс, що супроводжується специфічним музичним контентом. Тут синестезія перетворюється з теоретичної категорії на практичний інструмент конструювання художнього простору.

Четвертий етап – презентація та рефлексивний аналіз. Публічний захист мистецько-педагогічного проєкту передбачає не лише демонстрацію результатів, а й експлікацію методологічних зв'язків, виявлених у процесі роботи. Рефлексія дозво-

ляє здобувачам оцінити ефективність інтегрованого підходу як засобу подолання «тунельного бачення» та усвідомити власну роль у процесі актуалізації мистецької спадщини.

Отже, методологія проектно-орієнтованого навчання у викладанні історико-мистецьких дисциплін виступає каталізатором професійної суб'єктності. Вона забезпечує перехід від лінійного вивчення історії мистецтв до об'ємного розуміння культури, де кожна творча ініціатива здобувача базується на глибокому розумінні органічної цілісності художнього світу.

Висновки. Узагальнюючи результати дослідження, слід констатувати, що впровадження інтегрованого підходу до викладання історії музики та історії мистецтва на засадах проектно-орієнтованого навчання виступає ефективним «антидотом» проти деструктивної фрагментарності знань. Традиційна модель «мозаїчного» накопичення інформації, де кожна мистецька дисципліна існує в ізольованому інформаційному полі, поступається місцем епістемологічній цілісності. Завдяки виявленню спільних стильових кодів, структурного ізоморфізму та залученню синестетичних механізмів сприйняття, навчальний процес трансформується у створення багатовимірної моделі світу, де звук, колір і форма є взаємодоповнювальними компонентами єдиного художнього континууму.

Методологія проектно-орієнтованого навчання у цьому контексті відіграє роль сполучної ланки, що перетворює теоретичні абстракції на дієвий професійний досвід. Реалізація міждисциплінарних проектів дозволяє здобувачу не просто вивчати історію культури, а «проживати» її через власну творчу та дослідницьку діяльність. Це забезпечує перехід від репродуктивного відтворення фактів до формування аналітичних компетенцій високого рівня, що є критично важливим для фахівця нової генерації.

Для майбутніх педагогів мистецьких шкіл такий підхід має подвійну цінність. З одного боку, він сприяє розвитку особистого панорамного мислення, а з іншого – надає впорядкований методичний алгоритм для модернізації початкової ланки мистецької освіти. Подолання предметної ізольованості в процесі фахової підготовки закладає фундамент для формування універсально

освіченої особистості, здатної бачити внутрішню єдність світової культури. Таким чином, інтеграція мистецьких дисциплін через проектну діяльність є не просто дидактичним прийомом, а необхідною умовою підготовки компетентного викладача, готового до викликів сучасного соціокультурного простору. Особлива значущість інтегрованого навчання на засадах PBL полягає у формуванні професійної готовності майбутніх педагогів до роботи в сучасних закладах спеціалізованої мистецької освіти. У цьому контексті здобувач виступає як ретранслятор інноваційного досвіду. Опановуючи алгоритми міжвидової взаємодії під час університетського навчання, майбутній фахівець отримує валідований методичний інструментарій, адаптований для безпосереднього впровадження в освітній процес.

Традиційні форми викладання в початковій мистецькій ланці часто страждають від академічного консерватизму, що не завжди відповідає запитам сучасного учня. Для педагога мистецької школи володіння методикою проектно-орієнтованого навчання стає ключовою конкурентною перевагою, тому що інтегрований підхід дозволяє вчителю змінити роль з «лектора-інформатора» на фасилітатора творчого пошуку. Майбутні педагоги отримують готову модель організації уроків, де вивчення музичного твору супроводжується візуалізацією, аналізом архітектурних стилів або літературних паралелей, що робить процес навчання для дітей емоційно насиченим та когнітивно доступним. Побудова навчання за принципом «від проекту до продукту» забезпечує формування у вихованців мистецьких шкіл цілісного художнього мислення з раннього віку. Педагог, який володіє технологією інтеграції, здатний створювати міжпредметні зв'язки «горизонтального» типу, об'єднуючи класи музичного інструмента та образотворчого мистецтва в єдиний творчий простір. Це сприяє подоланню фрагментарності сприйняття культури у дітей та стимулює розвиток синестетичних здібностей, що є фундаментом художньої обдарованості.

Таким чином, трансляція методики інтегрованого навчання від вищої школи до початкової ланки мистецької освіти забезпечує спадковість інноваційних дидактичних підходів. Випус-

кник закладу вищої освіти виходить на ринок праці з готовим «портфелем» проєктних рішень, що дозволяє йому ефективно модернізувати зміст мистецької освіти, роблячи її живою, актуальною та спрямованою на всебічний розвиток творчої особистості учня.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Ареф'єва А. Синкретизм та синтетизм еволюції мистецтва як засоби культуротворчості. *Філософські науки*. 2021. № 2 (90). С. 165–176. DOI: 10.35433/PhilosophicalSciences.2(90).2021.165-176
2. Афоніна О. Художні прийоми «подвійного кодування» в синтезі мистецтв. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*. 2017. Вип. 38. С. 118–128. <http://elib.nakkkim.edu.ua/xmlui/handle/123456789/357>
3. Брюховецька І., Височан Л., Самойленко І. Проєктне навчання як засіб підвищення дослідницької компетентності здобувачів вищої освіти. *Педагогічні науки: теорія та практика*. 2023. № 2. С. 94–99. <https://doi.org/10.26661/2786-5622-2023-2-13>
4. Васкяліте В. Синтез мистецтв в дизайні. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2023. Вип. 70, т. 1. С. 78–82. URL: https://www.aphn-journal.in.ua/archive/70_2023/part_1/11.pdf
5. Вернудіна І. Сугестія та синестезія в психологічній структурі художньої творчості. *Слобожанський науковий вісник. Серія: Психологія*. 2024. № 2. С. 15–19. <https://doi.org/10.32782/psyspu/2024.2.3>
6. Дем'янчук А. Хореографія в системі синтезу мистецтв: поняття універсального мистецького твору. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2022. Вип. 54, т. 1. С. 88–94. URL: https://www.aphn-journal.in.ua/archive/54_2022/part_1/12.pdf
7. Кузьменко О., Стрельцова О. Кореляція творчої діяльності митців крізь призму синестезії. *Арт-платформа*. 2021. Т. 4, № 2. С. 13–44. <https://doi.org/10.51209/platform.2.4.2021.13-44>
8. Лимаренко Л., Кузякіна Д. Репрезентація синтезу мистецтв у культурно-мистецьких проєктах здобувачів вищої освіти. *Педагогічна естетика та етика*. 2024. № 30. <https://doi.org/10.33989/2226-4051.2024.30.320967>
9. Міненко К. Культурологічний коментар як метод дослідження урбаністичного повсякдення композиторів ХІХ століття. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2025. № 2 (67). С. 58–72. [https://doi.org/10.31318/2414-052X.2\(67\).2025.339137](https://doi.org/10.31318/2414-052X.2(67).2025.339137)
10. Несен І. Синтез мистецтв : навч. посібник. Київ : НАКККіМ, 2020. 120 с. <http://elib.nakkkim.edu.ua/handle/123456789/2499>
11. Пандазі А., Станжур Т. Проєктне навчання як засіб формування компетентностей майбутніх менеджерів. *Український педагогічний журнал*. 2023. № 4. С. 88–95. <https://doi.org/10.32405/2411-1317-2023-4-88-95>

12. Ушакова І. Інтеграційний потенціал синтетичних мистецтв у формуванні культури особистості на заняттях з гуманітарних дисциплін. *Духовність особистості: методологія, теорія і практика*. 2021. № 3 (102). С. 333–345. <https://doi.org/10.33216/2220-6310-2021-102-3-333-345>

13. Brown S., Dissanayake E. The Synthesis of the Arts: From Ceremonial Ritual to «Total Work of Art». *Frontiers in Sociology*. 2018. Vol. 3. <https://www.frontiersin.org/journals/sociology/articles/10.3389/fsoc.2018.00009/full>

REFERENCES

1. Aref'ieva, A. (2021). Synkretyzm ta syntetyzm evoliutsii mystetstva zasoby kulturotvorchosti [Syncretism and synthetism of the evolution of art as a means of culture-making]. *Philosophical Sciences*, (2), 165–176. [https://doi.org/10.35433/PhilosophicalSciences.2\(90\).2021.165-176](https://doi.org/10.35433/PhilosophicalSciences.2(90).2021.165-176)

2. Afonina, O. (2017). Khudozhni pryimy «podviinoho koduvannia» v syntezi mystetstv [Artistic techniques of "double coding" in the synthesis of arts]. *Aktualni problemy istorii, teorii ta praktyky khudozhnoi kultury* [Actual Problems of History, Theory and Practice of Artistic Culture], (38), 118–128. <http://elib.nakkim.edu.ua/xmlui/handle/123456789/357>

3. Briukhovetska, I., Vysochan, L., & Samoilenko, I. (2023). Proiektne navchannia yak zasib pidvyshchennia doslidnytskoi kompetentnosti zdobuvachiv vyshchoi osvity [Project-based learning as a means of increasing the research competence of higher education applicants]. *Pedagogical Sciences: Theory and Practice*, (2), 94–99. <https://doi.org/10.26661/2786-5622-2023-2-13>

4. Vaskialite, V. (2023). Syntez mystetstv v dyzaini [Synthesis of arts in design]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk* [Issues in the Humanities], 70(1), 78–82. https://www.aphn-journal.in.ua/archive/70_2023/part_1/11.pdf

5. Vernudina, I. (2024). Suhestiia ta synesteziia v psykholohichnii strukturi khudozhnoi tvorchosti [Suggestion and synesthesia in the psychological structure of artistic creativity]. *Slobozhanskyi naukovyi visnyk. Seriia: Psykholohiia* [Slobozhanskyi Scientific Bulletin. Series: Psychology], (2), 15–19. <https://doi.org/10.32782/psyspu/2024.2.3>

6. Demianchuk, A. (2022). Khoreohrafiia v systemi syntezu mystetstv: poniattia universalnogo mystetskoho tvoruv [Choreography in the system of synthesis of arts: the concept of a universal work of art]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk* [Issues in the Humanities], 54(1), 88–94. https://www.aphn-journal.in.ua/archive/54_2022/part_1/12.pdf

7. Kuzmenko, O., & Streltsova, O. (2021). Koreliatsiia tvorchoi diialnosti myttsiv kriz pryzmu synestezii [Correlation of creative activity of artists through the prism of synesthesia]. *Art-platforma* [Art Platform], 4(2), 13–44. <https://doi.org/10.51209/platform.2.4.2021.13-44>

8. Lymarenko, L., & Kuziakina, D. (2024). Rerezentatsiia syntezu mystetstv u kulturno-mystetskykh proiektakh zdobuvachiv vyshchoi osvity [Representation of the synthesis of arts in cultural and artistic projects of higher education applicants]. *Pedahohichna estetyka ta etyka* [Pedagogical

Aesthetics and Ethics], (30). <https://doi.org/10.33989/2226-4051.2024.30.320967>

9. Minenko, K. (2025). Kulturolohichnyi komentar yak metod doslidzhennia urbanistychnoho povsykhdennia kompozytoriv XIX stolittia [Culturological commentary as a method of researching the urban everyday life of 19th-century composers]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho* [Journal of the National Music Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky], (2), 58–72. [https://doi.org/10.31318/2414-052X.2\(67\).2025.339137](https://doi.org/10.31318/2414-052X.2(67).2025.339137)

10. Nesen, I. (2020). Syntez mystetstv: navch. posibnyk [Synthesis of arts: tutorial]. NAKKKiM. <http://elib.nakkkim.edu.ua/handle/123456789/2499>

11. Pandazi, A., & Stanzhur, T. (2023). Proiektne navchannia yak zasib formuvannia kompetentnosti maibutnikh menezheriv [Project-based learning as a means of forming the competencies of future managers]. *Ukrainskyi pedahohichnyi zhurnal* [Ukrainian Educational Journal], (4), 88–95. <https://doi.org/10.32405/2411-1317-2023-4-88-95>

12. Ushakova, I. (2021). Intehratsiinyi potentsial syntetychnykh mystetstv u formuvanni kultury osobystosti na zaniattiakh z humanitarnykh dystsyplin [Integration potential of synthetic arts in the formation of personality culture in humanities classes]. *Dukhovnist osobystosti: metodolohiia, teoriia i praktyka* [Spirituality of a Personality: Methodology, Theory and Practice], 3(102), 333–345. <https://doi.org/10.33216/2220-6310-2021-102-3-333-345>

13. Brown, S., & Dissanayake, E. (2018). The Synthesis of the Arts: From Ceremonial Ritual to «Total Work of Art». *Frontiers in Sociology*, 3. <https://www.frontiersin.org/journals/sociology/articles/10.3389/fsoc.2018.00009/full>

Дата першого надходження статті до видання: 14.02.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 18.03.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 13.05.2026

УДК 78.01/.071.1+781.9

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2026-47-20>**Юлія Вікторівна Іванова**

ORCID: 0009-0008-1962-2439

доктор філософії,

провідний концертмейстер кафедри хорового диригування,
викладач кафедри спеціального фортепіано
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
ivanovaulia@yahoo.com

СУЧАСНА ФОРТЕПІАННО-ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ЯК СТИЛЬОВИЙ ФЕНОМЕН: КРИТЕРІЇ ВИБОРУ ТА ОЦІНКИ

Метою роботи стало прагнення проаналізувати стан явища інтерпретації у сучасному фортепіанному виконавстві в контексті наявних змін художніх та інституційних цінностей музичної культури. **Методологія** дослідження передбачає застосування аналітичного, музично-історичного та порівняльного методів. **Наукова новизна** полягає у виявленні рис трансформації функції інтерпретації від унікального смислового акту до простору можливих значень. В статті розглядається феномен «глобального нейтрального стилю», та виявлено його ознаки: пріоритет бездоганної точності, нівелювання індивідуальності, домінування контрольованих виконавських стратегій і зниження ролі ризику як чинника художнього висловлювання. Порівнюються виконавські практики XIX–XX століть, орієнтовані на індивідуальність, спонтанність і унікальність концертної події, із сучасним виконавством, що характеризується високим рівнем технічної досконалості та стандартизацією інтерпретаційних підходів. Обґрунтовується зміна статусу інтерпретації – від унікального акту смислотворення до відтворюваної моделі, що відповідає нормативним очікуванням. Показано, що інтерпретація не зникає, а набуває форми тонкої диференціації в межах спільного стильового поля. В результаті проведеного дослідження **зроблено висновки** про те, що сучасному стану фортепіанного виконавства притаманне поєднання надзвичайно високого рівня технічної досконалості з тенденцією до нівелювання інтерпретаційних відмінностей, та формування нормативного виконавського поля, в межах якого індивідуальність проявляється переважно як варіація загальних моделей, а не як принципово нова художня концепція. Формування поняття «глобального нейтрального стилю» зумовлене впливом конкурсної системи, академічної освіти та медіафіксації музичного процесу. Аналіз виступів



фіналістів Міжнародного конкурсу піаністів імені Ф. Шопена (2025) засвідчує, що відмінності між виконавцями не формують принципово різних інтерпретаційних моделей, а існуюча конкурсна система спирається на інтегративний критерій оцінки, що відображає цілісність інтерпретаційного мислення, а не окремі виконавські досягнення. Водночас у сучасному піанізмі загострюється конфлікт між інституційними цінностями, орієнтованими на стабільність і відтворюваність, та особистісними, пов'язаними з переживанням музичного смислу як події. Збереження художньої значущості інтерпретації можливе за умови відновлення її подієвої природи – через повернення елементів ризику, спонтанності, відкритості та індивідуального переживання музичного тексту як живого процесу смислотворення.

Ключові слова: інтерпретація, фортепіанне виконавство, глобальний нейтральний стиль, смисловий зміст, піанізм, музичний текст, виконавська індивідуальність, конкурсна система, інтерпретаційне мислення, Ф. Шопен.

Ivanova Yulia Viktorivna, PhD, Leading Accompanist at the Department of Choral Direction, Lecturer at the Department of Special Piano of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Contemporary piano performance interpretation as a stylistic phenomenon: criteria for selection and evaluation

The purpose of the study is to analyze the state of the phenomenon of interpretation in contemporary piano performance within the context of ongoing transformations in the artistic and institutional values of musical culture. **The research methodology** is based on the application of analytical, music-historical, and comparative approaches. **The scientific novelty** lies in identifying the features of the transformation of the function of interpretation from a unique act of meaning-making to a space of possible meanings. The article examines the phenomenon of the “global neutral style,” and identifies its key characteristics: the priority of flawless accuracy, the leveling of individuality, the dominance of controlled performance strategies, and the reduction of risk as a factor of artistic expression. Performance practices of the 19th–20th centuries, oriented toward individuality, spontaneity, and the uniqueness of the concert event, are compared with contemporary pianism, characterized by a high level of technical perfection and the standardization of interpretative approaches. The shift in the status of interpretation is substantiated—from a unique act of meaning production to a reproducible model aligned with normative expectations. It is demonstrated that interpretation does not disappear but takes the form of subtle differentiation within a shared stylistic field. **The study concludes** that contemporary piano performance is characterized by a combination of an exceptionally high level of technical mastery and a tendency toward the leveling of interpretative differences, as well as the formation of a normative performance field in which individuality manifests primarily as a variation of general models rather than as a fundamentally new artistic concept. The formation of the concept of a “global neutral style” is conditioned by the influence of the competition

system, academic education, and the media fixation of the musical process. An analysis of the performances of the finalists of the International Chopin Piano Competition (2025) demonstrates that the differences between performers do not constitute fundamentally distinct interpretative models, while the existing competition system relies on an integrative evaluation criterion reflecting the integrity of interpretative thinking rather than individual performance achievements. At the same time, contemporary pianism reveals an increasing conflict between institutional values oriented toward stability and reproducibility and personal values associated with experiencing musical meaning as an event. The preservation of the artistic significance of interpretation is possible provided that its event-based nature is restored—through the return of elements of risk, spontaneity, openness, and the individual experience of the musical text as a living process of meaning-making.

Key words: *interpretation, piano performance, global neutral style, pianism, musical text, semantic meaning, performance individuality, competition system, interpretative thinking, F. Chopin.*

Актуальність теми. Інтерпретація є основою музичного виконавства. Трансформація її природи – від унікального творчого акту до узагальненого простору можливих значень – постає як одна з ключових проблем сучасного фортепіанного мистецтва, що безпосередньо впливає на подальший розвиток виконавської практики. Осмислення цього явища провідними піаністами сучасності, а також пошук і розуміння шляхів його подолання набувають особливої актуальності.

Метою дослідження стало прагнення проаналізувати стан явища інтерпретації у сучасному фортепіанному виконавстві в контексті наявних змін художніх та інституційних цінностей музичної культури. **Наукова новизна** роботи полягає у виявленні та аналізі ознак сучасної трансформації функції інтерпретації, осмисленні поняття «глобального нейтрального стилю» та його характерних рис.

Виклад основного матеріалу. Пошук і усвідомлення смислового змісту є основною умовою музичної творчості. Як і в будь-якому художньому творі, у творі музичному важливими є ті семантичні конфігурації, що відкриваються за допомогою нотних знаків. Відмінною рисою музичного мистецтва є відтворення виконавцями множинності смислів, прихованих у формальних структурах тексту, їх живе переживання та трансляція слухачам.

Якщо озирнутися назад, то історичні виконавські практики XIX і частково першої половини XX століття, тобто в період свого розквіту, ґрунтувалися переважно на обмеженій кількості великих виконавців – особистостей, які мали особливий, неповторний вплив на аудиторію та вирізнялися індивідуальною технічною досконалістю. Культурні піаністи минулого – Ліст, Шопен, К. Шуман, Бузоні, Рахманінов, Горовиць, Шнабель, Корто, Софроніцький, Юдіна; згодом – Ріхтер, Рубінштейн, Мікеланджелі, Гульд, Гілельс, Соколов, Брендель, Аргеріх, Плетньов – сприймали концертний виступ як маніфест, служіння, драматичну подію, де музичний текст був лише приводом для художнього висловлювання. Інтерпретація була відтворенням смислу тут і тепер, унікальною і практично невідтворюваною подією. Індивідуальність була головним мірилом переконливості. Центральним елементом виконання був момент непередбачуваності, можливість «творчого злету», живої взаємодії з акустикою залу, інструментом, публікою. Віртуозність була засобом, а не догмою, помилка не руйнувала виконання, а підтверджувала його живість, безпосередність подання, темперамент артиста. Концертна система ще не була повністю поставлена на комерційну основу, і музикант міг скасувати концерт, відчуваючи відповідальність за неможливість або неточність висловлювання. Можна сказати, що цінність інтерпретації визначалася особистістю музиканта та рідкістю – неповторністю – події.

Однією з важливих проблем сучасного фортепіанного мистецтва є криза інтерпретації. Вона суттєво впливає на сучасну концертну практику та на подальший розвиток і долю музичного виконавства. Концертні виступи піаністів відзначаються граничною точністю, вивіреністю, широкою звуковою палітрою, технічною досконалістю та віртуозністю, що виражаються в таких вимірюваних параметрах, як чистота, чіткість, швидкість, «безпомилковість» і ритмічна стабільність. Досягненню цих, безумовно важливих, якостей підпорядкована вся система професійної музичної освіти та подальше «ранжування» конкурсами молодих музикантів, які пройшли складну підготовку. Безліч чудових людей – музикантів, педагогів, меценатів і просто

ширих поціновувачів академічної класичної музики – віддають багато сил, часу та енергії для того, щоб мистецтво фортепіанного виконавства жило й розвивалося. Водночас неможливо не помітити, що чим досконалішими стають виконавці, чим більшу чистоту й відточеність вони демонструють, тим більш абстрактного характеру набуває сам смисл виконуваного.

Прагнення до бездоганної точності та контролю над формою, фактурою, артикуляцією, зовнішніми проявами, часто відводить від живого вияву індивідуального висловлювання, від певної спонтанності, несподіваності, ризику. Виконання перетворюється на демонстрацію вмінь і можливостей піаніста, але втрачає відкритість, непередбачуваність і щирість. Музика стає музейним експонатом, а піаністи – його зберігачами, творцями дедалі досконаліших репродукцій. Не відбувається головного – зустрічі сучасного людського розуміння, яке має право бути різним, з історією і традицією, закладеною у виконуваному творі, внаслідок чого може з'явитися (або не з'явитися) щось нове і справжнє. Крім того, сучасна необхідність постійної медіафіксації концертної події та її деталей, усіх попередніх заходів, зростаюча роль звукорежисури й монтажу часто зміщують фокус уваги з виконання музики як носія смислу на форму реалізації події.

Окреслені тенденції у сучасному підході до інтерпретації привертають увагу багатьох сучасних піаністів. Французький піаніст і композитор Люка Дебарг досить часто висловлюється у формі полемічних есе щодо надзвичайно важливих питань для нового покоління виконавців і любителів музики [1]. І питання інтерпретації посідають серед них центральне місце. На його думку, те, що сьогодні ми називаємо класичною музикою, не є по-справжньому музикою в тому сенсі, у якому це прийнято розуміти, а радше є соціальною практикою, ідеологією, що привласнила велику музику минулого і перетворила її на щось зовсім інше. Він звертає увагу на розрив між музикою як досвідом і моментом одкровення, здивування і ризику та музикою як інститутом із системою контролю, «ритуальною правильністю» і «вірністю традиціям». Причому проблему він вбачає не

в самій традиції, а в її омертвінні та канонізації. Піаніст пропонує відійти від догмату «записаної музики». Музика, на його думку, не є точною наукою. «У ній є певні раціональні елементи, але вони ніколи не відокремлюються від смислу, якому слугують. Краще не сприймати знаки так, ніби саме вони є смислом». Люка Дебарг закликає повернути музику до її «докласичного» стану, звільнитися від «забальзамованої» музейної традиції інтерпретації, зберігаючи глибину, форму, дисципліну, і дати музиці можливість знову дихати.

Іспанський піаніст, композитор і диригент Жозу де Солаун (Josu de Solaun) у своїх опублікованих есе також порушує цілу низку питань [2]. Окреслюючи тенденцію до конвергенції виконавських інтерпретацій, він називає це явище Глобальним нейтральним стилем (Global Neutral Style). Основними принципами цього стилю є технократизація мистецтва, що проявляється у прагненні до ідеальної точності та бездоганного контролю, уніфікація інтерпретації, втрата індивідуальності й виразності через орієнтацію на «правильність» виконання, домінування «безпечної» виконавської моделі, прагнення до нівелювання відмінностей між залом і студійним записом, усунення «небезпечних зон» інтерпретації. Музичні змагання посилюють цей процес. Як у системі, де необхідно порівнювати й ранжувати, на перший план виходить те, що можна підрахувати, а не відчутти: «легше дійти згоди щодо бездоганного вступу, ніж щодо правдивої паузи; легше оцінити відсутність помилок, ніж повноту смислу». Виконання перетворюється на презентацію. Музикант не виражає і не творить, він «передає» і «відтворює». Подібно до перекладача технічного тексту – точно, але без особистого ставлення і без права на помилку. Але музика – не гіпотеза, яку потрібно підтверджувати.

На думку Жозу де Солауна, справжня музика, як і будь-яке мистецтво, народжується саме в момент нестабільності, безпосередності та несподіваності. Абсурдно, майже комічно, – зауважує де Солаун, уявляти, як мати плескає в долоні, щоб перевірити реверберацію в кімнаті перед тим, як заспівати колискову своїй дитині. «Кожен звук, якщо він живий, вимагає не лише

техніки, а й жертви – маленького акту довіри, ризику, відкритості. Без цього звук залишається бездомним, слизьким, ідеальним – і мертвим» [2].

Вирішення цих проблем музиканти вбачають у необхідності й умінні увійти в діалог із твором, із його внутрішнім життям і історією, тобто стати посередником між минулим і сучасністю, здатним переживати й трансформувати звук. Необхідно навчитися цінувати різноманіття підходів, дозволяти собі експериментувати та перетинати межі стилів, жанрів і традицій. Лише так можна повернути музиці глибину й повноту смислу. Спеціальна підготовка, безумовно, важлива, але надто рання фіксація на професіоналізмі, на думку де Солауна, вбиває допитливість. Музикант повинен мати можливість бути універсалом, поєднуючи різні форми музикування – гру, композицію, імпровізацію, сольне й ансамблеве виконавство, музичний текст і навколишній світ. Широта інтересів має слугувати глибині, а здатність бачити зв'язки між різними сферами й підходами дозволяє створювати справжнє життя в музиці, а не лише демонструвати майстерність.

«Глобальний нейтральний стиль» не виник раптово. Вірність тексту, декларована у XX столітті як протипага надмірній романтичній суб'єктивності, поява досліджень авторських текстів, редакцій та уртекстів призвели до домінування ідеї не нав'язувати твору себе, коли краще нічого не додати, ніж додати зайве. Ця ідея закріпилася в педагогічній практиці у вигляді вимог до чистоти, рівності, стабільності, відсутності ризикованих і несподіваних проявів.

Конкурсна система, задумана як пошук індивідуальностей, підтримує такий підхід. Піаніст, який прагне досягти конкурсного успіху й визнання, змушений уникати крайнощів, мінімізувати ризик і, загалом, не дратувати журі. А це неминуче веде до стандартизації й, відповідно, до знецінення індивідуального. Із такої логіки і виріс нейтральний стиль, ідеально відповідаючи вимогам глобального музичного ринку – мобільні взаємозамінні виконавці, які можуть грати все і всюди, універсальні конкурси, потік звукозаписів – непомітно підмінивши інтерпретацію виконанням, а музику перетворивши на об'єкт культури. В умовах

домінування глобального нейтрального стилю відбувається трансформація поняття виконавської форми – з області яскраво виражених індивідуальних темпових і динамічних рішень вона дедалі більше зміщується у сферу концентрації, внутрішнього руху, структурних акцентів і ієрархій, спрямованості музичного часу, мікроартикуляції та тембрового різноманіття, максимальної диференціації голосоведення. Вона прагне збігтися із зовнішньою, передбачуваною композиторською формою і окреслює певний контур, що створює можливість множинності рішень.

Інтерпретація в сучасних реаліях часто відходить від особистісного вираження смислу, але створює умови або простір, у якому пропонує слухачеві самостійно шукати смисли. Водночас відповідальність виконавця проявляється у прагненні до створення можливостей – за рахунок темпу, часу, ступеня розрізнення фактурних шарів, метричних і ритмічних градацій, чергування напруження і стабільності, деталізації або максимального узагальнення фразування, енергії спрямування розвитку, ступеня виявлення співвідношень розділів. Таким чином, попри стандартизацію, необхідність виконавського вибору організації часу й можливостей в межах глобального нейтрального стилю зберігається і має свої особливості. А її значущість визначається якістю, рівнем володіння всіма складовими, ступенем відповідальності та внутрішньою наповненістю.

На сучасному етапі фортепіанне виконавство перебуває у стані конфлікту між двома типами цінностей. З одного боку – системні інституційні цінності у вигляді конкурсів, використання академічних сцен і медіаформатів. З іншого – особистісні цінності, пов'язані з переживанням музичного смислу як події. І Глобальний нейтральний стиль поступово стає єдиним легітимним ціннісним режимом, витісняючи інші стильові форми, оскільки їх цінність неможливо зафіксувати й об'єктивно довести. Цінність таких стильових інтерпретацій перевіряється часом. Прикладом можуть слугувати такі постаті, як М. Плетньов і Г. Соколов. Репрезентуючи принципово різні типи інтерпретації та виконавські стилі, Плетньов – через проблематизацію тексту і непередбачуваність трактувань, Соколов – через

радикальну концентрацію і відмову відповідати вимогам ринку, вони обидва порушують рівновагу системи, проте їх творчість вже є визнаною цінністю.

Сучасні міжнародні фортепіанні конкурси, особливо конкурси з давньою славною історією, що відкрили світові видатних виконавців, є важливою, необхідною і, можна сказати, визначальною складовою в житті та кар'єрі піаніста. Серед таких конкурсів – International Chopin Piano Competition, що проводиться у Варшаві з 1927 року. Цей конкурс має унікальну специфіку: його репертуар повністю присвячений музиці Шопена, і це дозволяє розглядати його як своєрідну лабораторію сучасного шопенівського виконавства.

Для сучасних виконавців «проблема розуміння та інтерпретації нотного тексту фортепіанних творів Ф. Шопена як художнього, попри сформовану виконавську традицію, не стає простішою» [4]. Конкурсна ситуація створює особливі умови для порівняльного аналізу інтерпретацій. Виконавці опиняються в подібних художніх обставинах: вони виконують твори одного композитора, виступають в одному акустичному просторі, загалом в одному часовому періоді та перед однією й тією самою аудиторією. Завдяки цьому відмінності між інтерпретаціями набувають особливої наочності й дозволяють виявити особливості художнього мислення кожного піаніста, знайти саме те, що традиційно становить особливу цінність у сучасній інтерпретації – здатність виконавця представити відомий твір як художнє відкриття, створити ефект «першого слухання», коли знайомий текст сприймається як новий.

Особливістю шопенівського конкурсу 2025 року стали зміни підходу до вибору репертуару. Список етюдів, прелюдій, вальсів, які можуть виконувати піаністи в початкових турах, був суттєво регламентований, а у фінальному виступі до двох фортепіанних концертів, традиційно запропонованих на вибір виконавцям, було додано обов'язковий для всіх твір – Polonaise-Fantaisie in A-flat major, Op. 61. За таких умов саме відмінність інтерпретацій, імовірно, мала стати визначальним, максимально індивідуалізованим критерієм оцінювання для журі, а сам

Конкурс – водночас лабораторією інтерпретації та простором для суперечностей оцінювання.

Polonaise-Fantaisie in A-flat major, Op. 61 був написана Шопеном уже в останні роки життя. У ньому відсутні такі триумфальність, героїчність, блискучість, навіть певна декоративність, така концентрація тематичного матеріалу і яскрава спрямованість розвитку, що характерні для більш ранніх його творів у цьому жанрі. Героїчна ідея жанру зберігається, але виражається вже у вільній імпровізаційній формі, властивій фантазії, яку доповнює складність і водночас надзвичайна барвистість музичної мови. Оскільки шопенівський стиль ґрунтується на поетичній природі музичного мовлення, його інтерпретація передбачає не лише найвищу піаністичну майстерність, а й особливу роль художньої уяви виконавця, якому необхідно утримати баланс між імпровізаційною свободою та прихованою архітектурою форми. І саме тут особливо яскраво проявляється індивідуальність інтерпретації.

До фіналу конкурсу пройшли одинадцять піаністів. Це американці Ерік Лу (Eric Lu) і Вільям Янг (William Yang), Кевін Чен (Kevin Chen) з Канади, китайські виконавці Цитун Ван (Zitong Wang), Тяньяо Люй (Tianyao Lu) і Тяньюй Лі (Tianyou Li), японки Шіорі Кувахара (Shiori Kuwahara) і Мію Сіндо (Miyu Shindo), Пйотр Алексевич (Piotr Alexewicz) з Польщі, Вінсент Онг (Vincent Ong) з Малайзії та Давид Хрикулі (David Khrikuli) з Грузії [3].

Аналіз інтерпретацій фіналістів показує, що відмінності між ними проявляються передусім у способах організації музичного часу, у характері інтонаційного мислення і, відповідно, у характері безпосередньої практичної реалізації, у виборі співвідношення жанрових начал – полонезу чи фантазії. За зовнішньо подібним надзвичайно високим рівнем технічної підготовки виникає певне поле розбіжностей, що свідчать про різні типи художнього мислення.

Так, виконання Еріка Лу (див. відеоджерела [1]) демонструє синтез свободи й контролю: основою його трактування та внутрішньої організації форми стає фантазійне начало.

Його грі властиві багат шаровість фактури, підкреслена безперервність розгортання звукового процесу, вибудованість, у якій кожна фраза набуває завершеності, не втрачаючи зв'язку з цілим, тобто здатність організувати свободу. Трагування Полонезу-фантазії Кевіном Ченом (див. відеоджерела [2]) ґрунтується на виявленні драматургічних вузлів. Віртуозність і виразність, точність, структурна ясність, пластичність і часова гнучкість створюють певне напруження і, водночас, баланс полонезного та фантазійного начал. Споглядально-фантазійний варіант інтерпретації представлений у Цитун Ван (див. відеоджерела [3]). Спокійне розгортання матеріалу (найтриваліший за часом варіант Полонезу-фантазії серед фіналістів), вільний перебіг часу та декламаційність викладу сприяють поглибленню створюваного звукового образу, але водночас послаблюють концентрацію форми. Більш традиційний стиль виконання представлений у Шіорі Кувахари (див. відеоджерела [4]) – довгі широкі лінії, романтична об'єднувальна педаль, інтелектуальне і водночас пристрасне (у конкурсних межах) виконання, позбавлене надмірної сентиментальності. Прагнення до поетичної свободи, широке темпоральне дихання, що створює відчуття природного розгортання, проявляється в інтерпретації Тяньяо Люй (див. відеоджерела [5]), наймолодшої фіналістки. Переважання фантазійного начала в її трагуванні, можливо, потребувало б жорсткішого внутрішнього контролю форми. Натомість Тяньюй Лі (див. відеоджерела [6]) акцентував увагу на декламаційній природі інтонації, прагненні до жанрової визначеності через артикуляцію та інтонаційну виразність, хоча загалом риси фантазійності й у його інтерпретації все ж переважають. Саме він отримав спеціальну премію журі за найкраще виконання полонезу. Контрастно-жанровий тип виконання продемонстрував Давид Хрикулі (див. відеоджерела [7]). Його інтерпретація будується на різких, подекуди раптових динамічних і ритмічних протиставленнях, яскравих звукових і штрихових рішеннях, переважанні рис полонезу, підкресленні саме цієї сторони твору. Його виконання Полонезу-фантазії було найстрімкішим серед інтерпретацій фіналістів.

Подібна жанрова характеристика переважала і в грі Вінсента Онга (див. відеоджерела [8]), але в більш тонкому романтично-імпровізаційному ключі, з м'яко підкресленим полонезним ритмом і характером, природною агогікою та внутрішньою свободою. Трагування Пйотра Алексевича (див. відеоджерела [9]) – помірно виразне й динамічне, з дещо зовнішнім драматизмом – можна охарактеризувати як таке, що займає не цілком визначену, проміжну жанрову позицію. Вільям Янг (див. відеоджерела [10]) більшою мірою розвиває ліричну лінію, що приводить до яскравої, але також дещо зовнішньої кульмінації. Нарешті, Мію Сіндо (див. відеоджерела [11]) пропонує альтернативний тип виразності, у якому яскравим носієм художнього смислу стає зовнішня жестикулятивність, зокрема міміка.

Висновки. Таким чином, можна стверджувати, що більшість трагувань розгортається в межах спільного стильового поля, попри наявність індивідуальних відмінностей, і відповідає сучасним виконавським нормам. Найбільш виразно за межі цієї умовної нормативності виходять інтерпретації, у яких або радикально посилюється жанрове начало полонезу, або, навпаки, відбувається перехід до вільної імпровізаційності. Загалом же відмінності між виконавцями мають переважно градуальний характер – інтерпретації не протиставляються одна одній як різні художні концепції, а відрізняються ступенем вираженості тих самих параметрів – темпу, агогіки, щільності фактури, міри свободи, характеру фразування, співвідношення «полонезного» і «фантазійного» начал. Особливий інтерес і значення викликають не стільки самі інтерпретаційні моделі, які загалом не є принципово різними, скільки характер і принципи їх оцінювання в існуючій конкурсній системі. Показовим зафіксованим фактом є розподіл спеціальних премій, значна частина яких була присуджена піаністам, що не посіли призових місць і навіть не пройшли до фіналу. Ця обставина виявляє принципово важливе протиріччя: якщо переможець конкурсу не визнається найкращим виконавцем у жодній із конкретних жанрових категорій (мазурка, полонез, соната, концерт), то постає питання про критерій «першого місця». Така ситуація дозволяє припустити,

що в основі конкурсного оцінювання лежить не сума перемог в окремих жанрах, а певний інший, більш складний параметр – інтегративна якість сучасного інтерпретаційного мислення. Спеціальні премії фіксують окремі досягнення: глибину роботи з мазурковим стилем, розуміння сонатної форми, віртуозно-концертне начало або глибоке проникнення в жанрову специфіку полонезу. Водночас головна премія, ймовірно, присуджується за здатність об'єднати ці якості в цілісну узагальнену художню систему, що проявляється протягом усіх турів конкурсу.

У результаті викладеного можна зазначити, що сучасне фортепіанне виконавство постає як простір, у якому індивідуальність виявляється не стільки через радикальну відмінність, скільки через тонке детальне опрацювання спільних моделей. Інтерпретація в цьому контексті стає не демонстрацією унікальності, а мистецтвом нюансу, що балансує на межі подібності та відмінності. Саме в цьому пограничному стані, не виокремлюючи різко певні риси, але водночас їх маючи, і формується художня цінність сучасного піанізму. І, ймовірно, лише час покаже здатність сучасних інтерпретацій залишатися необхідними, а отже – художньо значущими.

Таким чином, тенденції розвитку сучасного фортепіанного виконавства демонструють парадоксальну ситуацію: за безпрецедентно високого рівня технічною та професійною підготовкою виконавців відбувається нівелювання відмінностей між інтерпретаціями, виникає враження втрати гостроти художньої події як народження унікального смислу виконання. Доступність записів, уподібнення виконавських стилів і практик призводять до формування ситуації, яку можна означити як відсутність інтерпретації, внаслідок поширення й утвердження якої втрачається цінність виконавського мистецтва.

Якщо сучасна виконавська норма орієнтована на баланс, точність і універсальність, то чи не виявляється сама можливість яскравої, ризикованої, максимально індивідуальної інтерпретації витісненою на периферію? І чи не стає ця норма тим механізмом, який заздалегідь згладжує, нейтралізує або навіть усуває ті художні «надлишки», завдяки яким в історії мистецтва виникали

й виникають справжні інтерпретаційні явища? Адже інтерпретація набуває значущості тоді, коли сприймається як неповторна подія, здатна надовго залишатися в пам'яті культури.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Debargue L. Classical music is not dying it has never been alive. URL: https://m.facebook.com/story.php?story_fbid=pfbid02UkHmEjcuDp6FaH1AVFKqgGetRv4uEnmZbkDqjHFxnmg4gkQoTAKD89nB8gBrL4Ful&id=100044328911755 (дата звернення: 12.02.2026).
2. De Solaun J. Essays on interpretation and performance practice. URL: <https://www.facebook.com/share/p/1adgY2nH8Q/?mibextid=wwXIfr> (дата звернення: 26.11.2025).
3. Raczynska E. Znamy zwycięzcę XIX edycji konkursu chopinowskiego! URL: <https://kultura.onet.pl/muzyka/wiadomosci/zwyciezca-xix-edycji-konkursu-chopinowskiego-brawo-eric-lu/lzqfcbm> (дата звернення: 20.12.2025).
4. Чеботаренко О. Фортепіанна музика Шопена в контексті сучасної виконавської культури. URL: <https://soctech-journal.kpu.zp.ua/archive/2012/53/30.pdf> (дата звернення: 07.03.2026).

REFERENCES

1. Debargue, L. (24.11.2025). Classical music is not dying it has never been alive. Facebook. Retrieved February 12, 2026, from URL: https://m.facebook.com/story.php?story_fbid=pfbid02UkHmEjcuDp6FaH1AVFKqgGetRv4uEnmZbkDqjHFxnmg4gkQoTAKD89nB8gBrL4Ful&id=100044328911755 [in English].
2. De Solaun, J. (21.10.2025). Essays on interpretation and performance practice. Facebook. Retrieved November 26, 2025, from URL: <https://www.facebook.com/share/p/1adgY2nH8Q/?mibextid=wwXIfr> [in English].
3. Raczynska, E. (2025). Znamy zwycięzcę XIX edycji konkursu chopinowskiego! Onet Kultura. Retrieved December 20, 2025, from URL: <https://kultura.onet.pl/muzyka/wiadomosci/zwyciezca-xix-edycji-konkursu-chopinowskiego-brawo-eric-lu/lzqfcbm> [in Polish].
4. Chebotarenko, O. (2012). Fortepianna muzyka Chopena v kontekstii suchasnoi vykonavskoi kultury [Piano music of Chopin in the context of contemporary performing culture]. Retrieved March 7, 2026, from URL: <https://soctech-journal.kpu.zp.ua/archive/2012/53/30.pdf>

ВІДЕОДЖЕРЕЛА/VIDEO SOURCES

1. Chopin Institute. (2025, 19 October). Chopin: Polonaise-Fantaisie in A-flat major, Op. 61 (Eric Lu) [Video]. YouTube. Retrieved March 17, 2026, from <https://youtu.be/GFTHzFA-TQ>
2. Chopin Institute. (2025, 21 October). Chopin: Polonaise-Fantaisie in A-flat major, Op. 61 (Kevin Chen) [Video]. YouTube. Retrieved March 17, 2026, from https://youtu.be/_QgvXbaLFPs

3. Chopin Institute. (2025, 19 October). Chopin: Polonaise-Fantaisie in A-flat major, Op. 61 (Zitong Wang) [Video]. YouTube. Retrieved March 17, 2026, from <https://youtu.be/omqTpiBXfnA>
4. Chopin Institute. (2025, 21 October). Chopin: Polonaise-Fantaisie in A-flat major, Op. 61 (Shiori Kuwahara) [Video]. YouTube. Retrieved March 17, 2026, from <https://youtu.be/8gphqTkmnR8>
5. Chopin Institute. (2025, 19 October). Chopin: Polonaise-Fantaisie in A-flat major, Op. 61 (Tianyao Lyu) [Video]. YouTube. Retrieved March 18, 2026, from https://youtu.be/_G0TBsTYjvQ
6. Chopin Institute. (2025, 19 October). Chopin: Polonaise-Fantaisie in A-flat major, Op. 61 (Tianyou Li) [Video]. YouTube. Retrieved March 18, 2026, from <https://youtu.be/tYfpSljt8ck>
7. Chopin Institute. (2025, 21 October). Chopin: Polonaise-Fantaisie in A-flat major, Op. 61 (David Khrikuli) [Video]. YouTube. Retrieved March 18, 2026, from <https://youtu.be/QklhpTBNp3s>
8. Chopin Institute. (2025, 19 October). Chopin: Polonaise-Fantaisie in A-flat major, Op. 61 (Vincent Ong) [Video]. YouTube. Retrieved March 18, 2026, from <https://youtu.be/xsVgT3vtruM>
9. Chopin Institute. (2025, 20 October). Chopin: Polonaise-Fantaisie in A-flat major, Op. 61 (Piotr Alexewicz) [Video]. YouTube. Retrieved March 18, 2026, from <https://youtu.be/BOCTW4qyDqY>
10. Chopin Institute. (2025, 20 October). Chopin: Polonaise-Fantaisie in A-flat major, Op. 61 (William Yang) [Video]. YouTube. Retrieved March 18, 2026, from <https://youtu.be/5duUDPKSrKk>
11. Chopin Institute. (2025, 20 October). Chopin: Polonaise-Fantaisie in A-flat major, Op. 61 (Miyu Shindo) [Video]. YouTube. Retrieved March 18, 2026, from <https://youtu.be/1WdkvGV7sBY>

Дата першого надходження статті до видання: 12.02.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 16.03.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 13.05.2026

УДК 78.03+ 786.2.087.4

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2026-47-21>**Тетяна Олександрівна Федчун**

ORCID: 0000-0002-7082-8618

кандидат мистецтвознавства,

доцент кафедри концертмейстерства

Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

tati.fedch@gmail.com

КОНЦЕРТМЕЙСТЕР ЯК ІНТЕРПРЕТАТОР І ПЕДАГОГ У СТРУКТУРІ МУЗИЧНО-ВИКОНАВСЬКОГО ПРОЦЕСУ

Метою даного дослідження є теоретичне осмислення та функціональне розмежування дефініцій «концертмейстер» і «акомпаніатор» у контексті сучасного музикознавства, виконавської практики та музичної педагогіки, зокрема виявлення специфіки концертмейстерської діяльності як комплексного художньо-педагогічного феномену, що виходить за межі суто супровідної функції. Реалізація поставленої мети передбачає застосування комплексного методологічного підходу, який поєднує музично-історичний аналіз, спрямований на простеження еволюції відповідних професійних ролей від барокової практики basso continuo до сучасного концертмейстерства; функціонально-типологічний метод, що дозволяє визначити відмінності у структурі професійних обов'язків і рівнях художньої відповідальності; інтерпретаційно-аналітичний підхід, спрямований на осмислення ролі концертмейстера в процесі створення музичного смислу; а також міждисциплінарний підхід, що враховує педагогічні, психологічні та комунікативні аспекти ансамблевого виконавства. Наукова новизна дослідження полягає в уточненні та систематизації понятійного апарату, пов'язаного з дефініціями «концертмейстер» і «акомпаніатор», у доведенні їх нетотожності на основі функціонального, історичного та виконавського аналізу, а також у розкритті концертмейстерства як самостійного виду професійної діяльності, що інтегрує виконавські, педагогічні та інтерпретаційні функції і формує особливий тип музичного мислення, характерний для сучасної музичної культури.

Висновки. Узагальнюючи результати дослідження, слід наголосити, що проблема функціональної диференціації дефініцій «концертмейстер» і «акомпаніатор» має не лише термінологічний, але й глибокий теоретичний і практичний характер. Проведений аналіз засвідчує, що попри часткове перетинання їх семантичних полів, ці поняття не є тотожними і відображають різні рівні професійної діяльності в системі



музичного виконавства. Вживання їх як синонімів, що досі поширене як у науковій літературі, так і в професійному середовищі, не дозволяє адекватно окреслити специфіку концертмейстерської практики та знижує точність музикознавчого дискурсу. Історичний підхід дозволив простежити еволюцію відповідних функцій – від маестро чембало барокової епохи через репетиторську практику XIX століття до сучасного концертмейстера як універсального фахівця. Ця еволюція свідчить про поступове розширення професійного змісту діяльності: від супроводу до комплексної участі в інтерпретаційному, педагогічному та комунікативному процесах. У цьому контексті дефініція «акомпаніатор» відображає переважно функцію музичного супроводу, тоді як «концертмейстер» фіксує значно ширший спектр професійних завдань, пов'язаних із організацією ансамблевого виконання та формуванням художнього результату.

Ключові слова: концертмейстер, акомпаніатор, ансамблеве виконавство, музична педагогіка, функціональна диференціація, музична термінологія, інтерпретація, концертмейстерська діяльність, акомпанемент, музична взаємодія, професійна ідентичність, виконавське мистецтво.

Fedchun Tatiana Oleksandrivna, Ph.D. in the History of Art, Associate Professor at the Concertmastering Department of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Accompanist as interpreter and pedagogue in the structure of the musical performance process

*The aim of this study is the theoretical conceptualization and functional differentiation of the definitions “concertmaster” and “accompanist” within the context of contemporary musicology, performance practice, and music pedagogy, in particular the identification of the specific nature of concertmaster activity as a complex artistic and pedagogical phenomenon that extends beyond a purely accompanying function. The achievement of this goal involves the application of a comprehensive **methodological approach** that combines a historical-musicological analysis aimed at tracing the evolution of the respective professional roles from the Baroque practice of basso continuo to modern concertmastership; a functional-typological method that enables the identification of differences in the structure of professional responsibilities and levels of artistic accountability; an interpretative-analytical approach focused on understanding the role of the concertmaster in the process of musical meaning-making; as well as an interdisciplinary perspective that incorporates pedagogical, psychological, and communicative aspects of ensemble performance. **The scientific novelty** of the research lies in the clarification and systematization of the conceptual framework related to the definitions “concertmaster” and “accompanist,” in substantiating their non-identity based on functional, historical, and performance analysis, and in revealing concertmastership as an independent type of professional activity that integrates performance, pedagogical, and interpretative functions and forms a specific type of musical thinking characteristic of contemporary musical culture.*

Conclusions. *Summarizing the results of the study, it should be emphasized that the problem of functional differentiation between the definitions “concertmaster” and “accompanist” has not only terminological but also profound theoretical and practical significance. The analysis demonstrates that despite a partial overlap of their semantic fields, these concepts are not identical and reflect different levels of professional activity within the system of musical performance. Their use as synonyms, which is still common both in scholarly literature and in professional practice, prevents an adequate understanding of the specificity of concertmaster activity and reduces the precision of musicological discourse. The historical approach has made it possible to trace the evolution of the respective functions from the Baroque maestro al cembalo through the rehearsal practices of the 19th century to the modern concertmaster as a universal specialist. This evolution indicates a gradual expansion of professional content: from accompaniment to comprehensive participation in interpretative, pedagogical, and communicative processes. In this context, the definition “accompanist” primarily reflects the function of musical support, whereas “concertmaster” denotes a significantly broader spectrum of professional tasks related to the organization of ensemble performance and the formation of the artistic outcome.*

Key words: *concertmaster, accompanist, ensemble performance, music pedagogy, functional differentiation, musical terminology, interpretation, concertmaster activity, accompaniment, musical interaction, professional identity, performing arts.*

Актуальність теми дослідження проблеми функціональної диференціації дефініцій «концертмейстер» і «акомпаніатор» зумовлена низкою взаємопов'язаних факторів, що визначають сучасний стан музикознавства, виконавської практики та музичної педагогіки. Передусім вона пов'язана з наявністю стійкої термінологічної невизначеності, яка зберігається як у науковому дискурсі, так і в практичному професійному середовищі. Незважаючи на численні спроби осмислення даної проблематики, поняття «концертмейстер» і «акомпаніатор» продовжують функціонувати як взаємозамінні, що ускладнює адекватний опис специфіки відповідних видів музично-виконавської діяльності.

Особливою гостроти ця проблема набуває в умовах сучасного етапу розвитку музичної культури, що характеризується розширенням репертуарного поля, ускладненням музичної мови та зростанням ролі міждисциплінарних форм мистецької взаємодії. У таких умовах традиційне розуміння акомпанементу як суто допоміжної функції виявляється недостатнім для опису

реальної практики ансамблевого виконавства. Діяльність сучасного концертмейстера включає не лише супровід, але й активну участь у формуванні інтерпретаційної концепції, педагогічну взаємодію з виконавцями, організацію ансамблевого процесу, що вимагає принципово іншого рівня професійної підготовки та теоретичного осмислення.

Крім того, проблема актуалізується в межах сучасного музикознавчого знання, яке дедалі більше орієнтується на міждисциплінарні підходи та переосмислення традиційних категорій. Дослідження концертмейстерства як особливого виду художньо-педагогічної діяльності дозволяє розширити уявлення про природу ансамблевого виконавства, специфіку інтерпретаційної взаємодії та роль «прихованих» учасників музичного процесу.

Таким чином, важливість даного дослідження зумовлена необхідністю подолання термінологічної невизначеності, уточнення функціональних меж професійної діяльності концертмейстера та акомпаніатора, а також потребою в осмисленні концертмейстерства як самостійного і складного феномену сучасної музичної культури, що поєднує виконавські, педагогічні та комунікативні аспекти.

Метою даного дослідження є теоретичне осмислення та функціональне розмежування дефініцій «концертмейстер» і «аккомпаніатор» у контексті сучасного музикознавства, виконавської практики та музичної педагогіки, зокрема виявлення специфіки концертмейстерської діяльності як комплексного художньо-педагогічного феномену, що виходить за межі суто супровідної функції. Реалізація поставленої мети передбачає застосування комплексного **методологічного підходу**, який поєднує музично-історичний аналіз, спрямований на простеження еволюції відповідних професійних ролей від барокової практики basso continuo до сучасного концертмейстерства; функціонально-типологічний метод, що дозволяє визначити відмінності у структурі професійних обов'язків і рівнях художньої відповідальності; інтерпретаційно-аналітичний підхід, спрямований на осмислення ролі концертмейстера в процесі створення музичного смислу; а також міждисциплінарний підхід,

що враховує педагогічні, психологічні та комунікативні аспекти ансамблевого виконавства. **Наукова новизна дослідження** полягає в уточненні та систематизації понятійного апарату, пов'язаного з дефініціями «концертмейстер» і «акомпаніатор», у доведенні їх нетотожності на основі функціонального, історичного та виконавського аналізу, а також у розкритті концертмейстерства як самостійного виду професійної діяльності, що інтегрує виконавські, педагогічні та інтерпретаційні функції і формує особливий тип музичного мислення, характерний для сучасної музичної культури

Виклад основного матеріалу. Функціональна диференціація дефініцій «концертмейстер» і «акомпаніатор» постає не лише як термінологічна, але й як методологічна проблема сучасного музикознавства, музичної педагогіки та виконавської практики. На перший погляд обидва поняття належать до однієї сфери професійної діяльності – участі піаніста або іншого музиканта в процесі спільного виконання з солістом, ансамблем, хором, танцівником. Проте при більш уважному розгляді стає очевидним, що їх семантичні поля збігаються лише частково, а самі терміни відображають різні історично сформовані професійні моделі, різні типи функціонального навантаження та різні рівні художньої відповідальності [2].

Складність розмежування цих дефініцій пов'язана насамперед з особливостями їх історичного функціонування. У музичній літературі, довідкових виданнях, педагогічних текстах і навіть у повсякденному професійному мовленні «концертмейстер» і «акомпаніатор» нерідко вживаються як взаємозамінні слова. Така практика характерна як для вітчизняного, так і для західного музикознавчого дискурсу. Причина цього полягає в тому, що обидва види діяльності дійсно мають спільну основу: йдеться про музиканта, який не виступає як автономний соліст, а реалізує себе в умовах ансамблевої взаємодії. Водночас уже на рівні функціонального аналізу стає зрозуміло, що між ними існує суттєва різниця. Якщо акомпаніатор у вузькому значенні виконує передусім супровідну функцію, то концертмейстер, на відміну від нього, постає як більш складна, багаторівнева фігура,

що об'єднує виконавські, організаційні, педагогічні, комунікативні та інтерпретаційні завдання [4].

Саме поняття акомпанементу етимологічно та семантично орієнтоване на супровід. У музично-виконавському сенсі акомпанемент є таким типом фактурної та ансамблевої участі, за якого одна партія забезпечує гармонічну, ритмічну, темброву або образно-фонову підтримку провідної лінії. У цьому відношенні діяльність акомпаніатора має прикладний характер: він забезпечує умови для повноцінного художнього висловлювання соліста, підкреслює структурну логіку форми, підтримує метроритмічну стійкість, посилює динамічну й емоційну рельєфність музичного тексту. Однак у самій дефініції «акомпаніатор» акцент робиться саме на функції супроводу, а не на рівноправному співтворстві інтерпретації, що формує уявлення про вторинність і функціональну підпорядкованість цієї ролі [5].

Водночас сучасна виконавська практика переконливо засвідчує, що навіть у межах власне акомпанементу піаніст далеко не завжди є лише «фоном» для соліста. Особливо це очевидно у вокальній і камерно-інструментальній сферах, де партія супроводу часто містить найважливіші драматургічні, образно-сміслові та формотворчі компоненти. Достатньо згадати романси та пісні Ф. Шуберта, Р. Шумана, Й. Брамса, К. Дебюссі, де фортепіанна партія не просто підтримує голос, а створює самостійний шар художнього змісту, розкриває підтекст, моделює простір і час музичної дії. У таких випадках термін «акомпаніатор» виявляється недостатнім, оскільки не відображає реального художнього статусу виконавця [5].

Саме в цій точці виникає необхідність звернення до поняття «концертмейстер». На відміну від акомпаніатора, концертмейстер – це не просто музикант, який супроводжує виконання соліста, а фахівець широкого профілю, здатний здійснювати повноцінне ансамблеве керівництво зсередини виконавського процесу. Його діяльність не зводиться до точного відтворення нотного тексту та підтримки соліста. Вона включає глибоке стильове розуміння твору, координацію темпових, агогічних, динамічних і артикуляційних параметрів, психологічну взаємо-

дію з партнером, а нерідко й педагогічний супровід процесу підготовки. Концертмейстер не лише «слідуює» за солістом, але й спрямовує, організовує, коригує, передбачає, а в ряді випадків – фактично формує виконавську концепцію [2].

З функціональної точки зору різницю між акомпаніатором і концертмейстером можна визначити як різницю між супроводом і художньо-педагогічним сприянням. Акомпаніатор забезпечує музичну опору в момент виконання. Концертмейстер же бере участь у значно ширшому циклі професійної діяльності: він працює з солістом на репетиціях, допомагає опановувати нотний текст, підказує дихання, фразування, інтонаційні опори, стильові орієнтири, контролює ансамблеву злагодженість, бере участь у виборі темпів і загальної драматургії виконання. У вокальному класі, інструментальному навчанні, хореографічній практиці, у роботі з духовими, струнними та народними інструментами концертмейстер виступає як медіатор між текстом твору, виконавським завданням і конкретним рівнем професійної підготовки учня або артиста [4].

Саме тому в освітніх установах – музичних школах, школах мистецтв, коледжах, музичних академіях та інших закладах вищої освіти – закріпилася не дефініція «аккомпаніатор», а дефініція «концертмейстер». Це не випадковий лексичний вибір, а відображення реального статусу фахівця. У педагогічній сфері його функція принципово виходить за межі супроводу. Концертмейстер тут є учасником навчального процесу, певною мірою – співпедагогом. Він має знати специфіку вокального дихання, діапазонні та теситурні особливості голосу, аплікатурні та штрихові закономірності інструментального виконавства, особливості роботи з хореографічним класом, закономірності слухового й ритмічного виховання. Особливої ваги набуває також комунікативний аспект. Акомпаніатор у вузькому розумінні може залишатися в межах виконавської функції. Концертмейстер же працює у просторі живої взаємодії, де надзвичайно важливими є психологічна гнучкість, миттєва реакція, здатність до емпатійного слухання партнера, уміння компенсувати виконавські труднощі, підтримувати артиста в стресовій ситуації сценічного

виступу. Його діяльність передбачає високий рівень ансамблевого мислення, коли слухання власної партії принципово підпорядковане слуханню цілого. У цьому сенсі концертмейстер – не «другий виконавець», а носій особливої форми професійної свідомості, орієнтованої на синхронізацію, підтримку та художнє об'єднання всіх елементів спільного виконання [5].

Необхідно також ураховувати жанрово-стильовий чинник. У ряді музичних ситуацій термін «акомпаніатор» справді може бути доречним, особливо якщо йдеться про функціональний супровід у прикладних формах музикування, де не вимагається складної інтерпретаційної чи педагогічної ініціативи. Проте в камерно-вокальному та камерно-інструментальному виконавстві, у репетиційній і навчальній роботі, в оперній підготовці, у діяльності концертних організацій та освітніх установ більш точним виявляється саме поняття «концертмейстер». Воно відображає багатокомпонентність професійної ролі та підкреслює творчу суб'єктність музиканта.

З термінологічної точки зору можна стверджувати, що дефініція «акомпаніатор» є більш вузькою і функціонально локальною, тоді як «концертмейстер» – більш широкою і структурно складною. Акомпаніатор визначається через тип дії – супроводжувати. Концертмейстер визначається через професійний статус в ансамблево-педагогічній та виконавській системі. Тому не кожен концертмейстер зводиться до акомпаніатора, хоча елемент акомпанементу в його діяльності, безумовно, присутній. І навпаки: не кожен акомпаніатор є концертмейстером, оскільки для останнього необхідний комплекс якостей, що значно виходять за межі власне супроводу.

З наукової точки зору таке розмежування є важливим з кількох причин. По-перше, воно дозволяє точніше описувати реальні види музично-виконавської діяльності та уникати термінологічної невизначеності. По-друге, воно має безпосереднє значення для музичної педагогіки, оскільки визначає зміст професійної підготовки майбутніх фахівців. Підготовка акомпаніатора може бути зосереджена на навичках читання з листа, транспонування, ансамблевої стійкості, стилістичної гнучкості. Підготовка кон-

цертмейстера додатково передбачає формування педагогічного мислення, навичок репетиційної роботи, знання специфіки різних виконавських шкіл і володіння методами художньої комунікації. По-третє, це розмежування необхідне для більш точного визначення критеріїв професійної оцінки діяльності музиканта в освітній та концертній практиці.

Таким чином, функціональна диференціація дефініцій «концертмейстер» і «акомпаніатор» має принциповий характер. Їх часткове перетинання не скасовує глибинної відмінності. Акомпаніатор – це музикант, який реалізує функцію супроводу; концертмейстер – це ансамбліст, інтерпретатор, організатор і педагог, що забезпечує цілісність спільного виконавського процесу. Якщо перший позначає переважно вид музичної функції, то другий – професійну модель, що включає комплекс художніх, комунікативних і педагогічних компетенцій. Саме тому в сучасній музичній науці й практиці доцільно не ототожнювати ці поняття, а розглядати їх як співвідносні, але не тотожні категорії, кожна з яких відображає особливий рівень професійної участі музиканта в процесі музичного виконавства.

Розгляд цієї проблематики в контексті різних педагогічних систем, активізація яких особливо помітна з початку XXI століття, дійсно сприяв розвитку методики концертмейстерського виконавства, проте цей розвиток мав переважно прикладний характер і майже не торкнувся фундаментальних питань, пов'язаних з онтологією та семантикою самої професії. У центрі уваги опинилися питання техніки, репертуарної підготовки, ансамблевої взаємодії, психології роботи із солістом, тоді як проблема сутнісного визначення концертмейстерства як особливого виду художньо-педагогічної діяльності залишилася недостатньо розробленою. Це призвело до того, що термінологічна невизначеність зберігається, а межі між поняттями «акомпаніатор» і «концертмейстер» продовжують залишатися розмитими.

Водночас історична перспектива виразно демонструє, що перехід від однієї дефініції до іншої не є випадковим або суто лексичним явищем, а відображає глибинні зміни в структурі музично-виконавської практики. Уже в епоху бароко постаєть

маестро чембало виконувала функції, що виходили за межі простого супроводу: він координував ансамбль, імпровізував гармонічну основу, взаємодіяв із вокалістами, фактично виконуючи роль музичного організатора [3]. У класико-романтичну епоху ці функції трансформувалися в діяльність репетитора, особливо в оперній практиці, де виникла потреба у систематичній роботі зі співаками над партією, стилем, вимовою, ансамблевими взаємодіями.

У класико-романтичну епоху ця лінія набуває подальшого розвитку. В оперній практиці XIX століття, зокрема в театрах Дж. Верді або Р. Вагнера, репетитор стає ключовою фігурою в процесі підготовки вистави. Він працює зі співаками над дикцією, інтонацією, диханням, стилістикою, часто замінюючи оркестр на репетиціях. Зокрема, відомі свідчення того, що у вагнерівських театрах репетитори відігравали вирішальну роль у формуванні ансамблевої точності та драматургічної цілісності виконання [1]. Таким чином, уже на цьому етапі спостерігається перехід від функції супроводу до функції інтерпретаційно-педагогічного сприяння.

У XX столітті ця тенденція посилюється й інституціоналізується. У системі професійної музичної освіти закріплюється постать концертмейстера як обов'язкового учасника навчального процесу. Наприклад, у вокальних класах консерваторій концертмейстер не лише супроводжує виконання арій і романсів, але й бере участь у формуванні вокальної школи співака: допомагає вибудовувати фразування, коригує інтонацію, підказує дихальні опори. В інструментальній практиці (скрипковій, духовій, народній) він також виконує функцію ансамблевого партнера і педагога. У цьому контексті термін «акомпаніатор» виявляється явно недостатнім, оскільки не відображає всієї повноти професійної діяльності.

Особливо показовими є приклади з камерно-вокального репертуару. Виконання, зокрема, вокальних циклів Ф. Шуберта або Р. Шумана вимагає від піаніста не лише точного відтворення фактури, але й активної участі у створенні образної драматургії. У «Зимовому шляху» Шуберта фортепіанна партія моделює

психологічний простір твору – кроки мандрівника, шум вітру, відчуття порожнечі. Концертмейстер тут виступає як рівноправний інтерпретатор, а не як супроводжувач. Аналогічно в романах К. Дебюссі фортепіанна партія містить надзвичайно складні колористичні та семантичні функції, що потребують високого рівня художнього мислення.

Переходячи до XXI століття, слід зазначити, що роль концертмейстера продовжує розширюватися, набуваючи нових форм в умовах змін музичної культури. По-перше, істотно зростає значення міждисциплінарності. Сучасний концертмейстер працює не лише з вокалістами та інструменталістами, але й із танцівниками, акторами, режисерами, беручи участь у створенні синтетичних мистецьких проєктів. Наприклад, у сучасних хореографічних постановках піаніст-концертмейстер має миттєво реагувати на зміну темпу й характеру руху, адаптувати музичний матеріал у реальному часі, що потребує особливого типу виконавського мислення.

По-друге, змінюється сам репертуар. Сучасна академічна музика (твори Д. Лігеті, Д. Куртага, В. Сильвестрова, А. Загайкевич) вимагає від концертмейстера володіння новими засобами виразності – нетрадиційною ритмікою, кластерною фактурою, елементами алеаторики, електроакустичними компонентами. Наприклад, у творах Валентина Сильвестрова концертмейстер має працювати з найтоншими динамічними нюансами та феноменом «звукової пам'яті», а в електроакустичних проєктах Алли Загайкевич – взаємодіяти з цифровими звуковими середовищами.

По-третє, посилюється комунікативна та психологічна складова професії. В умовах сучасного сценічного процесу, що характеризується високим рівнем стресового навантаження, концертмейстер стає важливим чинником психологічної стійкості соліста. Він має вміти підтримати виконавця, миттєво компенсувати можливі помилки, зберегти цілісність ансамблю навіть у нестандартних ситуаціях концертного виступу.

Крім того, у XXI столітті відбувається активна цифровізація музичної освіти та виконавства. Концертмейстер дедалі частіше працює в умовах онлайн-репетицій, використовує цифрові пар-

титури, взаємодіє з мультимедійними технологіями. Це потребує нових компетентностей, що виходять за межі традиційного виконавства. Розвиток концертмейстерської діяльності від бароко до ХХІ століття демонструє послідовне розширення її функцій – від супроводу до комплексної художньо-педагогічної взаємодії. Концертмейстер стає не просто учасником виконавського процесу, а його внутрішнім організатором, носієм ансамблевого мислення і посередником між текстом, виконавцем і слухачем.

Особливо важливим є той факт, що концертмейстерська діяльність дедалі виразніше набуває педагогічного виміру. На відміну від акомпаніатора, чия функція може обмежуватися рамками конкретного виконання, концертмейстер залучений до тривалого процесу формування виконавського результату. Він аналізує недоліки, пропонує шляхи їх подолання, коригує інтонацію, фразування, ритмічну точність, допомагає подолати сценічне хвилювання, формує художнє мислення виконавця. Таким чином, концертмейстер виступає як своєрідний «прихований педагог», чия діяльність часто залишається поза безпосередньою видимістю, але є фундаментальною для досягнення високого художнього рівня.

У зв'язку з цим стає очевидним, що концертмейстерська діяльність потребує принципово іншого рівня професійної підготовки. Йдеться не лише про володіння інструментом, але й про комплексну компетентність, що включає знання вокальної та інструментальної специфіки, стилістики різних епох, психології виконавства, методики викладання. Концертмейстер має володіти здатністю до миттєвої адаптації, гнучкістю мислення, розвиненим ансамблевим слухом, а також високим рівнем емпатії, що дозволяє тонко відчувати партнера.

Слід підкреслити, що саме в цій сукупності якостей і проявляється специфіка концертмейстерства як особливого професійного феномену. Якщо акомпаніатор може залишатися в межах функціонального супроводу, то концертмейстер неминуче виходить на рівень співавторства. Його участь у виконавському процесі має не пасивний, а активний, організуючий характер. Він не лише реагує на дії соліста, але й передбачає їх, спрямовує, структурує загальне музичне висловлювання.

Таким чином, історична еволюція від акомпаніатора до концертмейстера відображає не зміну термінів, а трансформацію самої моделі музично-виконавської діяльності. Ця трансформація пов'язана з ускладненням музичної мови, розширенням репертуару, зміною вимог до виконавської підготовки і, що особливо важливо, з посиленням ролі педагогічного компонента. У результаті формується нова професійна ідентичність, у межах якої концертмейстер постає як універсальний фахівець, що поєднує в собі якості виконавця, педагога, інтерпретатора та комунікатора.

Висновки. Узагальнюючи результати дослідження, слід наголосити, що проблема функціональної диференціації дефініцій «концертмейстер» і «акомпаніатор» має не лише термінологічний, але й глибокий теоретичний і практичний характер. Проведений аналіз засвідчує, що попри часткове перетинання їх семантичних полів, ці поняття не є тотожними і відображають різні рівні професійної діяльності в системі музичного виконавства. Вживання їх як синонімів, що досі поширене як у науковій літературі, так і в професійному середовищі, не дозволяє адекватно окреслити специфіку концертмейстерської практики та знижує точність музикознавчого дискурсу.

Історичний підхід дозволив простежити еволюцію відповідних функцій – від маестро чембало барокової епохи через репетиторську практику XIX століття до сучасного концертмейстера як універсального фахівця. Ця еволюція свідчить про поступове розширення професійного змісту діяльності: від супроводу до комплексної участі в інтерпретаційному, педагогічному та комунікативному процесах. У цьому контексті дефініція «акомпаніатор» відображає переважно функцію музичного супроводу, тоді як «концертмейстер» фіксує значно ширший спектр професійних завдань, пов'язаних із організацією ансамблевого виконання та формуванням художнього результату.

Особливої ваги набуває педагогічний аспект концертмейстерської діяльності, який у сучасних умовах стає одним із визначальних. Концертмейстер виступає не лише як виконавець, але й як активний учасник навчального процесу, співтворець інтерпретації, наставник і координатор. Його діяльність перед-

бачає володіння спеціальними знаннями у сфері вокальної та інструментальної техніки, стилістики, психології виконавства, що значно виходить за межі традиційного розуміння акомпанементу. У цьому сенсі концертмейстерство постає як синтетичний вид професійної діяльності, що інтегрує виконавські, педагогічні та комунікативні функції.

Аналіз сучасної практики, зокрема у XXI столітті, підтверджує подальше ускладнення та розширення ролі концертмейстера. В умовах зростання міждисциплінарних форм мистецтва, цифровізації музичного середовища, появи нових композиційних технік і виконавських моделей концертмейстер стає ключовою фігурою, що забезпечує цілісність художнього процесу. Таким чином, можна стверджувати, що концертмейстерство є самостійним і складним феноменом сучасної музичної культури, який не може бути зведений до акомпанементу як окремої функції. Чітке розмежування понять «концертмейстер» і «акомпаніатор» є необхідною умовою як для розвитку музикознавчої теорії, так і для вдосконалення системи музичної освіти та виконавської практики. Подальше дослідження цієї проблематики відкриває перспективи для глибшого осмислення природи ансамблевого виконавства, специфіки музичної комунікації та ролі «прихованих» учасників художнього процесу в сучасній культурі.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Abbate C., Parker R. A History of Opera: The Last Four Hundred Years. London : Allen Lane, 2012. 624 p.
2. Adler K. The Art of Accompanying and Coaching. Minneapolis : University of Minnesota Press, 1965. 282 p.
3. Christensen T. The Cambridge History of Western Music Theory. Cambridge : Cambridge University Press, 2002. 1056 p.
4. Moore G. The Unashamed Accompanist. London : Hamish Hamilton, 1943. 224 p.
5. Rink J. The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation. Cambridge : Cambridge University Press, 1995. 258 p.

REFERENCES

1. Abbate, C., Parker, R. (2012) A History of Opera: The Last Four Hundred Years. London : Allen Lane. 624 p. [in English].
2. Adler, K. (1965) The Art of Accompanying and Coaching. Minneapolis : University of Minnesota Press. 282 p. [in English].

3. Christensen, T. (2002) *The Cambridge History of Western Music Theory*. Cambridge : Cambridge University Press. 1056 p. [in English].
4. Moore, G. (1943) *The Unashamed Accompanist*. London : Hamish Hamilton. 224 p. [in English].
5. Rink, J. (1995) *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*. Cambridge : Cambridge University Press. 258 p. [in English].

Дата першого надходження статті до видання: 18.02.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 23.03.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 13.05.2026

УДК 78.01/05+781.7+789

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2026-47-22>**Тен Чун**

ORCID: 0009-0000-5246-3099

аспірант кафедри історії музики та музичної етнографії
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
119988395@qq.com

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

УДАРНИЙ ІНСТРУМЕНТАЛІЗМ ЯК ФАКТОР ОНОВЛЕННЯ МУЗИЧНОЇ ПАРАДИГМИ XX–XXI СТОЛІТЬ

Мета роботи. У статті досліджується роль ударних інструментів у відтворенні нової музичної парадигми XX століття на прикладі «Rebonds» для ударних Я. Ксенакіса. **Методологія дослідження** передбачає використання музикознавчого та виконавського підходів; важливими є музично-аналітичний, текстологічний та компаративний методи. **Наукова новизна** роботи постає у виявленні семантики ударного інструменталізму у парадигмальній відмові музики XX–XXI століть від мелодико-гармонічного принципу на користь енергії ритму та чистої тембральності, що стає спеціальним «ключем» до розуміння тенденцій та шляхів розвитку музичного мистецтва. Вперше аналізується твір Я. Ксенакіса «Rebonds» для незвуковисотних ударних, з виявленням вказаних музичних тенденцій, а також задіянням математичних принципів у розвитку музичного драматургії. **Висновки.** XX століття актуалізувало поворот музичного мислення до емансипації ритму (як відповіді на соціально-техногенні виклики часу) та до цілеспрямованого пошуку нетрадиційних тембральних ресурсів для збагачення художньої образності. Ударні інструменти у цьому відношенні виявились надзвичайно перспективними та змістовно ємними — у поєднанні обох ресурсів музично-мовного та мисленнєвого оновлення. Їх іманентні ритмічні засади, часто «позбавлені» висотної складової, виявили надзвичайні сонорно-тембральні перспективи презентації та



розвитку музичного матеріалу. Зміна статусу ударних у ХХ столітті була не просто кількісною (їх стало більше) та якісною (значно розширилася тембральна палітра та органологічні аспекти), а й функціонально-семантичною – вони стали нести інший зміст, складні смислові наповнення, концептуальність вираження. Яскравий приклад такого мовного та мисленнєвого повороту демонструє твір для незвуковисотних ударних інструментів Я. Ксенакіса «Rebonds», де самими метро-ритмічними і тембральними засобами (поза молдіко-гармонічних) своєрідно відтворюється теорія хаосу, яка тут виступає не об'єктом зображення, а методом побудови звукового простору. Фрактальність і стохастичні процеси стають у творі філософським фундаментом, що збагачує музичну мову смислами сучасних філософії, фізики та математики. У результаті формується особливий тип інтелектуального сприйняття, що дозволяє почути у звуковій «некерованості» витончену математичну логіку та нову форму естетичного порядку. Одночасно утворюється новий тип художньої чутливості, що дозволяє слухачеві не лише спостерігати за складністю ритмічних структур, а й пережити цю складність як найвищу форму краси, інтелектуального пошуку та пульсації самого буття.

Ключові слова: музична парадигма, музичний інструменталізм, ударні інструменти, музичне виконавство, музичні стиль і жанр, виконавські та композиторські засоби виразовості, ритм, тембральність.

Teng Chong, Postgraduate Student at the Department of Music History and Musical Ethnography of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music; *Chernoivanenko Alla Dmitrivna*, Doctor of Arts, Professor at the Department of Folk Instruments of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Percussion instrumentalism as a factor in renewing the musical paradigm of the 20th–21st centuries

The purpose of the article. The article explores the role of percussion instruments in recreating the new musical paradigm of the 20th century using the example of "Rebonds" for percussion by J. Xenakis. **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 appears in the identification of the semantics of percussion instrumentalism in the paradigmatic rejection of the music of the 20th–21st centuries from the melodic-harmonic principle in favor of the energy of rhythm and pure timbre, which becomes a special "key" to understanding the trends and paths of development of musical art. For the first time, the work of Y. Xenakis "Rebonds" for non-pitched percussion is analyzed, with the identification of the indicated musical trends, as well as the use of mathematical principles in the development of musical dramaturgy. **Conclusions.** The 20th century actualized the turn of musical thinking towards the emancipation of rhythm (as a response to the socio-technological challenges of the time) and towards a purposeful search for non-traditional timbre resources to enrich artistic imagery. Percussion instruments in this

regard turned out to be extremely promising and meaningfully capacious – in a combination of both resources of musical-linguistic and mental renewal. Their immanent rhythmic principles, often "deprived" of the pitch component, revealed extraordinary sonorous-timbral prospects for the presentation and development of musical material. The change in the status of percussion instruments in the 20th century was not just quantitative (there were more of them) and qualitative (the timbre palette and organological aspects expanded significantly), but also functional-semantic – they began to carry a different meaning, complex semantic content, and conceptual expression. A vivid example of such a linguistic and intellectual turn is demonstrated by the work for non-pitched percussion instruments by Y. Xenakis "Rebonds", where the theory of chaos is uniquely reproduced by the metrorhythmic and timbral means (beyond the moldico-harmonic ones), which here acts not as an object of image, but as a method of constructing a sound space. Fractality and stochastic processes become the philosophical foundation in the work, enriching the musical language with the meanings of modern philosophy, physics and mathematics. As a result, a special type of intellectual perception is formed, which allows one to hear in the sound "uncontrollability" a sophisticated mathematical logic and a new form of aesthetic order. At the same time, a new type of artistic sensitivity is formed, which allows the listener not only to observe the complexity of rhythmic structures, but also to experience this complexity as the highest form of beauty, intellectual search and pulsation of being itself.

Key words: *musical paradigm, musical instrumentalism, percussion instruments, performance on percussion instruments, musical style and genre, performing and composing means of expression, rhythm, timbre.*

Актуальність теми. Ударні інструменти – найдавніші в історії людської цивілізації – за останні кілька століть пройшли шлях від «ритмічного супроводу» на задньому плані оркестру до головного носія смислів, тембрів та філософських концепцій, включаючи камерні та концертні ансамблі й сольні твори відомих композиторів. ХХ століття, з його емансипацією ритму, актуалізацією ударної природи фортепіано (яке попередні два віки всіляко додало свою ударну природу), пошуки нової тембральності усього академічного інструментарію через нові ударно-сонорні прийоми – висунуло до центру уваги самі ударні інструменти, значно розширивши їх арсенал і техніки гри в музиці ХХ–ХХІ століть. Усе це створило умови не просто для інструментально-технічної еволюції ударного інструментарію, а продукувало справжню революцію у музично-мовній та музично-мисленнєвій системах епохи.

Таким чином, актуальність теми даної статті зумовлена радикальною зміною статусу перкусії в сучасному мистецтві – від допоміжного ритмічного елемента до потужного концептуального стрижню композиції. Дослідження висунутої проблематики дозволяє не лише проаналізувати еволюцію окремої групи інструментів, а й розкрити глобальні зрушення у музичному мисленні – відмову від антропоцентричної мелодики на користь енергії, ритму та чистої тембральності, що стає спеціальним «ключем» до розуміння тенденцій та шляхів розвитку музичного мистецтва на сьогодні та на майбутнє.

Тому **мета даної статті** – виявити та теоретично обґрунтувати механізми впливу ударних інструментів на зміну музичної парадигми ХХ–ХХІ століть, а також проаналізувати їх перехід від допоміжної функції до статусу провідного чинника формування нових композиторських стратегій (на прикладі «Rebonds» для ударних Я. Ксенакіса).

Виклад основного матеріалу. ХХ століття стало відповіддю на глибоку кризу людини, спричинену двома світовими війнами, тоталітаризмом та технічним прогресом, що знецінив людське життя. Філософія екзистенціалізму, психоаналіз та мистецтво модернізму запропонували пошук сенсу суб'єктивності та свободи як шляху подолання відчуження та нігілізму, повертаючи фокус на індивідуальний вибір, загострюючи проблеми Автора і авторства. Ключовими відповідями у такій ситуації стали екзистенціалізм (Ж.-П. Сартр, А. Камю – людина сама створює себе своїми вчинками, знаходячи сенс у «абсурдному» світі через свободу вибору та відповідальність); психоаналіз (З. Фрейд, К.Г. Юнг – відкриття несвідомого пояснило ірраціональні дії людини та спроби впоратися з внутрішніми конфліктами, стресом і соціальним тиском); культура модернізму та постмодернізму (мистецтво відмовилося від класичних форм, відображаючи фрагментарність, страх та хаос людського існування, перетворюючи кризу на новий спосіб самовираження); нова гуманістична психологія (В. Франкл – акцент на пошуку смислу навіть у найтяжчих умовах, що стало відповіддю на втрату людської гідності) та інші напрями й процеси усвідом-

лення в науці та мистецтві. Музичне мистецтво чуйно відреагувало новою естетичною парадигмою та впровадженням нових, власних засобів відтворення чинної «картини світу». Так, у ХХ столітті радикально змінилися різні сторони музичного мистецтва: музичні мова і мислення, композиційна техніка, нотація, виконавство. Найсерйознішої трансформації зазнали категорії звуку та тембральності. Розширення звучання за рахунок мікрохроматики, сонористики, створення нових тембрів та залучення нових інструментів (передусім, ударних різних народів), емансипація ритму та відхід від мажоро-мінорної системи – характерні риси епохи.

Процес емансипації ударних інструментів у першій половині ХХ століття став відповіддю на кризу традиційної гармонічної мажоро-мінорної системи. Вихід перкусії на позиції смислового центру партитури означав перехід від лінійно-мелодійного типу мислення до дискретно-ритмічного, де головним художнім чинником стає не розвиток теми, а трансформація звукової матерії та її енергетичного потенціалу. Актуалізація ударних інструментів у сучасному мистецтві зумовлена трансформацією засобів виразності в музиці ХХ–ХХІ століть. Ключовими чинниками є акцент на ритмічній складовій, що віддзеркалює динамічний темп життя в епоху криз, та прагнення до тембральної різноманітності, тембрального оновлення. Сьогодні звук стає об'єктом «слухової насолоди», розкриваючи багату палітру фонічних відтінків. Крім того, ритм розглядається як фундаментальна основа буття: природні та біологічні цикли людини безпосередньо впливають на структурування музичного матеріалу: «кореляція музичних ритмів із біоритмами може поставати як ще одна з причин привабливості ударних інструментів для композиторів ХХ – початку ХХІ ст., оскільки у творчості останніх виявляється прагнення до «природності», втілюване, наприклад, у підкресленій «сонорності», у стремлінні до плинності розгортання-становлення музики у часі, завдяки чому вона сприймається як відображення ідеї поступового “проростання”» [1, с. 126].

Цікаво, що переосмислення природи ударних інструментів («революція» тут відбулася, передусім, у творчості І. Стравін-

ського та Б. Бартока спричинила трансформацію у трактуванні фортепіано та інших інструментів, куди проникає ударний спосіб звуковидобування. Так, Барток не тільки утвердив нову, нечувану раніше роль перкусії (Музика для струнних, ударних і челести, Соната для двох фортепіано і ударних та ін.), а й «повернув» фортепіано його іманентну ударну природу, перенесши ударні принципи звуковидобування на фортепіанну техніку – проти романтичного досвіду «інструментального бельканто» [2, с. 570]. Через використання ударної артикуляції, секундових нашарувань та специфічних прийомів звуковидобування (як в «Allegro barbaro», перших двох фортепіанних концертах, п'єсі «Ostinato», у циклі «Мікрокосмос» чи сюїті «На вільному повітрі»), Барток досяг ефекту девіації чистого тону в бік сонорно-шумової барви, що стало новаторським кроком у розвитку тогочасної музичної мови. Експериментальний підхід Б. Бартока до інструментального звучання виявляється і у першій частині «Концерту для оркестру» (ц. 438), де автор впроваджує нетиповий артикуляційний прийом для арфи. Авторська вказівка передбачає гру біля деки спеціальною дерев'яною або металевою паличкою. Таке рішення спрямоване на зміну природного тембру арфи та посилення його атакуючих, квазіударних властивостей [1, с. 128].

Причиною образно-семантичного (відповідно, і функціонального) переосмислення ударних у ХХ столітті стала детермінація сучасної музики високою концептуальною складністю. Засоби музичної виразовості (серед них – актуалізовані ритміка й тембральність) набули здатності репрезентувати глобальний спектр проблем сучасності (зокрема, моральну деградацію та апокаліптичні настрої, сфери «нової простоти» або «нової складності») через систему нових експресивних (також – остинатно-споглядальних, ірреальних, медитативних та глибоко ліричних станів) образів. Провідним чинником передачі драматизму ХХ століття виступила актуалізація ударно-токатної стихії, що забезпечує необхідний рівень звукової агресії та енергетичного наповнення музичного тексту, але семантизація-концептуалізація ударних виходить далеко за межі експресивного напору, охоплюючи

практично весь спектр актуальної звукообразності сьогодення, включаючи споглядальність, психологізовану лірику, образи потойбіччя, ембієнтності тощо.

Зміна статусу ударних у ХХ столітті була не просто кількісною (їх стало більше) та якісною (значно розширилася тембральна палітра та органологічні аспекти), а й функціонально-семантичною – вони стали нести інший зміст, складні смислові наповнення, концептуальність вираження. Самий феномен емансипації ударних означав вихід групи та окремих солістів з периферії оркестрового звучання на позиції смислового центру, семантичного стрижня звучного цілого та до сольо-концертного статусу, зокрема, до сміливих експериментальних його втілень.

Таким експериментальним твором для ударних (виключно ударних) є «**Rebonds**» (1987–1988) французького композитора та архітектора грецького походження, одного із лідерів сучасної Нової музики та концептуалізму в архітектурі, творця стохастичної музики **Яніса Ксенакіса** (автором першої в історії музики п'єси тільки для ударних інструментів під назвою «Іонізація» 1929–1931 років вважається інший революціонер від музики – французько-американський композитор і диригент Едгар Варез – один з піонерів конкретної та електронної музики; у 1927 році О. Черепнін також написав композицію для самих ударних, але вона являється частиною його Симфонії № 1, а не спеціальним твором для ударних). Творчий метод Я. Ксенакіса – це унікальний синтез музики, математики, фізики та архітектури. Композитор став новатором, який впроваджував у музику «впорядкований хаос» і перетворив графічні партитури на архітектурні проекти. Саме він стояв біля витоків комп'ютерної та стохастичної музики, вперше теоретично обґрунтувавши концепцію звукових мас. Вже в оркестровій п'єсі «*Metastaseis*» (1953–1954) Ксенакіс не лише надав слухачеві унікальну композицію, яка була складена вдалим поєднанням особистого самовираження та наукового дослідження, а й створив нове робоче поле для композиторів, музикантів, а також математиків, архітекторів, інженерів. Композитор продемонстрував, як працюють такі дисципліни, як музика, математика, архітектура, як

вони можуть доповнювати, підтримувати та розширювати один одного, якщо почати розглядати їх у єдиному полі, а не окремо.

«Rebonds» (1987–1989) – це одна з найвідоміших композицій для соло-перкусії у світовому репертуарі, що стала обов'язковою для виконання на престижних конкурсах. Твір був написаний для видатного французького перкусіоніста Сільвіо Гуальди (Sylvio Gualda), з яким Ксенакіс плідно співпрацював протягом багатьох років і вперше прозвучав **1 липня 1988 року** в Римі на фестивалі «Roma Europa» у виконанні Гуальди. Після успіху попереднього сольного твору для ударних «Psarpha» (1975), Ксенакіс прагнув створити менш «утопічну» з точки зору складності, але глибшу за змістом музику, яка б досліджувала чисту пульсацію та дію патернів. Назва «Rebonds» (з франц. – «відскоки») відсилає до фізичної природи ударів (серця) та математичних «відскоків» ритмічних циклів. Твір триває близько 12–14 хвилин і виконується з надзвичайною фізичною інтенсивністю.

«Rebonds» складається з двох автономних частин: «Rebonds A» та «Rebonds B». Композитор залишив черговість виконання на розсуд виконавця (A-B або B-A), проте, в будь-якому разі, частини мають виконуватися *attacca*. Твір побудований на основі дії принципів математики, стохастики та своєрідно досліджує ритмічні структури (без традиційної мелодики або гармонії) у їх тембрально-концепційному поданні. Використання лише інструментів з невизначеною висотою компенсується авторською вимогою їх тембральності у надширокому діапазоні, що дозволяє тонко відчувати сонорно-багатоголосне розшарування. Окремим засобом виконавської виразовості може слугувати «архітектура» (або «хореографія») рухів рук виконавця і паличок – їх переходи, перехреснування, охоплення простору та віртуозне «миготіння» створюють видовище перформансного типу.

«*Rebonds A*» представляє лише мембрафони: 2 бонги, 3 томи та 2 великі барабани. Ця частина характеризується поступовим ущільненням ритму й фактури та іррегулярною структурою. Починаючись з простого двонотного мотиву, сумарно складеного бонго й великим барабаном (по черзі) на остинатній (спочатку) пульсації, звучна тканина розвивається шляхом

«заповнення» простору дедалі швидшими й різноманітними фігурами (зокрема, поліритмічними), що веде до стану «вічного руху» (*perpetual motion*) у його накопичувально-експресивній якості. Таким чином структура частини побудована на наскрізному принципі інтенсифікації розвитку, з неочікувано мінімалістською і тихою кодою (чи то в тиші ховаються насичено шалені й гучні ритми, чи то вони ховають у собі тишу як «справжню істину»): ритмічні фрази варіюються у різних ритмічних і тембральних, а також поліритмічних фігурах, а напруга зростає до кульмінації, після чого відбувається повернення до фрагментів початкового матеріалу, але у мінімалістичному ритмічному й гучнісно-динамічному викладенні. У виконавському відношенні величезна увага приділяється динаміці (переважно, *fi fff*) та акцентованій чіткості ударів без зайвого резонансу

На відміну від попередньої частини (нагадаємо, їх можна виконувати у вільному порядку, на вибір виконавця), «*Rebonds B*» має більш регулярну, «пропорційну» структурну організацію. Частина починається з «поліфонічного груву» – нашарування стабільного остинато шістнадцятих на високому бонго та циклічного чотиринотного патерну на інших барабанах. Контрастний тембрально-ритмічний шар складають 5 різних (за розміром, відповідно – за тембром) дерев'яних коробочок (*woodblock*) – на додаток до мембрафонів. Тож чергування секцій різних барабанів та блоку різних дерев'яних коробочок стає основною формотворною структуруючою ознакою (тембрально-ритмічною). Фінал твору поєднує обидві групи інструментів – мембрафони та ідіфони. У «*Rebonds B*» Ксенакіс також використовує символічне імітування – так званий «ефект дзвіниці», відтворюючи звучання дзвонів грецького монастиря Агіа Лавра, тембрально та через накладання ритмічних шарів, що прискорюються та сповільнюються.

Окремо слід зазначити використання математичних принципів в «*Rebonds*», що в даному випадку не є формальністю, а стає способом створення «природного хаосу». Ксенакіс вважав, що музика має підпорядковуватися тим самим законам, що й фізичні явища (рух молекул, шум дощу, політ комах, ритми

людського організму). Серед ключових математичних та структурних принципів організації та розвитку музичного тексту твору назвемо наступні: *точка золотого перетину та послідовність Фібоначчі* (Ксенакіс часто використовував числові ряди для визначення точок кульмінації та зміни розділів – співвідношення тривалості розділів у «Rebonds» часто наближається до числа Φ (прибл.=1.618), створюючи відчуття природного розвитку, де кожна наступна зміна ритму чи тембру здається логічною на підсвідомому рівні; кількість ударів у фразах часто відповідає числам Фібоначчі (3, 5, 8, 13...), що дозволяє уникати передбачуваного квадратного метру (4/4 або 3/4); *сито (Sieves)* – одна з авторських теорій Ксенакіса для створення іррегулярних, але впорядкованих ритмічних шкал [4] (композитор бере множину цілих чисел і «відсіває» їх за допомогою модульної арифметики – наприклад, залишаючи лише кожне 3-тє та 5-тє число, що створює «аперіодичні цикли» – ритми, які здаються хаотичними, але мають внутрішню математичну пульсацію, завдяки чому в «Rebonds A» виникає ефект «збивання» акцентів, які неможливо передбачити); *стохастичний підхід* у «Rebonds» застосовано до щільності музичних подій: Ксенакіс не прописував удари як мелодію, а розраховував, *скільки* ударів має відбутися за певний проміжок часу, ми чуємо перехід від меншої щільності (рідкісні удари) до надвисокої (хмара звуків) – це математична модель ентропії; решітки та симетрія (комбінаторність) – наприклад, варіюється послідовність звучання 5 різних дерев'яних коробочок з використанням математичних перестановок, що створює ефект «обертання» звукової фігури навколо слухача, або використовується поліритмія (накладання остинатного пульсу на іррегулярні структури, що створює інтерференцію звукових хвиль, подібну до фізичних процесів у термодинаміці). Таким чином, математичні принципи в «Rebonds» служать для виключення людської суб'єктивності/сентиментальності. Твір звучить як об'єктивна стихія – каменепад або шторм, що створює стан трансу (враховуючи ударну звукообразність – шаманського) через складні ритмічні патерни, які мозок не може легко прорахувати. Виконання вимагає математичної

точності, оскільки найменше відхилення руйнує складну конструкцію «сит». Втім, для виконавця це також і суб'єктивно-авторський (співаторський з композитором), стильовий момент – як у будь-якому акті виконавської інтерпретації.

Таким чином, обидві частини циклу-диптиху демонструють різні концепції музичної мови ударних інструментів та формотворення: самі мембрафони / ідіофони (що здатні розшаровуватися на рівні груп та всередині груп); іррегулярна ритміка, прискорення темпу, фактурно-ритмічне ущільнення / регулярна ритмічна пульсація, чітко визначений постійний темп, поліфонія остинатних структур, що вказує, відповідно, на естетику первісної енергії, хаотичності та «організованої» структурованості математичної логіки. Тож вибір порядку виконання частин залежить від концепції драматургічного («життєвого») руху від організованого хаосу до складного порядку, або навпаки. Адже Ксенакіс «поєднував музичні структури з математичними моделями, що описують стохастичні процеси, хаотичні траєкторії частинок та ентропійні системи. Для нього хаос був не руйнуванням порядку, а джерелом нової організації звуку, в якій звук не підкоряється гармонічним правилам, а “виникає” з множинності взаємодій. Ксенакіс вважав, що музика має відображати складність і непередбачуваність сучасного світу, і саме тому обирав моделі, що тяжіють до флуктуацій, нерівномірності, випадковості» [3, с. 285]. Принципи теорії хаосу у творчості Ксенакіса еволюціонували з теоретичних концептів у дієвий композиторський інструментарій. Це не просто музична ілюстрація науки, а глибока естетична/музична стратегія, що інтегрує в музичний текст філософію невизначеності. Завдяки цьому народжується новий тип слухацької чутливості, здатної сприймати звукову складність і математичну багатовимірність як найвищу форму музичної краси.

Висновки. XX століття актуалізувало поворот музичного мислення до емансипації ритму (як відповіді на соціально-техногенні виклики часу) та до цілеспрямованого пошуку нетрадиційних тембральних ресурсів для збагачення художньої образності. Ударні інструменти у цьому відношенні вия-

вились надзвичайно перспективними та змістовно ємними – у поєднанні обох ресурсів музично-мовного та мисленнєвого оновлення. Їх іманентні ритмічні засади, часто «позбавлені» висотної складової, виявили надзвичайні сонорно-тембральні перспективи презентації та розвитку музичного матеріалу. Зміна статусу ударних у ХХ столітті була не просто кількісною (їх стало більше) та якісною (значно розширилася тембральна палітра та органологічні аспекти), а й функціонально-семантичною – вони стали нести інший зміст, складні смислові наповнення, концептуальність вираження.

Яскравий приклад такого мовного та мисленнєвого повороту демонструє твір для незвуковисотних ударних інструментів Я. Ксенакіса «Rebonds», де самими метроритмічними і тембральними засобами (поза молдикко-гармонічних) своєрідно відтворюється теорія хаосу, яка тут виступає не об'єктом зображення, а методом побудови звукового простору. Фрактальність і стохастичні процеси стають у творі філософським фундаментом, що збагачує музичну мову смислами сучасних філософії, фізики та математики. У результаті формується особливий тип інтелектуального сприйняття, що дозволяє почути у звуковій «некерованості» витончену математичну логіку та нову форму естетичного порядку. Одночасно утворюється новий тип художньої чутливості, що дозволяє слухачеві не лише спостерігати за складністю ритмічних структур, а й переживати цю складність як найвищу форму краси, інтелектуального пошуку та пульсації самого буття.

Багато сучасних виконавців (зокрема, Мартін Грубінгер) розглядають «Rebonds» як ритуал. Суттєві технічні труднощі тут – частина художнього задуму: виконавець має виглядати як герой, що бореться з матеріалом.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Белова Є.Д. Звукообрази ударних інструментів: сучасність та ретроспекції. *Аспекти історичного музикознавства*. Харків, 2020. Вип. ХІХ–ХХ. С. 120–139.
2. Черноіваненко А.Д. Академічне музично-інструментальне мистецтво як предмет музикознавчої системології. Одеса : ВД «Гельветика», 2021. 704 с.

3. Шопін П. Художнє осмислення теорії хаосу. *Fine Art and Culture Studies*. К., 2025. Вип. 3, том 2. С. 280–286.
4. Exarchos D. Iannis Xenakis and Sieve Theory. An Analysis of the Late Music (1984-1993). Doctor's thesis. London : Goldsmiths College, University of London, 2007. 220 s.

REFERENCES

1. Belova, E.D. (2020). Soundscapes of Percussion Instruments: Modernity and Retrospection. *Aspects of Historical Musicology*. Kharkiv, Vol. 19-20. Pp. 120–139. [in Ukrainian].
2. Chernovivanenko, A.D. (2021). Academic musical and instrumental art as a subject of musicological systemology. Odesa : Helvetica. [in Ukrainian]
3. Chopin, P. (2025). Artistic Understanding of Chaos Theory. *Fine Art and Culture Studies*. Kyiv. Issue 3, Volume 2. Pp. 280–286. [in Ukrainian]
4. Exarchos, D. (2007). Iannis Xenakis and Sieve Theory. An Analysis of the Late Music (1984-1993). Doctor's thesis. London: Goldsmiths College, University of London. [in English]

Дата першого надходження статті до видання: 15.02.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 19.03.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 13.05.2026

УДК 78.071.1(477):[780.8:780.616.432]

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2026-47-23>**Юлія Олександрівна Осмачко**

ORCID: 0000-0002-3274-1888

докторка філософії, викладачка фортепіано
Дрогобицької музичної школи № 1 імені о. Северина Сапруна
yuliaosmachko@ukr.net

ФОРТЕПІАННА ТВОРЧІСТЬ ВАСИЛЯ ШУТЯ: ВИКОНАВСЬКО-ПЕДАГОГІЧНИЙ ПОТЕНЦІАЛ

В умовах повномасштабної російсько-української війни, коли значно загострюється потреба утвердження української культури, зокрема музичної, на державному, а особливо світовому рівні, важливим є дослідження різних аспектів творчої праці українських композиторів, зокрема, її представників діаспори, чия праця є невід'ємною складовою розвитку національної музичної культури.

Це стосується і фортепіанного мистецтва, адже серед емігрантів було чимало піаністів, як також композиторів, котрі впродовж багатьох років активно працювали над поповненням піаністичного репертуару як високопрофесійними творами, так і композиціями педагогічного спрямування, сприяючи розвитку глибоко духовної, національно свідомої особистості молодого музиканта.

До цієї когорти митців належить і Василь Шуть – піаніст педагог, композитор, диригент та громадський діяч, фортепіанна творчість якого виступає взірцем патріотизму та любові до рідного краю, адже в основі більшості його творів – елементи українського фольклору.

Мета роботи полягає в музично-естетичному аналізі окремих фортепіанних творів В. Шутя та окресленні значення його творчості для професійного розвитку молодих піаністів. *Методологія дослідження* опирається на аналітичний метод, який дозволяє сформувати цілісне уявлення про постать композитора, окреслити стилеві особливості його фортепіанної творчості. *Наукова новизна.* У статті вперше здійснено ґрунтовний аналіз окремих фортепіанних творів В. Шутя, розкрито значення його доробку для розвитку українського фортепіанного мистецтва та педагогіки. *Висновки.* Проаналізувавши окремі композиції В. Шутя можемо дійти висновку, що у своїй творчості він часто звертався до українського фольклору, насичуючи його часом незвичними терпкими гармонічними зворотами, поліфонічними елементами, що сформувало особливий авторський стиль митця. Його твори виразні та глибоко емоційні, що вимагає від піаністів напружод високої



виконавської і технічної майстерності та подекуди навіть психологічної зрілості аби якнайповніше передати їх зміст та характер.

Ключові слова: Василь Шуть, композиторська творчість, музична освіта, педагогічний репертуар, фортепіанна педагогіка.

Osmachko Yuliia Oleksandrivna, Doctor of Philosophy, Piano Lecturer of the Drohobych Music School № 1 named Severyn Saprun

Piano creativity of Wasyl Shut: performing and pedagogical potential

In the context of the full-scale Russian-Ukrainian war, when the need to establish Ukrainian culture, in particular musical culture, at the state and especially world level is significantly exacerbated, it is important to study various aspects of the creative work of Ukrainian composers, in particular, representatives of the diaspora, whose work is an integral part of the development of national musical culture.

This also applies to piano art, because among the emigrants there were many pianists, as well as composers, who for many years actively worked on replenishing the pianistic repertoire with both highly professional works and compositions of a pedagogical nature, contributing to the development of a deeply spiritual, nationally conscious personality of the young musician.

This cohort of artists includes Wasyl Shut – a pianist, teacher, composer, conductor, and public figure, whose piano work serves as an example of patriotism and love for his native land, as most of his works are based on elements of Ukrainian folklore.

The purpose of the work is to conduct a musical and aesthetic analysis of individual piano works by W. Shut and to outline the significance of his work for the professional development of young pianists. The methodology of research is based on an analytical method, which allows forming a holistic idea of the composer's figure and outlining the stylistic features of his piano work. Scientific novelty. The article is the first to carry out a thorough analysis of individual piano works by W. Shut, revealing the significance of his work for the development of Ukrainian piano art and pedagogy. Conclusions. Having analyzed individual compositions by W. Shut, we can conclude that in his work he often turned to Ukrainian folklore, saturating it with sometimes unusual tart harmonic turns, polyphonic elements, which formed the artist's special authorial style. His works are expressive and deeply emotional, which requires pianists to have surprisingly high performing and technical skills and sometimes even psychological maturity in order to convey their content and character as fully as possible.

Key words: Wasyl Shut, composer's work, music education, pedagogical repertoire, piano pedagogy.

Актуальність теми. З огляду на те, що сучасний педагог повинен дбати не лише про розвиток професійних навиків молодих музикантів, а й формувати їх національну свідомість, важливим (особливо в сучасних реаліях російсько-української

війни) є ґрунтовне дослідження творчої спадщини видатних українців-музикантів – представників української діаспорної спільноти: О. Кошиця, М. Гайворонського, Р. Придаткевича, В. Витвицького, В. Кіпи, І. Білогруда, А. Рудницького, Ю. Олійника, В. Балея, Р. Савицького, В. Безкоровайного, В. Грудина, М. Фоменка, І. Соневицького, З. Лиська, М. Кравців-Барабаш, Ю. Фіали, З. Лавришина та багатьох інших митців, чия праця сприяла утвердженню національної культури на світовому обрії.

Таким сподвижником української музичної традиції вважається і Василь Шуть (1899–1982) – українець зі США, чия творчість глибоко просякнута любов'ю до українського народного музичного мистецтва, яку він так плекав і беріг у своєму серці.

Мета дослідження – окреслення глибини фортепіанної творчості В. Шутя, осмислення її педагогічної і виконавської цінності.

Наукова новизна полягає в тому, що у статті вперше здійснено розгорнутий аналіз окремих фортепіанних композицій В. Шутя; розкрито основні проблеми їх інтерпретації.

Виклад основного матеріалу. Василь Шуть – уродженець села Золотоноша Полтавської губернії (нині Черкаська область). Виняткове зацікавлення музикою проявив у ранньому дитинстві. Спочатку навчався гри на мандоліні, а згодом засвоїв гру на фортепіано. Відтак почав робити свої перші композиторські спроби.

1926 року митець покинув рідне містечко й переїхав до Переяслава, де працював у складі аматорського театру, проте не довго. Цього ж року В. Шуть вступив до лав студентів Київського музично-драматичного інституту ім. М. Лисенка (клас професора В. Золотарьова), паралельно компонував нові твори [3, с. 4].

Після закінчення навчання, обіймав посаду музичного директора Київського Драматичного театру, згодом, впродовж п'яти років, працював на Донбасі, виконуючи ті ж обов'язки. Відтак, після закриття театру повернувся до Києва, де керував хорами та, як досвідчений композитор, перевіряв екзаменаційні роботи музикантів-початківців [2, с. 307–311].

Восени 1943 року В. Шуть разом з дружиною, балериною М. Росінською емігрували до Бреслау (нині Вроцлав). Згодом опинилися у таборі для переміщених осіб в Ганновері. А 1951 року подружжя остаточно переїхало до США [1]. Відтоді, як зазначав М. Недзведський: «Невичерпне джерело творчости забушувало в ньому, забуяла творча сила» [3, с. 4].

Там він був постійним відвідувачем, а подекуди і співорганізатором різноманітних мистецьких заходів, національних свят, виступав як концертмейстер з хором «Ватра», подружжям співаків родом з Дрогобича – Л. та І. Мацюками, Г. Андреадіс, Л. Опиханою, Ю. Клюковською тощо, давав приватні уроки гри на фортепіано та, зрештою, займався активною композиторською працею, зародки якої, проявилися ще в часи навчання В. Шутя у стінах Музичного Інституту ім. М. Лисенка [4, с. 2; 5].

Його твори були окрасою концертних програм знаних в діаспорі виконавців, таких як В. Мельничин, Ю. Яримович (спів), І. Повалячек, В. Чижик, П. Мак, (скрипка), М. Дуда (віолончель), Н. Андрушко (контрабас), С. Шах (кларнет), Б. Сперкач (фортепіано) та багатьох інших артистів.

Загалом, творчість В. Шутя надзвичайно різноманітна й різнопланова. Це музика до театральних вистав («Поїзд щастя», «Небесна кухня»), поеми («Ісус отаву косив», «Шевченкіада»), музична комедія «Одруження пиворіза» (лібрето В. Чапленка), камерно-інструментальні твори (сюїта «Дівоча любов»), інструментальні концерти (для труби, скрипки, фортепіано) струнні квартети, дуети, тріо, безліч вокальних творів на поетичні тексти Т. Шевченка, І. Франка, Лесі Українки, М. Рильського, Т. Курпіти, Олександра Олеса, О. Неприцького-Грановського, обробки українських народних пісень, танців тощо.

Вагоме місце в скарбниці творчості В. Шутя належить фортепіанній музиці, яку за словами поетеси Г. Черінь, – «композитор любовно писав для своїх учнів» [4, с. 2].

Масивний фортепіанний доробок митця складають: Концерт для фортепіано з оркестром a-moll, Три Сонати (G-dur, g-moll, a-moll), Дві Сонатини (G-dur, g-moll); Фантазія «Козака несуть»; «Інтермецо»; цикли «Два українські танці» (Гопак, Аркан),

«Сім'я з п'ятьох», «Два прелюди». П'єси педагогічного спрямування – «Український марш», «Колискова», «Весняний епізод», «Розбите кохання», «Метелик», «Дитяча веснянка», «Танець блакитних дзвоників», «Танець курчат», «Ранок», «Гра дітей», «Весняна пісня» тощо – ввійшли до численних навчальних посібників, таких як: «Український педагогічний репертуар» під редакцією Г. Беклемішева, В. Золотарьова та Л. Ревуцького (Харків, 1930-ті рр.) «Твори для школярів у гармонічному та поліфонічному стилях», «Веснянки», «Легкі п'єси для фортепіано», виданих композитором самотужки в США у 1960-х рр.

Серед композицій В. Шути, призначених для комплексного розвитку художніх і піаністичних навичок молодих виконавців, значне місце належить оригінальному за змістом музичного матеріалу, віртуозному, наповненому модерними гармоніями фортепіанному циклу «Два прелюди» [6].

В основі **Прелюду № 1** мелодія урочистого характеру, що сприймається як самостійний бурхливий вступ до наступної більш розгорнутої п'єси. Мелодика твору – містична (у крайніх частинах) і життєствердна, пронизана гамоподібними хроматизованими зворотами у середньому розділі твору. Яскраві акордові кульмінації звучать урочисто, подекуди навіть драматично завдяки різкій зміні динаміки.

Мелодична лінія **Прелюду № 2** побудована на темі хроматизованого плану з характерним драматичним початком, що простежується у використанні репетиційного повторення двох дрібних тривалостей однієї висоти (тридцять другі ноти) зі стрибком на інтервал квінти вниз, масивних октавних ходів у партії лівої руки у поєднанні з пунктирним ритмом. Для обидвох п'єс притаманні різкі перепади динаміки, часті агогічні зміни, що вимагають від виконавців чіткого проведення мелодичної лінії з урахуванням авторських ремарок й емоційного тону кожної побудови задля правдивого втілення художнього образу.

Про очевидну цінність для композитора української культурної спадщини свідчить мелодика його «**Інтермеццо**» [7].

Початкова тема – настроєва веснянка, котра органічно впливається у кульмінаційне проведення другої теми, вже з літнього

обрядового циклу, в основі якої, лежать мотиви косарсько-жниварської пісні «Вийшли в поле косарі». Вже з перших тактів тут відстежуємо використання автором елементів імітаційної поліфонії у чотириголосній фактурі. Тема з певними видозмінами проводиться у різних голосах, отримуючи щораз інше тембральне забарвлення, а раптові динамічні перепади, часте вживання дисонуючих інтервалів, альтерованих співзвуч лише підсилюють емоційне забарвлення твору. Оскільки композиція призначена для виховання талановитої молоді, вона вимагає від виконавців виняткової осмисленості поліфонічної фактури, слухової зосередженості й артикуляційної чіткості.

Особливою милозвучністю та настроєністю вирізняється **«Колискова»** [8] В. Шутя, в основі якої лежить відома колискова з фольклорних збірань Лесі Українки «Котику сіренький», яку автор насичує, вже звичними для його стилю письма, поліфонічними елементами. Спокійна, кантиленна мелодика твору, що злегка нагадує похитування колиски, вимагає від виконавців зосередженості та пластичності фразування, а яскраво виражене двоголосся у партії правої руки – слухового контролю та незалежності пальців.

Цікавим у своєму гармонічному наповненні є **«Розбите кохання»** [9]. – твір двочастинної форми, в якому кожен з розділів має власне емоційне забарвлення. Тут і спогади про найсвітліші почуття, і трагедія втрати, і сподівання на краще. Мелодика – сумовита, з елементами розпачу, плачу, схлипувань, що проявляються у динамічних перепадах, низхідних повторюваних мотивах, стрибках на віддалені інтервали, частому використанні пунктирного ритму, що наскрізь пронизують головну тему твору й вимагають від виконавців особливої зібраності, зосередженості, агогічної й артикуляційної точності, а також просторового відчуття у звучанні фортепіано.

Елементи української народної традиції присутні й у **«Весняному епізоді»** [5] В. Шутя. Неспішний темп, лірична кантиленна мелодія, закличні інтонації та й загалом драматургія твору дають підстави стверджувати, що в основу композиції автор поклав мелодичні звороти, притаманні народним веснянковим

мотивам, обравши їх динамічними, тембровими контрастами, альтерованими співзвуччями, що вимагає від піаністів вміння зберегти інтонаційну чистоту й співучість мелодії на фоні насиченого гармонічного супроводу.

Не можна оминати увагою й фортепіанний цикл «Сім'я з п'ятьох» [10], де з мелодії «Ой зійди, зійди, ясен місяцю» постає п'ять різнохарактерних п'єс-мініатюр (1. «Тато», 2. «Мама» 3. «Синьоока донька Маруся», 4. «Капричозна Катруся», 5. Бравий син Михаїл»), що привертають увагу зрозумілістю образів й піаністичною зручністю. Зважаючи на особливості розвитку музичного матеріалу, цикл можна вважати зразком варіаційності в музиці, де характер мелодики основної теми змінюється відповідно до програмної назви кожної з частин.

Перша – поважна, стримана (за рахунок викладу теми у низькій тесатурі), насичена довгими тривалостями, що у розмірі 9/8 звучать помірковано, серйозно, а в поєднанні з тональними змінами (c-moll – Es-dur) є уособленням строгого але водночас лагідного і люблячого батька.

Друга – більш схвильована за рахунок частого використання композитором пунктирного ритму, висхідних (на *crescendo*) і низхідних (на *diminuendo*) шістнадцяткових ходів, котрі проводяться у партіях обох рук почергово, створюючи ефект неспокою та збентеження. На відміну від першої мініатюри, фактура якої переважно гомофонно-гармонічна, тут, задля підсилення художнього образу, автор використовує елементи прихованої поліфонії, таким чином роблячи фактуру більш об'ємною.

Цілковито протилежною за характером (порівняно з двома попередніми) є третя частина циклу, адже написана в однойменному мажорі (C-dur), сповнена витонченої рухливості, легкості й граційності, котрих композитор досягає шляхом частого використання штрих-пунктиру, секвенційних ходів, чергування ступеневого руху зі стрибками на віддалені інтервали.

Четверта – має виразний лірико-драматичний характер з елементами мінливості, нестійкості, подекуди навіть капризності, що виявляється у частій зміні тонального плану (B-dur – g-moll – B-dur), синкопованому ритмі, темпових, динамічних контрастах,

використанні хроматичних, альтерованих співзвуч, гострих штрихів й акцентів на слабких долях й загалом формують образ запальної, норавливої дівчинки Катрусі.

Остання, п'ята п'єса циклу є найбільш розгорненою. Форма – тричастинна з кодою. Мелодика двох крайніх частин (с-moll) сповнена серйозності, рішучості та духовної сили ліричного героя, котру В. Шуть вдало передає шляхом використання пунктирного ритму, акцентів, *martellato*, частої альтерації та бурхливих шістнадцяткових ходів у партії лівої руки. Середня ж частина (G-dur) – більш оптимістична, кантиленна та за характером мелодики нагадує пісню, в основі якої щирі людські почуття, внутрішній діалог «бравого Михаїла», що підкріплюється зверненням автора до імітаційної поліфонії у двоголосній фактурі.

Кода ж виступає засобом підсилення музичного образу. Тут елементи теми вправно переплітаються з бурхливими, хвилеподібними шістнадцятковими ходами та звучними акордами, що динамічно зростаючи (*mf–ff*), закріплюють рішучий, сповнений героїзму характер композиції.

Урочистим, сповненим патріотизму, любові до рідної землі є «Український марш» [11] В. Шутя. Про це свідчить мажорна барва твору G-dur, яка звучить світло й оптимістично. У мелодичній канві чітко прослуховуються українські теми, зокрема мотиви коляди «Ой, хто, хто Миколая любить», які автор насичує всіма можливими прийомами, характерними стильовим особливостям маршу. Це і акценти, і чіткі штрихи (*staccato, tenuto*) і «фанфарні» мотиви (групування однієї восьмої тривалості і двох шістнадцятих у другому такті), і насичена акордова фактура, що в розмірі 4/4 додають характеру мелодики стриманої урочистості, мужності і сили.

Примітно, що на початку твору композитор використовує оригінальний хід четвертними тривалостями, що асоціюється з крокуванням на місці й очевидно слугує темповим орієнтиром для подальшого маршування.

Висновки. У цілому фортепіанні твори В. Шутя піаністично зручні та зрозумілі, проте вимагають від виконавців виняткової уважності, слухового контролю та високого рівня виконавської

і технічної майстерності, адже ставлять перед ними надскладні завдання, як от робота над співучим туше, чіткістю і вправністю виконання стрибків на віддалені інтервали, кантиленним виконанням подвійних нот, терцієвих ходів акордових послідовностей, вмінням слухати поліфонічну фактуру, долати ритмічні складнощі. І тільки завдяки системному і комплексному підходам до вивчення творів В. Шутя, піаніст зможе досягнути всю глибину та образність музичної тканини.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Житкевич А. Композитор Василь Шуть. *Micm online*. 2014. URL: <http://meest-online.com/culture/kompozytor-vasyl-shut/>
2. Лисенко І. Трагедія талановитого композитора (Василь Шуть). *Лисенко І. Музики сонячні дзвони: статті, рецензії, спогади*. Київ : Рада, 2004. С. 307–311.
3. Недзведський М. Визначний творець музики. *Нові дні*. 1961. Вересень. С. 3–7.
4. Черінь Г. Сильветка композитора (про Василя Кириловича Шутя). *Свобода*. 1977. Ч. 95. 27 квітня. С. 2; 5.
5. Шуть Василь Весняний епізод [Ноти]: [для ф-но]. США, Чикаго: В. Шуть, 1960. 4 с.
6. Шуть Василь Два прелюди [Ноти]: [для ф-но]. Харків: Державне видавництво України, («Київ-друк», 1-а ото-літо-друк.): іл. – (Український педагогічний репертуар / [під редакцією комісії в складі професорів Муздрамінституту ім. Лисенка Г. Беклемішева, В. Золотарьова та Л. Ревуцького]. Фортепіано. 3 ступінь), 1930. 8 с.
7. Шуть Василь Інтермеццо [Ноти]: [для ф-но]. Харків: Державне видавництво України, («Київ-друк», 1-а ото-літо-друк.): іл. – (Український педагогічний репертуар / [під редакцією комісії в складі професорів Муздрамінституту ім. Лисенка Г. Беклемішева, В. Золотарьова та Л. Ревуцького]. Фортепіано. 2 ступінь), 1930. 4 с.
8. Шуть Василь Колискова [Ноти]: [для ф-но]. США, Чикаго: В. Шуть, 1960. 2 с.
9. Шуть, Василь Розбите кохання [Ноти]: [для ф-но]. США, Чикаго : В. Шуть, 1960. 4 с.
10. Шуть Василь Сім'я з п'ятьох [Ноти]: [для ф-но]. США, Чикаго : В. Шуть, 1960. 10 с.
11. Шуть, Василь Український марш [Ноти]: [для ф-но]. США, Чикаго : В. Шуть, 1960. 3 с.

REFERENCES

1. Zhytkevych A. (2014) Composer Vasyl Shut. Mist online. URL: <http://meest-online.com/culture/kompozytor-vasyl-shut/> [in Ukrainian].
2. Lysenko I. (2004) The Tragedy of a Talented Composer (Wasył Shut). I. Lysenko Music of the Sun Bells: Articles, Reviews, Memories. Kyiv : Rada, pp. 307–311. [in Ukrainian].
3. Nedzvedskyi M. (1961) A prominent creator of music. New Days. September. pp. 3–7. [in Ukrainian].
4. Cherin H. (1977) Composer's Silhouette (about Vasyl Kyrylovych Shute). Svoboda. Part 95. April 27. P. 2; 5. [in Ukrainian].
5. Shut W. (1960) Spring Episode [Sheet music]: [for piano]. USA, Chicago : W. Shut, 4 p. [in English].
6. Shut W. (1930) Two Preludes [Sheet Music]: [for piano]. Kharkiv: State Publishing House of Ukraine, ("Kyiv-printing", 1st summer-printing): ill. – (Ukrainian Pedagogical Repertoire / [edited by a commission consisting of professors of the Lysenko Music and Drama Institute G. Beklemishev, V. Zolotarev and L. Revutsky]. Piano. 3rd degree), 8 p. [in Ukrainian].
7. Shut W. (1930) Intermezzo [Sheet music]: [for piano]. Kharkiv: State Publishing House of Ukraine, ("Kyiv-printing", 1st summer-printing): ill. – (Ukrainian pedagogical repertoire / [edited by a commission consisting of professors of the Lysenko Institute of Music and Drama G. Beklemishev, V. Zolotarev and L. Revutsky]. Piano. 2nd degree), 4 p. [in Ukrainian].
8. Shut W. (1960) Lullaby [Sheet music]: [for piano]. USA, Chicago: W. Shut, 2 p. [in English].
9. Shut W. (1960) Broken Love [Sheet music]: [for piano]. USA, Chicago : W. Shut, 4 p. [in English].
10. Shut W. (1960) Family of Five [Sheet music]: [for piano]. USA, Chicago : W. Shut, 10 p. [in English].
11. Shut W. (1960) Ukrainian March [Sheet music]: [for piano]. USA, Chicago : W. Shut, 3 p. [in English].

Дата першого надходження статті до видання: 08.02.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 11.03.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 13.05.2026

УДК 78.01/.06/.07+78.071.2+780.6

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2026-47-24>**Ірина Мар'янівна Шпитальна**

ORCID: 0000-0001-8558-0259

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

АВТЕНТИЧНІ ПРИНЦИПИ АКОРДЕОННО-ВИКОНАВСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

Мета статті полягає у поглибленні семантичного спектру категорії автентичності у процесі акордеонно-виконавської інтерпретації як духовного діяння, що дозволяє визначити нові ціннісні орієнтири та виконавські художні принципи. Дослідження спрямоване на аналіз кореляції історичних жанрово-стильових норм, органологічно-інструментальних умов та індивідуального виконавського розуміння, що формує цілісну концептуальну систему та дозволяє визначити автентичні принципи акордеонної інтерпретації. **Методологія дослідження** передбачає використання комплексного міждисциплінарного підходу, що поєднує теоретичні концепції філософії, музикознавства, естетики та психології. Це сприяє поглибленню розуміння явища автентичності як духовно-інтерпретативного процесу акордеонно-виконавської творчості. **Наукова новизна** дослідження полягає у розширенні концептуальних уявлень про феномен автентичності, зокрема засади сучасної акордеонно-виконавської інтерпретації, яка спрямована на досягнення історично-стильової та художньо-сислової відповідності між композиторським та виконавським текстом. **Висновки** статті дозволяють визначити автентичність як інтегральну характеристику акордеонно-виконавської інтерпретації, обумовлену історико-культурними та особистісно-сисловими чинниками (відчуття власної присутності у музичному звучанні). Одним із найважливіших автентичних принципів визначено інтонаційність, в якій виявлено іманентні семантичні, тембро-сонорні, художньо-виразальні, теситурні, фактурні, артикуляційні можливості виконавсько-інтерпретативної діяльності. Відтак важливим поняттям є автентичне акордеонне інтонування (гра-комунікація), яке полягає у взаємодії історичних засад твору, звукової перспективності інструмента та особистісних смислів виконавця, що відповідають культурно-філософській парадигмі часових та просторових координат.

Ключові слова: автентичність, щирість, акордеонно-виконавська інтерпретація, історичність, світовідчуття.



Shpytalna Iryna Marianivna, Postgraduate Student at the Department of Music History and Musical Ethnography of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Authentic principles of accordion performance interpretation

The purpose of the article is to deepen the semantic spectrum of the category of authenticity in the process of accordion-performance interpretation as a spiritual act, which allows defining new value orientations and performing artistic principles. The research is aimed at analyzing the correlation of historical genre-stylistic norms, organological-instrumental conditions and individual performance understanding, which forms a complete conceptual system and allows to determine the authentic principles of accordion interpretation. The research methodology involves the use of a complex interdisciplinary approach combining theoretical concepts of philosophy, musicology, aesthetics and psychology. This contributes to deepening the understanding of the phenomenon of authenticity as a spiritual-interpretive process of accordion-performing creativity. The scientific novelty of the study lies in the expansion of conceptual ideas about the phenomenon of authenticity, in particular the principles of modern accordion-performance interpretation, which is aimed at achieving historical-stylistic and artistic-semantic correspondence between the composer's and the performance's text. The conclusions of the article make it possible to define authenticity as an integral characteristic of accordion-performance interpretation, determined by historical-cultural and personal-semantic factors (a sense of one's own presence in the musical sound). Intonation is defined as one of the most important authentic principles, in which the immanent semantic, timbre-sonorous, artistic-expressive, tessitura, textural, articulatory possibilities of performance-interpretive activity are revealed. Therefore, an important concept is authentic accordion intonation (play-communication), which consists in the interaction of the historical foundations of the work, the sound perspective of the instrument and the personal meaning of the performer, which correspond to the cultural-philosophical paradigm of time and space coordinates.

Key words: authenticity, sincerity, accordion performance interpretation, historicity, worldview.

Актуальність дослідження. Категорія автентичності посідає важливе місце у сучасному музикознавчому дискурсі, оскільки пов'язана із проблемами виконавської інтерпретації, розумінням та прочитанням музичного тексту, відтворенням його стилізованих закономірностей, а також формуванням художньо-сміслової переконливості у процесі виконання. Значна частина музикознавчих досліджень присвячена вивченню даного поняття у контексті історично інформованого виконавства, як окремого виконавського напрямку, провідними завданнями якого є достовірне (правдиве, автентичне) відтворення музичного тексту

та врахування його історично-стильових умов написання. Даний підхід є важливим у процесі вивчення музично-виконавських історичних традицій, однак він не може розглядатись як єдиний критерій автентичності. Це спрямовує до розширення концептуальних уявлень про феномен автентичності, а відтак засади сучасної виконавської інтерпретації, яка спрямована на досягнення історично-стильової та художньо-сислової відповідності між композиторським та виконавським текстом.

У процесі вивчення акорденної творчості автентичність постає як інтегративна якість особистості виконавця, що дозволяє вирішувати складні технічні та художньо-інтерпретаційні завдання. Це виявляє цінність творчої діяльності виконавця, яка спрямована на формування цілісної творчої концепції музичного твору, визначеної історичними жанрово-стильовими умовами та особистісним розумінням. У даному дослідженні здійснено спробу визначити автентичність акордеонно-виконавської інтерпретації як сукупність творчо-духовних дій, основними принципами якої є справжність, відкритість, чесність, свобода та щирість.

Теоретичну основу, що охоплює питання вивчення автентичності у гуманітарному знанні складають праці Р. Бендлера, Дж. Гріндера (конгруентність), А. Маслоу (самоактуалізація), Г. Олпорта (свобода), Ф. Перлса (самість, цілісна особистість), К. Роджерса (повноцінно функціонуюча особистість), Л. Триллінга («Щирість та автентичність»). У галузі музикознавства можемо виокремити дослідження Н. Арнокура, П. Бадурра-Скода, А. Долмеча, Р. Тарускіна, П. Ківі («Автентичність. Філософські роздуми про виконавське мистецтво») та ін.

Мета статті полягає у поглибленні семантичного спектру категорії автентичності у процесі акордеонно-виконавської інтерпретації як духовного діяння, що дозволяє визначити нові ціннісні орієнтири та виконавські художні принципи. Дослідження спрямоване на аналіз кореляції історичних жанрово-стильових норм, органологічно-інструментальних умов та індивідуального виконавського розуміння, що формує цілісну концептуальну систему та дозволяє визначити автентичні принципи акордеонної інтерпретації.

Виклад основного матеріалу. Питання автентичності є важливим у процесі становлення особистості, а також набуває особливої актуальності у сфері музично-виконавської творчості. Це дозволяє виявити такі ціннісні категорії як справжність, щирість, чесність, свобода, природність та відповідальність за власні вибори. Зрештою, ці критерії постають не тільки особистісними якостями, але й визначальними чинниками автентичного виконання як одного із способів розкриття власної особистості через музичне (інструментальне) звучання, вміння зберігати справжність (вміння бути собою) у концертно-комунікативних умовах. У проєкті «емотивного знання» (автор А. Л. Пулідо) запропоновано важливу концепцію: *«відкриття нас самих відбувається через нашу (наукову) працю, віднайдення власної ідентичності, так само як ідентичності спільноти, з якою автор себе ідентифікує»* [2, с. 108]. Поняття автентичності та пов'язані із нею категорії не можуть вивчатись за межами людської діяльності, адже саме у процесі комунікативної взаємодії вони набувають ціннісно-змістового наповнення. У такому контексті автентичність постає формою особистісного самовираження, що відображає релевантність історичного досвіду та внутрішніх інтенціональних переконань.

Власне кажучи, історичність як один із аспектів виконавської інтерпретації є дотичною до поняття автентичності, що передбачає її обумовленість культурним контекстом та художніми традиціями. У межах даного дослідження дихотомію історичність-автентичність можемо розглянути з двох протилежних ракурсів: жанрово-стильові норми епохи (напряму, твору) та виконавська ідентичність (справжність, щирість, свобода). Загалом, синтез історичності-автентичності, визначення їх теоретичних та емпіричних рамок є одним із основних завдань сучасної виконавської інтерпретації.

Звертаючись до категорії «історичності» як важливої об'єктивної передумови людського існування, зокрема музично-виконавської діяльності варто виокремити її міждисциплінарні поняття, а саме «історична емпатія» (М. Бекер), «історичний досвід» (Ф. Р. Анкерсміт), «історичне розуміння». Це сприяє формуванню теоретико-методологічної основи для вивчення процесу

взаємодії суб'єкта (виконавця) з часовим контекстом (епохою написання твору, жанрово-стильовими нормами, традиціями).

Відповідно, історичність є передумовою інтерпретаційного процесу, у межах якого актуалізуються первинні змістові структури в сучасному культурному просторі. Виходячи з цього, особливого значення набуває концепція історичної емпатії (historical empathy) М. Бекер, яка «полягає у тому, щоб *«вивчати контекст так глибоко, щоб уможливити вхід, дозволити сторонній людині проникнути в уми, серця і навіть почуття інших»* [2, с. 107]. Такий підхід є актуальним для музично-виконавської творчості, оскільки спрямовує виконавця до усвідомлення ціннісного інтенціонального світу автора (композитора), історично-культурного контексту та специфіки художнього мислення часу.

З іншого боку, концепція «історичного досвіду» зосереджує увагу на неминучій дистанції між минулим та сучасністю, що виявляється у неможливості абсолютної реконструкції історичної дійсності. За Ф. Р. Анкерсмістом «історичний досвід виражає наше ставлення до минулого. Дійсність цього досвіду встановлюється в просторі подвійного руху втрати минулого (усвідомлення, що сучасність не повністю містить речі минулого) та її набуття (бажання подолання межі між сучасністю та минулим)» [2, с. 56]. У процесі виконавської інтерпретації таку історичну обумовленість та актуальне художнє розуміння можемо спробувати назвати епістемологічною дистанцією між композиторським та інтерпретаційним текстом.

Поняття автентичності в гуманітарному знанні розглядається як ключова категорія, що відображає здатність суб'єкта до усвідомленої та відповідальної взаємодії зі світом, історією та культурою. Виходячи з дефініції поняття «автентичний» (справжній) під цим терміном можемо розуміти здатність особистості (виконавця) до вираження цілісних емоційно-почуттєвих станів, що є обов'язковою складовою продуктивної людської діяльності, зокрема виконавської.

Концепція автентичності розроблена М. Кернісом та Б. Голдманом охоплює чотири компоненти, які відображають різні аспекти справжності як показника зрілої особистості:

- усвідомленість – це ясність уявлення про себе і життєві події (рефлексія, самопізнання);

- самооб'єктивність – здатність бачити свої негативні сторони як природну, але змінну частину своєї особистості, що формує мотивацію до розвитку;

- автентична поведінка – це дії людини відповідно до її бажань та установок;

- автентичне відношення – це розуміння цінності близьких, ширих відносин з іншими людьми [3].

Відомий американський музичний критик та музикознавець Р. Тарускін у своєму дослідженні підкреслював, що автентичність виходить за межі формального збереження традицій та норм. На його думку «автентичність – це знати, що ви маєте на увазі і звідки це знання походить. Навіть більше, автентичність – це знати ким ви є і діяти відповідно до цього. Це те, що Ж.-Ж. Руссо називав «відчуттям буття», яке не визначається виключно цінностями, думками та вимогами інших» [5, с. 67]. Це спрямовує до процесу саморефлексії, усвідомлення власної ідентичності, який стає стає фундаментальною складовою формування виконавської автентичності.

Акордеонне виконавство, як явище сучасної культури, формує тісні взаємозв'язки з духовно-змістовою системою музичної творчості, що дозволяє виявляти специфічні іманентні характеристики акордеонного звучання та автентичні принципи інтерпретації. Це значно розширює методологію дослідження, запроваджує нові підходи, що сприяє творчій інтеграції знаково-мовних систем у сучасну акордеонно-виконавську практику та поглибленню розуміння історичного та культурного контексту твору в інтерпретативному процесі.

Акордеоністика формує власну систему ціннісних критеріїв, які охоплюють інструментальну специфіку виконавської інтерпретації, її технічні та художні можливості, жанрово-стильові репертуарні показники, музично-знакові, темброво-акустичні, артикуляційно-штрихові параметри акордеонної мови. Особливого значення у процесі акордеонної інтерпретації набуває категорія автентичності та пов'язані із нею художньо-виконавські

принципи, які проявляються у процесі творчої взаємодії виконавця з музичним текстом та культурним контекстом.

Загалом, виконавська автентичність у контексті акордеоністики набуває нові значення та характеристики, які визначаються органологічними та інструментально-тембровими умовами звучання, репертуарними показниками, прийомами акордеонного перекладу (транскрипції), способом художнього мислення (історично-традиційне чи звернене до новаторських музично-виконавських тенденцій), внутрішніми інтенціями особистості виконавця та культурно-історичним середовищем.

Поглиблення розуміння явища автентичності спрямовує до розширення меж виконавської інтерпретації, яка охоплює історичне знання, емпатійне переживання та особистісний художній досвід виконавця. «Бути автентичним» – це не відмова від історичної пам'яті, а свідоме переосмислення тексту та його культурна інтеграція у сучасний контекст. У такому аспекті автентичність стає усвідомленим процесом смислотворення, що реалізується у просторі діалогу між минулим та сучасністю.

Звертаючись до автентичного аспекту виконавської інтерпретації варто зазначити, що неможливо абсолютно точно відтворити музичний твір іншого історичного періоду. Це пов'язано зі зміною звукової (музичні інструменти вдосконалюються) та культурно-сислової реальності, музично-мовної свідомості виконавця-інтерпретатора, способу його мислення, що формує особистісне розуміння тексту. Окрім того, зазнає модифікацій семіологія музичної творчості, що визначається інструментальними та комунікативно-творчими умовами виконання, вдосконаленням нотного запису, появою специфічних прийомів гри. Акордеонна інтерпретація виступає у діалогічності (оригінальний текст – переклад, композиційні засоби – виконавські прийоми, історичний час – сучасний час, композитор – виконавець, композитор – слухач, виконавець – слухач), що є важливим механізмом реалізації історично-сислової автентичності та художньої цілісності виконання в акордеонній творчості. Це формує нову музично-мовну систему, яка є результатом історичної нормативності та особистісного прочитання тексту, що адаптує його до сучасних музичних тенденцій.

Загалом, виконавське переживання автентичності, як звернення до минулого, є результатом сучасної інтерпретації музичного тексту, оскільки у процесі гри втілюються як особистісне розуміння, так і історичні традиції.

Автентичність є свідомим вибором інтерпретації, що визначається виконавською здатністю переживати музичний твір у теперішньому часі та переосмисленням минулого через сучасний досвід. Як зазначав Р. Тарускін: «межа, яку ми проводимо між уявленням про історичні події та сучасною виконавською практикою ніколи не обмежується критерієм доцільності. Завжди є елемент вибору...» [5, с. 70].

Виходячи зі всього вище сказаного можемо спробувати розглядати автентичність на декількох рівнях:

- історично-контекстуальному (усвідомлення історичних причинно-наслідкових подій, знання жанрово-стильових норм, музичних традицій певної епохи);

- емпатійно-реконструктивному (здатність до «вживання» у культурний досвід минулого, переживання і розуміння емоційних, смислових та художніх аспектів твору в умовах історичної дистанції);

- особистісно-інтерпретаційному (інтеграція художніх смислів та емоційного досвіду виконавця, що забезпечує оригінальність і виразність інтерпретації).

Відповідно, автентичність постає як правдивість художнього акту комунікації, у якому поєднуються історичність, культурна емпатія та особистісна рефлексія. Виконавець постійно знаходиться в межах певного інтерпретаційно-стильового простору, який визначається епохою написання твору, творчою індивідуальністю композитора, естетичними нормами, художньою практикою певного історико-культурного періоду, а також сучасним культурним контекстом.

У процесі акордеонної інтерпретації ця взаємодія ускладнюється, оскільки органологічна специфіка інструмента, його темброво-акустичні та артикуляційно-штрихові особливості, а також репертуарні показники, що спрямовують до адаптації тексту (перекладу) є допоміжними чинниками, які впливають на втілення автентичних критеріїв виконання. Варто зазначити,

що саме переклад як невід’ємна складова акорденного репертуару, має власні часові та просторово-стилістичні властивості, які визначаються автентичними межами та набувають нових значень через синтез історичного-сучасного, композиторського-виконавського, оригінального-перекладеного.

Узагальнюючи всі вище перераховані теоретичні підходи, варто звернутись безпосередньо до акордеонно-виконавської інтерпретації, зокрема її практичного виміру. Інтерпретація творів епохи бароко виявляє необхідність поєднання історичного підходу із врахування інструментальної специфіки, що формує новий рівень автентичності та дозволяє визначити межі між стилістичною відповідністю та сучасними виражальними засобами.

У процесі акордеонно-виконавської інтерпретації доводиться вирішувати низку технічних завдань, пов’язаних із адаптацією тексту до інструменту, трансформацією історичних стильових характеристик у сучасний культурний контекст. Серед основних:

- вирішення завдань, пов’язаних із реєстровою технікою:

а) однорідне використання реєстрів у процесі перекладу клавірних творів;

б) динамічний розвиток музичного тексту за допомогою збільшення кількості голосів (використання реєстрів від одноголосного до tutti);

в) історичний підхід до реєстрування (Й. С. Бах не позначав в органних творах реєстри, наповнював фактуру за допомогою збільшення голосів);

- інтонаційні та артикуляційно-штрихові завдання, пов’язані із голосоведенням, туше, зв’язністю/незв’язністю голосів, рівномірним звучанням середніх голосів і т. д.;

- інтерпретація мелізмів (розшифрування мордентів, трелей, форшлагів);

- виконавська концепція ведення міху (чітка зміна міху, пов’язана із розумінням можливостей інструменту, структурною побудовою тексту, його знакових одиниць та функцій кожного голосу);

- динамічна рівність (у дослідженні А. Швейцера зазначено, що на конструктивних версіях органів епохи бароко не було педалі, як на сучасних інструментах).

Вище зазначене вказує на історично обумовлену акордеонно-виконавську інтерпретацію. Однак у процесі роботи над поліфонічними творами відчуття автентичності як повернення до минулого постає результатом сучасної інтерпретації, що виявляється у вирішенні технічних завдань, зокрема адаптації тексту до інструментальних умов, а також вираженні особистісних інтенцій та розуміння. Відповідно автентичність виступає свідомим вибором, який визначається прагненням прожити композиторський текст у теперішньому часі. Як зазначав Р. Тарускін: «у автентичному виконанні має бути відчуття власної присутності редактора чи виконавця або будь-яке відчуття свого буття» [5, с. 72].

Одним із найважливіших автентичних принципів акордеонно-виконавської інтерпретації, що визначає її як духовне діяння є інтонаційність (або автентичне звучання). Саме акордеонна інтонаційність виступає сукупністю іманентних семантичних, тембро-сонорних, виражальних, теситурних, фактурних, артикуляційних можливостей, втілених у процесі виконавсько-інтерпретативної діяльності. Це формує автентичне акордеонне інтонування (*гра-комунікація*), риси якого виявляють взаємодією історичних засад твору (архетиповий першообраз інтонації за М. Севериною), звукової перспективності інструмента та особистісного смислу виконавця, що відповідають культурно-філософській парадигмі часових та просторових координат.

Наукова новизна визначається доведенням того, що акордеонно-виконавська інтерпретація є автентичним процесом, оскільки спрямовує до створення цілісного художнього переживання, акумулюючи композиторські та виконавські інтенції в «метазвучанні» (метавиконанні). Кожна «інтерпретативна версія» музичного твору є оригінальною та неповторною (автентичною), оскільки має різне тембральне звучання (в залежності від вибору інструменту або регістрів), палітру артикуляційно-штрихових засобів, динамічних нюансів, темпових показників (коливань). Водночас визначальним чинником автентичності виступає особистісний досвід і світовідчуття виконавця (відчуття себе в бутті), його здатність до глибинного музичного

сприйняття, що актуалізується у категоріях щирості, внутрішньої правдивості та відкритості художнього висловлювання.

Висновки. Підсумовуючи все вище сказане зазначимо, що автентичність у сучасній акордеонній творчості є інтегральною характеристикою, яка виходить за межі ретроспективного підходу та виступає результатом переосмислення музичного тексту. Автентичні принципи акордеонно-виконавської інтерпретації є цілісною системою художньо-сміслових орієнтирів, які обумовлені органологічною специфікою, темброво-акустичними якостями та практикою перекладу, що актуалізує роль інтонаційності (гри-комунікації). Таким чином, автентичні принципи визначають інтерпретацію як свідомий творчий процес, у якому поєднується внутрішня правдивість (щирість) виконавця, стильова відповідність та художня переконливість.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Давидов М. Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста (акордеоніста). Київ : Музична Україна, 2004. 290 с.
2. Доманська Є. Історія та сучасна гуманітаристика. Київ : Ніка-Центр, 2012. 264 с.
3. Kernis M.H., Goldman B. M. A multicomponent conceptualization of authenticity: Theory and research. *Advances in Experimental Psychology*. 2006. Vol. 38. P. 283–356.
4. Kivy П. Authenticities: Philosophical Reflections on Musical Performance. London : Cornell University Press, 1995. 299 p.
5. Taruskin R. Text and Act: Essays on Music and Performance. New York : Oxford University Press, 1995. 384 p.
6. Taylor C. The Ethics of Authenticity. Cambridge, MA : Harvard University Press, 1992. 142 p.
7. Trilling L. Sincerity and Authenticity. Cambridge, MA : Harvard University Press, 1972. 188 p.

REFERENCES

1. Davydov, M. (2004). Theoretical foundations of the formation of the performing skills of a bayanist (accordionist). Kyiv : Musical Ukraine [in Ukrainian].
2. Domanska, Ye. (2012). History and Modern Humanities. Kyiv : Nika Center [in Ukrainian].
3. Kernis, M.H., Goldman, B. M. (2006). A multicomponent conceptualization of authenticity: Theory and research. *Advances in Experimental Psychology*. Vol. 38. P. 283–356 [in English].

4. Kivy, P. (1995). *Authenticities: Philosophical Reflections on Musical Performance*. London : Cornell University Press. [in English].
5. Taruskin, R. (1995). *Text and Act: Essays on Music and Performance*. New York: Oxford University Press. [in English].
6. Taylor, C. (1992). *The Ethics of Authenticity*. Cambridge, MA : Harvard University Press. [in English].
7. Trilling, L. (1972). *Sincerity and Authenticity*. Cambridge, MA : Harvard University Press. [in English].

Дата першого надходження статті до видання: 15.02.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 20.03.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 13.05.2026

УДК 78.071.1:78.03(510)+78.087.68

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2026-47-25>**Юань Шуцінь**

ORCID: 0009-0002-6845-4626

аспірантка кафедри історії музики та музичної етнографії
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
yuan.mail2356@qq.com

СКРИПКОВЕ МИСТЕЦТВО КИТАЮ У КОНТЕКСТІ СУЧАСНИХ КУЛЬТУРНИХ ТЕНДЕНЦІЙ: ВЗАЄМОДІЯ ЄВРОПЕЙСЬКОЇ ВИКОНАВСЬКОЇ ТРАДИЦІЇ ТА НАЦІОНАЛЬНОГО ІНТОНАЦІЙНОГО МИСЛЕННЯ

*Метою даного дослідження є комплексне музикознавче осмислення процесів формування та розвитку національного скрипкового мистецтва Китаю, зокрема виявлення специфіки синтезу західноєвропейських композиційно-виконавських принципів і традиційної китайської інтонаційної системи. **Методологічну основу дослідження становить комплекс міждисциплінарних підходів, що забезпечують багаторівневий аналіз досліджуваного явища. Застосовано історико-стильовий метод для виявлення еволюції скрипкового мистецтва Китаю в контексті загальносвітових музичних процесів; інтонаційно-аналітичний метод – для дослідження специфіки ладо-гармонічної та мелодичної організації музичного матеріалу; структурно-функціональний аналіз – для вивчення композиційної драматургії твору; герменевтичний підхід – для інтерпретації художнього змісту музичного тексту; а також компаративний метод, що дозволяє зіставити європейські та китайські виконавські й композиційні моделі. **Наукова новизна** дослідження полягає у комплексному розгляді китайського скрипкового мистецтва як феномена міжкультурного синтезу, що інтегрує різні інтонаційні та виконавські системи у єдину художню модель. Здійснено цілісний музикознавчий аналіз Скрипкового концерту Хе Чжаньхао та Чень Гана “Butterfly Lovers” («Лян Шаньбо та Чжу Інтай»), що дозволило виявити специфіку його ладо-гармонічної амбівалентності, драматургічної організації та виконавської інтерпретації. Розширено уявлення про роль китайського скрипкового репертуару у трансформації глобального музичного простору.***

Висновки. Становлення національного скрипкового репертуару Китаю відбувається в контексті активного діалогу із західноєвропейською музичною традицією, внаслідок чого формується специфічний тип художнього мислення, заснований на синтезі різних інтонаційних,



композиційних і виконавських систем. Такий синтез не зводиться до механічного поєднання елементів, а передбачає їх глибинну трансформацію, що забезпечує органічність нової музичної мови. Аналіз інституційних чинників розвитку скрипкового мистецтва Китаю засвідчив, що система професійної музичної освіти відіграє визначальну роль у формуванні виконавської школи, забезпечуючи не лише високий рівень технічної підготовки, але й поступове впровадження сучасних педагогічних концепцій, орієнтованих на розвиток творчої індивідуальності. Водночас виявлено, що сучасна китайська музична педагогіка перебуває у стані динамічної рівноваги між традиційною орієнтацією на технічну досконалість і новими підходами, спрямованими на формування інтерпретаційної гнучкості, що відповідає вимогам глобалізованого культурного простору.

Музикознавче осмислення Скрипкового концерту Хе Чжаньхао та Чень Гана “Butterfly Lovers” («Лян Шаньбо та Чжу Інтай»), який було розглянуто як репрезентативний зразок міжкультурного музичного тексту, демонструє що даний твір поєднує програмну драматургію, властиву європейській романтичній традиції, з інтонаційною специфікою китайської музики, що базується на пентатоніці та варіантно-варіаційному принципі розвитку. Виявлена ладо-гармонічна амбівалентність, синтез симфонічного мислення з національною мелодикою, а також специфіка виконавських засобів виразності свідчать про формування нового типу музичної мови, здатної до ефективної міжкультурної комунікації.

Ключові слова: скрипкове мистецтво Китаю, виконавська інтерпретація, пентатоніка, ладо-гармонічна система, музична драматургія, національний репертуар, музична освіта, скрипковий концерт, інтонаційне мислення, міжкультурна комунікація.

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

Violin art in china in the context of contemporary cultural trends: the interaction of European performance traditions and national intonational thinking

The aim of this study is to provide a comprehensive musicological interpretation of the processes involved in the formation and development of Chinese national violin art, with particular emphasis on identifying the specific features of the synthesis between Western European compositional and performance principles and the traditional Chinese intonational system.

The methodological framework of the research is based on a complex of interdisciplinary approaches that enable a multi-level analysis of the phenomenon under investigation. The historical-stylistic method is employed to trace the evolution of Chinese violin art within the context of global musical processes; the intonational-analytical method is used to examine the specifics of modal-harmonic and melodic organization; structural-functional analysis is applied to explore the compositional dramaturgy of musical works; the hermeneutic approach is utilized for interpreting the artistic content

of the musical text; and the comparative method allows for the juxtaposition of European and Chinese performance and compositional models.

The scientific novelty of the study lies in the comprehensive consideration of Chinese violin art as a phenomenon of intercultural synthesis, integrating diverse intonational and performance systems into a unified artistic model. A holistic musicological analysis of the Violin Concerto by He Zhanhao and Chen Gang “Butterfly Lovers” (“Liang Shanbo and Zhu Yingtai”) has been conducted, revealing the specific features of its modal-harmonic ambivalence, dramaturgical organization, and performance interpretation. The study expands the understanding of the role of Chinese violin repertoire in the transformation of the global musical space.

Conclusions. The formation of the national violin repertoire in China occurs within the framework of an active dialogue with Western European musical traditions, resulting in the emergence of a specific type of artistic thinking based on the synthesis of diverse intonational, compositional, and performance systems. Such a synthesis is not a mechanical combination of elements but involves their profound transformation, ensuring the organic integrity of a new musical language. The analysis of institutional factors in the development of Chinese violin art has demonstrated that the system of professional music education plays a decisive role in shaping the performance school, providing not only a high level of technical training but also the gradual integration of modern pedagogical concepts oriented toward the development of creative individuality. At the same time, it has been revealed that contemporary Chinese music pedagogy exists in a state of dynamic balance between the traditional emphasis on technical perfection and innovative approaches aimed at fostering interpretative flexibility, corresponding to the demands of a globalized cultural environment.

The musicological interpretation of the Violin Concerto by He Zhanhao and Chen Gang “Butterfly Lovers” (“Liang Shanbo and Zhu Yingtai”), considered as a representative example of an intercultural musical text, demonstrates that the work combines programmatic dramaturgy characteristic of the European Romantic tradition with the intonational specificity of Chinese music, based on pentatonic structures and the principle of variant-variational development. The identified modal-harmonic ambivalence, the synthesis of symphonic thinking with national melodic idioms, and the specificity of performance expressive means indicate the formation of a new type of musical language capable of effective intercultural communication.

Key words: Chinese violin art, performance interpretation, pentatonic system, modal-harmonic structure, musical dramaturgy, national repertoire, music education, violin concerto, intonational thinking, intercultural communication.

Актуальність теми. Формування національного скрипкового репертуару Китаю зумовлюється сукупністю сучасних культурно-історичних, музикознавчих і виконавських чинників, що визначають динаміку розвитку глобального музичного

простору. У сучасних умовах інтенсифікації міжкультурних контактів та розширення художньої комунікації спостерігається переосмислення ролі національних музичних традицій, які перестають розглядатися як ізольовані феномени та натомість інтегруються у світову систему культурних обмінів. Саме тому китайське скрипкове мистецтво, що демонструє високий рівень синтезу західноєвропейських і традиційних елементів, постає як важливий об'єкт сучасного музикознавчого аналізу. Особливої актуальності набуває дослідження механізмів міжкультурної взаємодії, які реалізуються у процесі формування репертуару, оскільки вони дозволяють виявити закономірності трансформації музичної мови в умовах глобалізації. Скрипковий концерт "Butterfly Lovers" («Лян Шаньбо та Чжу Інтай») у цьому контексті виступає як показовий приклад художнього тексту, у якому поєднуються різні композиційні та інтонаційні системи, що робить його цінним матеріалом для аналізу процесів культурного синтезу. Вивчення подібних творів сприяє розширенню уявлень про сучасні форми музичного мислення, у яких традиційні категорії стилю, жанру та форми зазнають суттєвої трансформації.

Крім того, актуальність даної проблематики визначається зростаючою роллю китайських виконавців у світовому музичному просторі, що зумовлює необхідність глибшого розуміння специфіки їхнього виконавського стилю та репертуарних пріоритетів. У цьому аспекті аналіз національного репертуару дозволяє виявити ті інтонаційні, технічні та естетичні особливості, які формують унікальність китайської виконавської школи та визначають її місце у глобальному культурному контексті. Водночас дослідження виконавських аспектів таких творів сприяє вдосконаленню педагогічних підходів, орієнтованих на формування інтерпретаційної гнучкості та міжкультурної компетентності музикантів. Не менш важливим є і те, що звернення до китайського скрипкового репертуару дозволяє переглянути усталені євроцентричні моделі музикознавства, розширюючи аналітичний інструментарій за рахунок включення нових інтонаційних і композиційних принципів. Таким чином, дослідження даної тематики сприяє не лише поглибленню знань про конкретний

музичний матеріал, але й формуванню більш універсальної теорії музичного виконавства, здатної адекватно відобразити багатоманітність сучасної музичної культури.

Метою даного дослідження є комплексне музикознавче осмислення процесів формування та розвитку національного скрипкового мистецтва Китаю, зокрема виявлення специфіки синтезу західноєвропейських композиційно-виконавських принципів і традиційної китайської інтонаційної системи. **Методологічну основу дослідження** становить комплекс міждисциплінарних підходів, що забезпечують багаторівневий аналіз досліджуваного явища. Застосовано історико-стильовий метод для виявлення еволюції скрипкового мистецтва Китаю в контексті загальносвітових музичних процесів; інтонаційно-аналітичний метод – для дослідження специфіки ладо-гармонічної та мелодичної організації музичного матеріалу; структурно-функціональний аналіз – для вивчення композиційної драматургії твору; герменевтичний підхід – для інтерпретації художнього змісту музичного тексту; а також компаративний метод, що дозволяє зіставити європейські та китайські виконавські й композиційні моделі. **Наукова новизна** дослідження полягає у комплексному розгляді китайського скрипкового мистецтва як феномена міжкультурного синтезу, що інтегрує різні інтонаційні та виконавські системи у єдину художню модель. Здійснено цілісний музикознавчий аналіз Скрипкового концерту Хе Чжаньхао та Чень Гана “Butterfly Lovers” («Лян Шаньбо та Чжу Інтай»), що дозволило виявити специфіку його ладо-гармонічної амбівалентності, драматургічної організації та виконавської інтерпретації. Розширено уявлення про роль китайського скрипкового репертуару у трансформації глобального музичного простору.

Виклад основного матеріалу. Проблематика скрипкового мистецтва, що протягом тривалого історичного періоду перебуває у центрі музикознавчого дискурсу, формується під впливом широкого комплексу культурно-історичних передумов, які визначають як еволюцію самого інструмента, так і трансформацію виконавських практик. Виникнення скрипки в італійському музичному середовищі XVI–XVII століть, пов’язане з станов-

ленням інструментальної музики як автономної сфери художньої творчості, заклало підґрунтя для формування виконавської традиції, що поєднувала технічну досконалість із риторичною виразністю барокового стилю. Подальший розвиток скрипкового мистецтва у класичну та романтичну епохи супроводжувався інтенсивною диференціацією виконавських шкіл, зростанням ролі віртуозності та індивідуалізації інтерпретації, що відобразилося як у композиторській практиці, так і у педагогічних системах. У ХХ столітті, в умовах глобалізації музичної культури, скрипкове мистецтво набуває транснаціонального характеру, що зумовлює необхідність його осмислення у ширшому міжкультурному контексті. Саме тому сучасні дослідження розглядають виконавство як багаторівневий процес, у якому взаємодіють історико-стильові, інтонаційні та когнітивні чинники, формуючи складну систему музичної комунікації.

У цьому контексті фундаментальна праця Леопольда Моцарта «*Versuch einer gründlichen Violinschule*» постає як один із перших систематичних викладів принципів скрипкового виконавства, у якому технічні аспекти гри невіддільні від естетичних категорій виразності. Автор детально аналізує штрихову артикуляцію, агогіку, інтонацію та орнаментику, розглядаючи їх не лише як технічні засоби, але як носії риторичного змісту, що відповідає бароковій концепції музики як «мови афектів». Особливої уваги заслуговує його підхід до інтонації, який передбачає гнучкість висотного інтонування залежно від гармонічного контексту, що свідчить про раннє усвідомлення взаємозв'язку між ладо-гармонічною структурою та виконавською практикою [8]. Подальший розвиток виконавської теорії знаходить відображення у праці К. Флеша «*The Art of Violin Playing*», яка репрезентує вже модерністський етап осмислення скрипкового мистецтва, орієнтований на раціоналізацію технічного апарату та систематизацію виконавських навичок. Флеш розглядає техніку як інтегральну систему, що включає позиційну організацію, координацію рухів та контроль звуковидобування, водночас підкреслюючи необхідність підпорядкування технічних засобів художньому задуму. Його концепція «свідомої техніки» передбачає аналітичний під-

хід до виконавського процесу, що дозволяє досягти максимальної точності та виразності інтерпретації [5]. Історико-стильовий вимір виконавства отримує глибоке теоретичне обґрунтування у дослідженні К. Дальхауса «Nineteenth-Century Music», у якому інтерпретація розглядається не як нейтральне відтворення нотного тексту, а як історично детермінований процес, що формується під впливом естетичних норм, жанрових конвенцій та виконавських традицій певної епохи. Дальхаус, розвиваючи ідеї історичної поетики музики, підкреслює, що музичний текст сам по собі не містить завершеного смислу, оскільки його семантичний потенціал реалізується лише у взаємодії з історично змінними інтерпретаційними практиками, які визначають характер фразування, темпову організацію та динамічну стратифікацію. Значну увагу дослідник приділяє вивченню романтичної традиції, у якій індивідуалізація виконавського жесту стає провідним принципом, що трансформує саму природу музичного висловлювання, надаючи йому суб'єктивно-експресивного характеру. У цьому контексті інтерпретація постає як процес реконструкції стилю, що водночас передбачає його актуалізацію у сучасному культурному полі, що зумовлює необхідність поєднання історичної обізнаності з творчою свободою виконавця [4].

Концепція перформативності музичного тексту, розроблена Н. Куком у праці «Beyond the Score: Music as Performance», представляє радикальне переосмислення традиційної текстоцентричної моделі музикознавства, зміщуючи акцент із нотного тексту як автономного об'єкта на процес його виконання як основний носій музичного смислу. Кук розглядає виконання як соціально та культурно зумовлену практику, у якій значення формується у взаємодії між виконавцем, слухачем і контекстом рецепції, що дозволяє говорити про музику як про форму комунікативної дії. У цьому підході особливого значення набуває категорія «перформативної ідентичності», яка визначає спосіб, у який виконавець конструює власну інтерпретацію, спираючись на історичні моделі, але водночас трансформуючи їх відповідно до сучасних естетичних очікувань. Таким чином, музичний текст постає як відкритий сценарій, що допускає множинність

інтерпретацій, а виконавство – як автономна форма творчості, що виходить за межі репродуктивної функції [3]. У свою чергу, дослідження Дж. Рінка «The Practice of Performance» розвиває ідею виконавського аналізу як специфічного типу аналітичної діяльності, що інтегрує структурно-теоретичний та практичний підходи до музики, акцентуючи увагу на її темпоральній природі. Рінок підкреслює, що традиційний аналіз, зосереджений на статичній структурі твору, не здатний повною мірою пояснити специфіку виконавського процесу, оскільки останній реалізується у часі та передбачає постійну варіативність. У зв'язку з цим він вводить поняття «виконавської логіки», що охоплює агогічні відхилення, мікродинамічні градації та ритмічну гнучкість як ключові параметри інтерпретації, які не фіксуються у нотному тексті, але визначають його звучання. Особливого значення набуває також ідея взаємодії аналітичного знання та інтуїтивного відчуття, що формує цілісну виконавську стратегію, у межах якої структура і експресія перебувають у постійному діалозі [11]. Все це свідчить про те, що сучасна теорія скрипкового виконавства постає як складна, багаторівнева система знань, у якій історичні, аналітичні та перформативні підходи взаємодіють, формуючи цілісне уявлення про виконавський процес як динамічну форму художньої комунікації.

На цьому тлі розвиток скрипкового мистецтва Китаю у другій половині ХХ – на початку ХХІ століття репрезентує складний і багаторівневий феномен культурної інтерференції, у межах якого відбувається не лише рецепція західноєвропейських виконавських стандартів, але й їх глибинна трансформація відповідно до специфіки національного інтонаційного мислення, що історично сформувалося на основі пентатонічних ладових структур, модальної варіативності та особливих принципів мелодичного розгортання, пов'язаних із традиціями китайської інструментальної та вокальної музики. Важливо підкреслити, що цей процес не є лінійним або одностороннім, оскільки він передбачає активну селекцію, адаптацію та переосмислення зовнішніх впливів, які інтегруються у внутрішню систему музичної культури, формуючи нову якість виконав-

ського мислення. Як зазначає Дж. Сток, китайська музична культура ХХ століття функціонує у режимі «креативної адаптації», що передбачає не механічне запозичення, а продуктивне перетворення західних моделей у контексті локальних традицій [12]. У цьому сенсі скрипкове виконавство в Китаї може розглядатися як особлива форма міжкультурного діалогу, у якій інструмент, що має європейське походження, набуває нових семантичних і виразових функцій.

Подібний підхід розвивається і в дослідженнях Х. Піс, яка аналізує процеси модернізації китайської музики через призму глобалізаційних трансформацій, підкреслюючи, що інтеграція західних інструментів і жанрів супроводжується збереженням і трансформацією традиційних естетичних принципів [10]. У ширшому контексті ці процеси співвідносяться з концепцією «глокалізації», розробленою в культурології, яка описує взаємодію глобальних і локальних чинників у формуванні сучасних культурних практик. Музикознавчі дослідження, зокрема праці Б. Неттіл [9], дозволяють інтерпретувати китайське скрипкове мистецтво як приклад такої глокалізованої культури, у якій відбувається синтез різних музичних систем без втрати їхньої ідентичності.

У виконавській практиці зазначені процеси проявляються у формуванні специфічного типу звукової естетики, що поєднує раціоналізовану техніку, сформовану під впливом європейської академічної школи, із гнучкою інтонаційною моделлю, характерною для китайської традиції. Це знаходить відображення у використанні мікроінтонаційних відхилень, варіативності висотної організації звуку, а також у специфічному трактуванні таких засобів виразності, як портаменто, вібрато та динамічна нюансировка, які набувають не лише технічної, але й семантичної функції. Б. Чен підкреслює, що подібна інтонаційна гнучкість пов'язана з впливом традиційних інструментів, зокрема ерху, де висотна нестабільність і темброва варіативність є невід'ємною частиною виконавської естетики [2]. Таким чином, скрипка у китайському контексті перестає бути лише носієм європейської традиції, перетворюючись на універсальний інструмент, здатний репрезентувати різні культурні коди.

Не менш важливим є і соціокультурний аспект, пов'язаний із інституціоналізацією скрипкового мистецтва в Китаї, що включає розвиток системи музичної освіти, конкурсної практики та концертного життя. Як зазначає Лю Цзайшэн, формування професійної виконавської школи відбувається у тісному зв'язку з державними культурними політиками, спрямованими на інтеграцію китайської музики у світовий культурний простір [7]. У цьому контексті скрипкове мистецтво виступає як один із ключових інструментів культурної репрезентації, що пояснює його особливу популярність і високий рівень розвитку. Таким чином, китайська скрипкова школа може бути інтерпретована як синтетичний тип виконавської культури, що функціонує на перетині різних музичних парадигм, де взаємодіють європейська академічна традиція, національна інтонаційна система та сучасні глобалізаційні процеси. Її дослідження відкриває широкі перспективи для подальшого музикознавчого аналізу, спрямованого на виявлення механізмів міжкультурної взаємодії та трансформації виконавських практик у сучасному світі.

Інституційний аспект розвитку скрипкового мистецтва Китаю, пов'язаний із формуванням системи професійної музичної освіти, становить самостійний і надзвичайно значущий об'єкт музикознавчого аналізу, оскільки саме через освітні інституції здійснюється не лише передача технічних навичок, але й репродукція естетичних норм, виконавських стратегій і ціннісних орієнтацій, що визначають обличчя національної виконавської школи. Історично становлення професійної музичної освіти в Китаї пов'язане з процесами модернізації першої половини ХХ століття, коли під впливом західних моделей було створено систему консерваторій, орієнтованих на академічні стандарти європейського музичного навчання. Особливо важливим етапом стало заснування провідних музичних закладів, таких як Центральна консерваторія в Пекіні та Шанхайська консерваторія, які згодом перетворилися на ключові осередки формування виконавської еліти та науково-методичних підходів до навчання.

У другій половині ХХ століття, після періоду культурних трансформацій, система музичної освіти Китаю зазнала суттєвої

реконфігурації, що полягала у поєднанні централізованої організації навчального процесу з поступовим відкриттям до міжнародного досвіду. У цьому контексті скрипкова педагогіка стала однією з найбільш динамічно розвинених галузей, що пояснюється як універсальністю інструмента, так і його високим статусом у світовій музичній культурі. Як зазначає Лю Чін, сучасна китайська система музичної освіти характеризується високим ступенем структурованості, ієрархічною організацією навчальних рівнів, ранньою спеціалізацією та інтенсивністю підготовки, що сприяє формуванню технічно досконалих виконавців уже на початкових етапах професійного становлення [6]. Водночас така модель передбачає жорстку дисциплінарну рамку, у межах якої домінує орієнтація на досягнення виконавської бездоганності, що корелює з традиційними культурними установками на працьовитість і самовдосконалення.

Разом із тим, у сучасному етапі розвитку китайської музичної педагогіки спостерігається поступове зміщення акцентів від виключно техніко-орієнтованої моделі до більш комплексного підходу, що враховує необхідність формування художнього мислення, креативності та індивідуального стилю виконавця. Як підкреслює Джеймс Остін, глобалізаційні процеси та активна участь китайських музикантів у міжнародному культурному обміні сприяють інтеграції західних педагогічних концепцій, орієнтованих на розвиток творчої автономії студента, рефлексивного мислення та інтерпретаційної свободи [1]. У цьому контексті особливого значення набувають методики, що поєднують аналітичний підхід до музичного тексту з практикою виконавської імпровізації, а також міждисциплінарні підходи, які включають елементи психології, когнітивної науки та теорії комунікації.

Суттєвим фактором, що впливає на формування виконавської школи, є також конкурсна система, яка відіграє роль своєрідного механізму селекції та стандартизації виконавських норм. Участь у міжнародних конкурсах не лише стимулює технічне вдосконалення, але й сприяє формуванню універсального виконавського стилю, орієнтованого на глобальні критерії оцінки. Водночас, як зазначають сучасні дослідники музичної педагогіки, така стан-

дартизація може призводити до уніфікації виконавських інтерпретацій, що ставить під загрозу збереження індивідуальної художньої ідентичності. Саме тому у науковому дискурсі все більшої актуальності набуває проблема балансу між технічною стандартизацією та художньою індивідуалізацією, яка розглядається як ключовий виклик сучасної музичної освіти.

У ширшому музикознавчому контексті ця проблема співвідноситься з концепціями виконавської інтерпретації як творчого акту, що виходить за межі відтворення тексту і передбачає активну участь виконавця у процесі смислотворення. Таким чином, сучасна китайська система скрипкової освіти постає як динамічна структура, у якій взаємодіють традиційні педагогічні моделі, глобальні культурні впливи та інноваційні методології, що забезпечує їй високу ефективність і водночас відкриває перспективи для подальшого розвитку та наукового осмислення.

Формування національного скрипкового репертуару Китаю, яке інтенсивно відбувається з другої половини ХХ століття, становить один із ключових напрямів сучасних музикознавчих досліджень, оскільки дозволяє простежити складні механізми взаємодії різних музичних систем, у межах яких відбувається синтез західноєвропейських композиційно-драматургічних принципів і традиційної китайської інтонаційної моделі. Історично цей процес пов'язаний із загальною культурною модернізацією Китаю, що активізувалася після 1949 року, коли на рівні державної культурної політики було поставлено завдання створення національного академічного мистецтва, здатного інтегруватися у світовий культурний простір. У цьому контексті скрипка, як інструмент із потужною європейською традицією, стала своєрідним медіатором між різними музичними культурами, що зумовило її особливу роль у формуванні нового репертуару. Китайські композитори другої половини ХХ століття свідомо орієнтувалися на поєднання сонатно-симфонічних принципів розвитку з національними інтонаційними моделями, що базуються на пентатоніці, варіантності та специфічній орнаментальності [13]. У цьому сенсі формування скрипкового репертуару постає не як периферійне явище, а як центральний процес становлення сучасної китайської музичної ідентичності.

Особливе місце у цьому процесі займає Скрипковий концерт Хе Чжаньхао та Чень Гана «Лян Шаньбо та Чжу Інтай» («Butterfly Lovers»), який став не лише знаковим твором китайської музики ХХ століття, але й одним із найбільш репрезентативних прикладів міжкультурного синтезу у світовій музичній практиці. Створений у 1959 році, цей концерт базується на відомій китайській легенді про трагічне кохання, що визначає його програмно-нарративну структуру, яка, однак, реалізується у межах одночастинної форми, близької до західноєвропейської концертної традиції з елементами сонатності. З точки зору музичної драматургії, твір представляє собою розгорнуту симфонізовану поему, у якій тематичний матеріал зазнає постійної трансформації, що відповідає як принципам романтичного симфонізму, так і принципам традиційного китайського варіантно-варіаційному мисленню.

Інтонаційна основа концерту базується переважно на пентатонічних структурах, які, однак, інтегруються у функціонально-гармонічний контекст, що створює ефект подвійної ладової організації. Це проявляється, зокрема, у використанні гармонічних послідовностей, характерних для європейської тональної системи, які водночас не руйнують модальної природи тематичного матеріалу. Така ладо-гармонічна амбівалентність дозволяє композиторам досягти високого ступеня інтонаційної виразності, зберігаючи національну специфіку музичної мови. Як зазначає Белла Чен, подібний синтез є характерною рисою сучасної китайської композиції, у якій гармонія виконує не стільки функціональну, скільки колористичну та експресивну роль [2].

З виконавської точки зору концерт «Butterfly Lovers» становить особливий інтерес, оскільки вимагає від соліста поєднання високої технічної майстерності з тонким відчуттям інтонаційної гнучкості, характерної для китайської музичної традиції. Значну роль відіграє використання портаменто, глісандо, а також специфічного вібрато, яке імітує звучання традиційних інструментів, зокрема ерху. Крім того, скрипкова партія часто набуває вокально-кантиленного характеру, що відсилає до традицій китайської опери, де мелодія виступає основним носієм емоційного змісту. У цьому сенсі виконавська інтерпретація твору вимагає не лише

технічної точності, але й глибокого розуміння стилістичних особливостей китайської музичної культури.

Структурно твір можна умовно поділити на кілька розділів, що відповідають основним етапам розвитку сюжету: експозиція (знайомство героїв), розвиток (зростання почуттів), кульмінація (трагедія) та кода (метаморфоза у метеликів). Кожен із цих розділів характеризується специфічною тематикою та оркестровою фактурою, що підсилює драматургічну логіку твору. Оркестровка відзначається яскравою колористикою, що поєднує європейські симфонічні принципи з елементами, які імітують тембри традиційних китайських інструментів, зокрема за допомогою специфічних прийомів гри струнних та дерев'яних духових.

Таким чином, Скрипковий концерт Хе Чжаньхао та Чень Гана «Лян Шаньбо та Чжу Інтай» постає як складний синтетичний твір, у якому поєднуються різні музичні традиції, формуючи новий тип художнього мислення, що виходить за межі національних і стилістичних обмежень. Його аналіз дозволяє не лише глибше зрозуміти специфіку китайського скрипкового репертуару, але й виявити загальні закономірності розвитку сучасної музичної культури, у якій процеси міжкультурної взаємодії відіграють визначальну роль. Отже, сучасне скрипкове мистецтво Китаю постає як динамічна система, у якій перехрещуються процеси глобалізації, культурної адаптації та інноваційного розвитку, що зумовлює необхідність подальших музикознавчих досліджень, спрямованих на виявлення закономірностей функціонування виконавських практик у міжкультурному контексті.

Висновки. Становлення національного скрипкового репертуару Китаю відбувається в контексті активного діалогу із західноєвропейською музичною традицією, внаслідок чого формується специфічний тип художнього мислення, заснований на синтезі різних інтонаційних, композиційних і виконавських систем. Такий синтез не зводиться до механічного поєднання елементів, а передбачає їх глибинну трансформацію, що забезпечує органічність нової музичної мови. Аналіз інституційних чинників розвитку скрипкового мистецтва Китаю засвідчив, що система професійної музичної освіти відіграє

визначальну роль у формуванні виконавської школи, забезпечуючи не лише високий рівень технічної підготовки, але й поступове впровадження сучасних педагогічних концепцій, орієнтованих на розвиток творчої індивідуальності. Водночас виявлено, що сучасна китайська музична педагогіка перебуває у стані динамічної рівноваги між традиційною орієнтацією на технічну досконалість і новими підходами, спрямованими на формування інтерпретаційної гнучкості, що відповідає вимогам глобалізованого культурного простору.

Музикознавче осмислення Скрипкового концерту Хе Чжаньхао та Чень Гана «Лян Шаньбо та Чжу Інтай», який було розглянуто як репрезентативний зразок міжкультурного музичного тексту, демонструє що даний твір поєднує програмну драматургію, властиву європейській романтичній традиції, з інтонаційною специфікою китайської музики, що базується на пентатоніці та варіантно-варіаційному принципі розвитку. Виявлена ладо-гармонічна амбівалентність, синтез симфонічного мислення з національною мелодикою, а також специфіка виконавських засобів виразності свідчать про формування нового типу музичної мови, здатної до ефективної міжкультурної комунікації.

Узагальнюючи результати дослідження, можна стверджувати, що китайське скрипкове мистецтво сучасності постає як динамічна система, у якій взаємодіють процеси глобалізації та національної самоідентифікації. Його розвиток відображає загальні тенденції трансформації світової музичної культури, у межах яких відбувається переосмислення традиційних уявлень про стиль, жанр і виконавство. Водночас виявлено, що саме через такі синтетичні явища, як розглянутий концерт, формується нова парадигма музичного мислення, у якій культурні межі стають умовними, а художній зміст – універсальним. Таким чином, проведене дослідження підтверджує необхідність подальшого вивчення китайського скрипкового мистецтва як важливого компонента сучасного музичного процесу, що відкриває нові перспективи для розвитку музикознавчої науки, виконавської практики та педагогіки, сприяючи формуванню більш комплексного та багатовимірного розуміння природи музичного мистецтва у глобалізованому світі.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Austin J. *Teaching Music in the Global Context*. New York : Oxford University Press, 2010. 280 p.
2. Chen B. *Intercultural Composition in Contemporary Chinese Music*. London : Routledge, 2015. 256 p.
3. Cook N. *Beyond the Score: Music as Performance*. Oxford : Oxford University Press, 2013. 608 p.
4. Dahlhaus C. *Nineteenth-Century Music*. Berkeley : University of California Press, 1989. 417 p.
5. Flesch C. *The Art of Violin Playing*. New York : Carl Fischer, 1923. 400 p.
6. Liu Q. *Music Education in China: Development and Reform*. Beijing : Higher Education Press, 2012. 300 p.
7. Liu Z. *A History of New Music in China*. Hong Kong : Chinese University Press, 2010. 480 p.
8. Mozart L. *Versuch einer gründlichen Violinschule*. Augsburg, 1756. 264 p.
9. Nettl B. *The Study of Ethnomusicology: Thirty-Three Discussions*. Urbana : University of Illinois Press, 2015. 512 p.
10. Rees H. *Echoes of History: Naxi Music in Modern China*. Oxford : Oxford University Press, 2000. 240 p.
11. Rink J. *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*. Cambridge : Cambridge University Press, 1995. 280 p.
12. Stock J. *Musical Creativity in Twentieth-Century China: Abing, His Music, and Its Changing Meanings*. Rochester : University of Rochester Press, 1996. 320 p.
13. Yang Y. *The Butterfly Lovers Violin Concerto: A Cultural Analysis*. Beijing : People's Music Publishing House, 2018. 220 p.

REFERENCES

1. Austin, J. (2010) *Teaching Music in the Global Context*. New York : Oxford University Press. [in English].
2. Chen, B. (2015) *Intercultural Composition in Contemporary Chinese Music*. London : Routledge. [in English].
3. Cook, N. (2013) *Beyond the Score: Music as Performance*. Oxford : Oxford University Press. [in English].
4. Dahlhaus, C. (1989) *Nineteenth-Century Music*. Berkeley : University of California Press. [in English].
5. Flesch, C. (1923) *The Art of Violin Playing*. New York : Carl Fischer. [in English].
6. Liu, Q. (2012) *Music Education in China: Development and Reform*. Beijing : Higher Education Press. [in English].
7. Liu, Z. (2010) *A History of New Music in China*. Hong Kong : Chinese University Press. [in English].
8. Mozart, L. (1756) *Versuch einer gründlichen Violinschule*. Augsburg. [in German].

9. Nettl, B. (2015) *The Study of Ethnomusicology: Thirty-Three Discussions*. Urbana : University of Illinois Press. [in English].
10. Rees, H. (2000) *Echoes of History: Naxi Music in Modern China*. Oxford : Oxford University Press. [in English].
11. Rink, J. (1995) *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*. Cambridge : Cambridge University Press. [in English].
12. Stock, J. (1996) *Musical Creativity in Twentieth-Century China: Abing, His Music, and Its Changing Meanings*. Rochester : University of Rochester Press. [in English].
13. Yang, Y. (2018) *The Butterfly Lovers Violin Concerto: A Cultural Analysis*. Beijing : People's Music Publishing House. [in English].

Дата першого надходження статті до видання: 11.02.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 17.03.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 13.05.2026

УДК 78.01/.071.1+781.9

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2026-47-26>**Лі Сюаньсюань**

ORCID: 0009-0006-2672-4439

здобувач кафедри історії музики та музичної етнографії
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
li2297211628@gmail.com

ЧАСОПРОСТОРОВІ ЧИННИКИ МУЗИЧНОЇ ТВОРЧОСТІ: ДО ПРОБЛЕМИ УМОВНОСТІ ВИКОНАВСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

Мета статті – розкрити своєрідність часопросторових умов фортепіанного інтонування, семантичні функції музичних хронотопів у фортепіанній творчості. **Методологія** виявляє спирання на філософсько-естетичний та системний музикознавчий хронотопічний підходи. **Наукова новизна** статті полягає у доведенні того, що виконавська інтерпретація здатна створювати ілюзію стильової єдності з реальним автором музичного твору, оскільки здійснюється на певних часопросторових основах, закладених музичною композицією. Ілюзія в мистецтві завжди втілюється у формі художньої реальності часопросторових відносин. Додаткові реальності мистецтва – це реальності, що прагнуть реальності повної автономності і утворюють власні картини світу. Вони частково дублюють реальність життєвих явищ, припускають можливість осягнення абсолютної істини. В їх основі лежить особлива мовна система та специфічний понятійний апарат, низка конвенцій, набір установок та епістем – пізнавальних аксіом. Стильова передача відбувається саме як хронотопічна, відповідно до тих прийомів виразовості, котрі скоординовані з часовимірними та фактурно-просторовими аспектами музичного звучання. **Висновки.** Музичне мистецтво має власну темпоральну поетику, власні продуктивні способи створення часових відношень (відношень з часом), спільних для людської свідомості на різних етапах її історичного розвитку. Разом з цим, існують специфічні, інтегровані зі звучною тканиною музичного твору, індивідуальні виконавсько-інтерпретативні хронотопічні оцінки смислової реальності (у тому числі художньої реальності), здатні суттєво вплинути на зміст музичної композиції. Визначення цих оцінок та їх змістових впливів є суттєвим завданням у вивченні виконавської семантики, зокрема як явища, що поєднує у собі ефекти додаткової та відокремленої віртуальних реальностей.

Ключові слова: часопросторові чинники, хронотоп, додаткова реальність, відокремлена реальність, віртуальна реальність, реальність ілюзії, фортепіанна творчість, виконавська семантика.



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

Temporal and spatial factors of musical creativity: towards the problem of the conditionality of performing interpretation

The aim of the article is to reveal the originality of spatio-temporal conditions of piano intonation, the semantic functions of musical chronotopes in piano creativity. The methodology reveals reliance on philosophical-aesthetic and systematic musicological chronotopic approaches. The scientific novelty of the article lies in proving that performing interpretation is capable of creating the illusion of stylistic unity with the real author of a musical work, since it is carried out on certain spatio-temporal foundations laid by the musical composition. Illusion in art is always embodied in the form of artistic reality of spatio-temporal relations. Additional realities of art are realities that strive for the reality of complete autonomy and form their own pictures of the world. They partially duplicate the reality of life phenomena, assume the possibility of comprehending the absolute truth. They are based on a special language system and a specific conceptual apparatus, a number of conventions, a set of attitudes and epistemes – cognitive axioms. The stylistic transmission occurs precisely as chronotopic, in accordance with those methods of expressiveness that are coordinated with the temporal and textural-spatial aspects of musical sound. Conclusions. Musical art has its own temporal poetics, its own productive ways of creating temporal relations (relations with time), common to human consciousness at different stages of its historical development. Along with this, there are specific, integrated with the sonorous fabric of a musical work, individual performing-interpretative chronotopic assessments of semantic reality (including artistic reality), capable of significantly influencing the content of a musical composition. The determination of these assessments and their semantic influences is an essential task in the study of performance semantics, in particular as a phenomenon that combines the effects of additional and separate virtual realities.

Key words: *spatiotemporal factors, chronotope, additional reality, separate reality, virtual reality, reality of illusion, piano creativity, performance semantics.*

Актуальність теми. Простір та час відносяться до основних філософських категорій, без яких неможливе визначення світоглядної моделі реальності. Уявлення про простір та час утворюють складну систему, яка є відображенням різноманітних відношень, від суто практичних до гранично відвернених. У філософській системі категорії простору та часу, також поняття хронотопу набувають значення межі узагальненого теоретичного усвідомлення суспільно-історичним суб'єктом загальних відносин зі світом у їх суперечливості, співвіднесеності з людиною, з її місцем та призначенням у бутті. Також простір і час, як

форми існування матерії та визнані характеристики реального світу, присутні у всіх діяльнісних проявах людини, тому в художньому відображенні цього світу вони виявляються пов'язаними з найрізноманітнішими мовними формами і засобами створення художніх образів. Музичне мистецтво в порівнянні з іншими видами мистецтва, максимально вільно поводить з реальним часом та простором. У музичному творі просторово-часова картина завжди представлена в символічно перетвореному вигляді. Водночас художній час є однією з універсально-необхідних складових структури музичного тексту, тобто має власні реальні предметні показники. Він має здатність транслювати співвіднесеності музично-звукових подій, виступає головним чинником складної образної гри, умовної музичної подієвості та «сюжетності». Тому вивчення природи та змістового, у широкому розумінні, призначення музичного часу є постійно актуальним питанням музикознавчого та виконавського вивчення.

Мета роботи – розкрити своєрідність часопросторових умов фортепіанного інтонування, семантичні функції музичних хронотопів у фортепіанній творчості.

Виклад основного матеріалу. Художній час відрізняється від повсякденного тим, що володіє іманентними характеристиками, спрямованими до створення специфічного естетичного діяння, вироблення нових *психологічних ціннісних критеріїв* у сприйнятті життєвого процесу. Вивчення природи музичного часу активізує психологічні методи виконавського аналізу [1; 8], також сприяють розвитку поняття комунікації та стильового мислення [4–5; 6], взагалі музична темпоральність постає необхідним компонентом виконавської, зокрема фортепіанної, інтерпретації, сприяє типологічному вивченню її особливостей [2; 3; 7].

Час у художньому тексті завжди має гранично умовний характер, водночас чітко визначені та керовані межі, що конструюються завдяки розвитку головних образів. Художній час створює власну системність, котра, зокрема, проявляється в активізації усіх просторових складових та чинників художньої форми. Він також може позиціонуватися як авторський час, найперше – композиторський, при цьому вже не біографічний, первинний,

фактично-життєвий а вигаданий ілюзорний, вторинний й можливо ще далі..., відкритий для подальших вимірів-перетворень.

Ілюзія розуміється як феномен людської свідомості, ідеальний об'єкт, що формується внутрішнім світом людини шляхом змішування об'єктивних та суб'єктивних компонентів, несвідомо чи свідомо, але прийнятий ним за результат вірного відображення дійсності, поза залежність від відповідності їй. При цьому ілюзія утворює певний ідеальний простір – суб'єктивну реальність, яка детермінує активність людини і визначає характер її проявів у процесі життєдіяльності. Поняття «ілюзія» охоплює широкий спектр феноменів (соціальні ілюзії, ілюзорні картини світу, умовні реальності мистецтва, значні спотворення сприйняття, результати самообману), об'єднаних загальною структурою та трансцендентальними підставами у бутті та свідомості людини. Багатоаспектність феномена ілюзії зумовлює його дослідження в різних дисциплінарних просторах, що дозволяють виділити кілька підходів до дослідження ілюзії: психологічний, психоаналітичний, соціологічний, гносеологічний, онтологічний, естетичний, нарешті – музикознавчий.

Атрибутивні властивості людини представлені у катафатичних визначеннях (істота розумна, творча, символічна, моральна, діяльнісна, міра всіх речей), але також і в апофатичних (недостатня, невизначена, занедбана, мізерна, безпомічна тощо), що заперечують можливість катафатичного пізнання. Шляхом синтезу катафатичного та апофатичного методів формується визначення людини як істоти, здатної до створення ідеальних об'єктів, що співіснують з елементами об'єктивного світу і утворюють особливий ідеально-символічний часопростір культури.

Здатність до створення ілюзії як атрибутивна властивість людини має на увазі можливість людини виступати в суб'єктному положенні щодо ілюзії, в якому вона створює, спрямовує, перетворює ілюзію з метою збереження та розвитку культури та суспільства, окремих індивідів та груп. Людина виступає в об'єктній ролі лише внаслідок відчуження, уречевлення ілюзії. Можна ви- ділити такі властивості здатності до створення ілюзії: зберігання ілюзії при усвідомленні; формування реальнос-

тей, що відрізняються від об'єктивної; активність людини щодо ілюзії; адаптація до ілюзії; прагнення до утримання ілюзії; вільність людини у просторі ілюзорного. Тільки людина проявляє здатність до створення ілюзорного часопростору. Змістовність ілюзії та прагнення людини до розрізнення реальностей спричиняють формування будь-якою ілюзією особливої ілюзорної реальності.

Дослідження ілюзорних реальностей продуктивне при розгляді їх як віртуальних реальностей, при цьому будь-яка реальність може розглядатися як віртуальна в протиставленні світу речей та фактів. З метою співвіднесення ілюзорних і віртуальних реальностей виділяються «реальності повної автономності», що відповідають усім ознакам віртуальної реальності, і «реальності часткової автономності». Також виділяються види реальностей за віддаленістю від фізичного суб'єкту: реальність явищ, додаткові реальності (картини світу) і відокремлені (повністю автономні) реальності. Емпіричне «Я» людини є частиною реальності: взаємодія з реальністю доступна лише при включенні до неї. Самосвідомість відповідає реальності, так як «Я» і «не – Я» створюють одне одного. Ілюзія, незважаючи на ідеальну природу, діє і на людське тіло за допомогою психосоматичного, психосоціального, ідеалістичного, інструментального, технологічного шляхів. Онтогенез людини являє собою зміни, у тому числі, під впливом ілюзії, образу «Я», і зміну образів «Я» через перехід в інші ілюзорні реальності.

Творчість, символічна діяльність, інтелектуальне відвернення, гра також оперують ідеальними об'єктами, однак містять тиснуть суттєві відмінності від суто ілюзорного уявлення. Творча діяльність, на відміну від створення ілюзій, не має на увазі необхідність підміни об'єктивної дійсності; є завжди усвідомленою і цілеспрямованою діяльністю; спрямована на дійсне перетворення та пізнання об'єктивної реальності. Дослідження символічної діяльності має на увазі розуміння відмінності між символом та ілюзією: символ уточнює, тлумачить дійсність, але не повинен замінювати її; форма та зміст символу не змішуються і не спотворюють одне одного, хоч і надають пев-

ного взаємовпливу; символ має базову структуру, яка зберігається при розвитку в інтерпретації і не руйнується під її дією. Діяльність розуміння, на відміну від створення ілюзій, прагне до пізнання об'єктивного, хоча розум і конструює деяку вторинну, внутрішню реальність, метою є відповідність дійсності. Гра, на відміну від ілюзії, завжди зберігає принцип «начебто» і виступає як неутилітарна діяльність, що має доцільність у самому своєму процесі. Проте всі атрибутивні властивості взаємозалежні, тому кожне може виступати в якості первинного, демонструючи людину в її одному конкретному аспекті: наприклад, ми можемо говорити про художнє створення ілюзії, і про ілюзорність продуктів мистецької творчості.

Протиставлення реальності та ілюзії стосовно художніх хронотопів замінюється протиставленням об'єктивної та ілюзорної реальностей. Зручним поняттям для опису співвідношення ілюзії та реальності є поняття «віртуальної реальності» – як будь-якої вторинної (похідної) по відношенню до іншої (творчої) реальності, що володіє ознаками породженості, актуальності, автономності та інтерактивності. Теорія віртуальної реальності розширюється в дослідженні художнього часу доповнення проблематики взаємодії різних реальностей та уявних світів між собою. Стосовно мистецтва справедливим є висновок, що його смислова змістова реальність не може не бути породженою спеціальним ілюзорним шляхом. Об'єктивна реальність у такому разі є потенційно досконалою інтерпретацією світу як умовної буттєвої цілісності.

Поняття ілюзорної та віртуальної реальностей зближуються аж до ототожнення: ілюзія в мистецтві завжди втілюється у формі художньої реальності часопросторових відносин. Додаткові реальності мистецтва – це реальності, що прагнуть реальності повної автономності і утворюють власні картини світу. Вони частково дублюють реальність життєвих явищ, припускають можливість досягнення абсолютної істини. В їх основі лежить особлива мовна система та специфічний понятійний апарат, низка конвенцій, набір установок та епістем – пізнавальних аксіом.

У межах створюваної у музиці ілюзорної «картини світу» діють власні критерії умовності, тобто істинності та ілюзорності (віртуальності, уявності, ймовірності), не застосовні за її межами. Зокрема це власні принципи створення «додаткових реальностей» – як стверджень віри людини у власну здатність до пізнання світу, що допомагають оформляти, обмежувати та конкретизувати мислення, не дозволяючи йому ставати хаотичним. Такими принципами є *жанрові умови та породжувані ними мовні настанови*, котрі діють як історичні епістемі музичної свідомості.

Будучи саме «додатковими», тобто такими, що доповнюють вже існуючий та відомий, самостверджений досвід музичної творчості, дані комплементарні утворення ведуть убік «відокремлених уявних реальностей», тобто повністю автономних, вільних, тому й гранично уявлюваних, ілюзорних. Не претендуючи на об'єктивність, дані виокремлені образні цілісності репрезентують світ особистісної свідомості митця, автора, тому їх варто визначати як *стильові за походженням та призначенням*.

Як основна риса відокремленої уявної реальності виступає володіння також виокремленим простором та часом, що зливаються в композиційних хронотопічних якостях, набувають текстової предметності та укріплюють здатність музичного звучання до створення власної ілюзійної образної оптики. Створюваний людською уявою музичний час віддзеркалює суб'єктні властивості людини, зокрема її активність щодо пізнання складно-ієрархічної побудови буття, у тому числі – сутності самої людини. Як об'єкт ілюзії людина зазнає її впливу на психічну і тілесну складові, проте зберігає зберігає напрями своєї діяльності в найближчому доступному матеріальному й віртуальному оточенні. Можна навіть сказати, що людина існує в багаторівневій системі віртуальних реальностей, для яких Ілюзорне виступає як ознака свободи і всемогутності; відкриваючи безмежний творчий потенціал ілюзії у мистецтві, людина бере на себе роль Автора нової реальності.

Дана тема авторства як відкриття додаткових та зовсім смислово автономних планів буття проходить червоною ниткою крізь всю наукову поетику М. Бахтіна (див. про це: [7]). Внутрішнє

розділення автора, як творчої постаті та ініціатора художнього задуму, зумовлюється його відношеннями з текстом, зокрема з його хронотопічними настановами. У художньому тексті, у зв'язку з цим, виникає *взаємодія жанрової форми* (з її естетичною презумпцією) – *композиційної логіки*, що веде до формування *конкретного стилістичного змісту* – стильового образу як мови, так і світу. Таким чином *виникає складний діалог між реальним і уявно-ілюзорним авторами*, що веде до їх взаємної трансформації в *ідеальному стильовому часі твору*.

Цей шлях автора до єдиної моделі художнього часу, здається, є спільним для різних видів мистецтва, однак існують суттєві відмінності в літературних і музичних шляхах авторських хронотопів, які можна пов'язати, по-перше, з різним напрямком художнього діяння, рухом за «умовним колом» – від об'єктно-знакового вияву значення в літературі, тобто від «поверхні» словесного поняття і образу, до його анагогічної «невимовної» символічної глибини й множинності розуміння; від безпосередньої емпірики музичного звучання як його неконвенційного впливу (значення) до єдиної композиційної інтерпретації та символічної логіки музичного тексту. Однак і літературні, і музичні тексти повинні проходити крізь визначене коло жанрово-стилістичних та композиційно-мовних чинників, задля досягнення рівня часової концептуалізації тексту твору, яка співпадає з його (твору) стильовою ідеєю.

Важливість системного підходу для музикознавчої теорії хронотопу пов'язана з вивченням головних засобів створення та розв'язання музичної умовності, з початковим напрямком руху стильової ідеї уздовж «умовного кола»; також особливу роль відіграє відсутність у музичному матеріалі прямих зовнішніх прототипів життя, ефект народження часу безпосередньо з музичного звучання, коли часопросторові здатності музичного тексту народжуються самі по собі. Однак ще раз наголосимо, що вони особливо залежить від індивідуальних і особистих якостей творчої особистої свідомості: автор-композитор стає хронотопічним осередком твору вже на зовнішній естетичній межі музичного тексту. Звідси виникає й особливий ефект первинної

авторської «персоніфікації» музичного образу, а також значення для сприйняття та виконавського відтворення музичного задуму явища *авторитаризації*, що діє у сфері як «малих», так і «великих» музичних текстів.

Варто уточнити *поняття реального і умовного* у їх застосуванні до явища авторського часу в музиці. Реальний автор, як історична постать, належить до свого часу й виходить з його жанрових умов та настанов, відповідних до них музично-мовних епістем. Досить реальною постає й композиція музичного твору, котра розгортається у певному часі та відповідає встановленим темпоральним й просторовим межам. Але вже у її контексті авторська присутність перероджується на повністю умовну, тобто залежну від умов музичного викладу.

В мистецтві автор може бути як реальним («біографічним»), так і умовним («вторинним», уявленим). Але часовий концепт твору в музиці завжди умовний, і його тлумачення можливе лише на художніх, тобто вигадано-віртуальних засадах. У музичній формі час як своєрідний «герой» музичної композиції, повністю підпорядковується волі автора, залежить від вибору жанрових умов та стильового напрямку. У житті автор підпорядкований перебігу часу, як часу історії, життя, творчого акту, завдання жанру тощо. Але так само, як митцю є необхідним певний часопросторовий вимір художнього матеріалу, так і для здійснення художньо-часової ідеї необхідна авторська воля, котра зуміє уявити собі формотворче завдання, здійснити його на основі актуального мистецького досвіду.

Композитор, створюючи музичний текст, працює з пам'яттю музики як з акумулятивним механізмом, як з «накопиченням» хронотопічного досвіду музики. Культурна пам'ять (жанрові установки музичної творчості – її естетичні чинники) – мовна пам'ять (композиційні та логічні правила твору – символічна пам'ять «малого тексту» музики) – особиста пам'ять людини – індивідуалізація ідеї (стилістичні образи, що включають мовленнєві синтагми) формують «великий час» (історичний логос) музики, разом з його просторовими умовними параметрами.

Реальний автор музичного тексту розташований між своїми історичними жанровими позиціями та ідеальними стильовими цілями, коли сама художня конвенціональність музичної мови є засобом поєднання реальних і ідеальних часових начал творчості. Але у подібній пограничній ситуації може опинитися й виконавець, котрий виходить з власного жанрового пізнавального темпорального досвіду та прагне оригінальних стильових аспектів інтерпретації композиторського задуму.

Наукова новизна статті полягає у доведенні того, що виконавська інтерпретація здатна створювати ілюзію стильової єдності з реальним автором музичного твору, оскільки здійснюється на певних часопросторових основах, закладених музичною композицією. Водночас виконавська стильова ідея відбувається як автономно хронотопічна, відповідно до тих прийомів виразовості, котрі скоординовані з часовимірними та фактурно-просторовими аспектами безпосередньо здійснюваного музичного звучання.

Висновки. Музичне мистецтво має власну усталену темпоральну поетику, власні продуктивні способи створення часових відношень (відношень з часом), спільних для людської свідомості на різних етапах її історичного розвитку. Разом з цим, існують *специфічні, інтегровані зі звучною тканиною музичного твору, індивідуальні виконавсько-інтерпретативні хронотопічні оцінки смислової реальності (у тому числі художньої реальності музики), здатні суттєво вплинути на стильовий зміст музичної композиції.* Визначення цих оцінок та їх стильових якостей є суттєвим завданням у вивченні виконавської семантики, зокрема як явища, що поєднує у собі ефекти додаткової та відокремленої віртуальних реальностей.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Білоус В. Психологічні аспекти формування виконавської художньої майстерності: автореф. дис. ... канд. мистецтв. : 17.00.03 / Національна музична академія України ім. П.І. Чайковського. К., 2005. 16 с.
2. Жукова Н. Інтерпретація як компонент музичної творчості: естетичний аспект. Дис. ... канд. філософських наук : 09.00.08 / Київський національний університет ім. Т. Шевченка. К., 2003. 192 с.

3. Катрич О. Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Національна музична академія України ім. П.І. Чайковського. К., 2000. 17 с.

4. Москаленко В. До визначення поняття «Музичне мислення». *Українське музикознавство: Музична україністика в контексті світової культури* : науково-методичн. зб. К.: НМАУ, 1998. Вип. 28. С. 48-53.

5. Москаленко В. Музичний твір як текст. *Київське музикознавство: Текст музичного твору: практика і теорія: зб.ст.* К. : 2001. Вип. 7. С. 3-10.

6. Опарик Л. Комунікативний аспект музично-виконавського висловлювання : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01 / Львівська національна музична академія ім. М.В. Лисенка. Львів, 2007. 19 с.

7. Потоцька О. Стильова типологія фортепіанно-виконавської інтерпретації. Дис. ... канд. мист. : 17.00.03 / Одеська державна музична академія ім. А. В. Нежданової. 2012. 240 с.

8. Сирятська Т. Виконавська інтерпретація в аспекті психології музиканта-артиста : автореф. дис. ... канд. мист. : 17.00.03 / Харківський державний університет мистецтв ім. І.П. Котляревського. Харків, 2008. 18 с.

REFERENCES

1. Bilous, V. (2005). Psychological aspects of the formation of performing artistic skills : author's abstract. dissertation ... candidate of arts. : 17.00.03 / National Academy of Music of Ukraine named after P.I. Tchaikovsky. K. [in Ukrainian].

2. Zhukova, N. (2003). Interpretation as a component of musical creativity: aesthetic aspect. Dissertation ... candidate of philosophical sciences : 09.00.08 / Kyiv National University named after T. Shevchenko. K. [in Ukrainian].

3. Katrych, O. (2000). Individual style of a musician-performer (theoretical and aesthetic aspects) : author's abstract of the dissertation ... candidate of arts : 17.00.03 / National Music Academy of Ukraine named after P.I. Tchaikovsky. K. [in Ukrainian].

4. Moskalenko, V. (1998). To the definition of the concept of "Musical thinking". *Ukrainian musicology: Musical Ukrainian studies in the context of world culture: scientific and methodological collection.* Kyiv : NMAU, 1998. Issue 28. P. 48-53 [in Ukrainian].

5. Moskalenko, V. (2007). Musical work as a text. *Kyiv musicology: Text of a musical work: practice and theory : [collection of articles.* Kyiv : Issue 7. P. 3-10 [in Ukrainian].

6. Oparyk, L. (2007). Communicative aspect of musical and performing expression: author's abstract of the dissertation... candidate of art history : 26.00.01 / Lviv National Academy of Music named after M.V. Lysenko. Lviv [in Ukrainian].

7. Pototska, O. (2012). Stylistic typology of piano and performing interpretation. Diss. ... candidate of art : 17.00.03 / Odesa State Academy of Music named after A. V. Nezhdanova [in Ukrainian].

8. Stryatska, T. (2008). Performing interpretation in the aspect of the psychology of the musician-artist : author's abstract of the dissertation... candidate of art : 17.00.03 / Kharkiv State University of Arts named after I.P. Kotlyarevsky. Kharkiv [in Ukrainian].

Дата першого надходження статті до видання: 15.02.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 19.03.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 13.05.2026

УДК 78.01/.071.1+781.9

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2026-47-27>

Ло Сяої

ORCID: 0009-0006-5608-1913

здобувач кафедри історії музики та музичної етнографії
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
luoxiaoyi008@gmail.com

БАРОКОВА ПАРАДИГМА ФОРТЕПІАННО-ВИКОНАВСЬКОЇ ТВОРЧОСТІ: СУЧАСНИЙ ПОГЛЯД

Мета статті – виявити особливості барокової стилізованої моделі клавірно-фортепіанного мистецтва та її значення у формуванні «інтерпретативної особистості» сучасного виконавця. **Методологія** зумовлена історико-стильовим підходом, що включає музикознавчий семантичний аналіз, сполучається з жанровим праксеологічним та виконавсько-інтерпретативними позиціями. **Наукова новизна статті** обумовлена запровадженням поняття барокової парадигми інструментальної європейської музики як сукупності композиційних та стилістичних принципів, прийомів виразовості, що мають передкласицистський характер та прагнуть встановлення нових канонів музичного мислення, нових вже суто художньо-музичних жарових та стильових «авторитетів». Бароковий період створює достатні передумови для формування автономної системи музичної логіки, власної музичної семіотики, «абсолютної» самостаттної музичної поетики. **Висновки.** Музичний стиль бароко знаходиться на перетині двох великих музично-стильових епох – поліфонічної і гомофонно-гармонічної. Саме тому фактура барокової музики демонструє унікальний синтез поліфонічного і гомофонного способів інтонування. Якщо стосовно барокової поетично-музичної риторики існували настанови на пошук «неправильної краси», які можуть виникати в результаті оригінального тлумачення засобів віршування та інтонування, також зміни естетичних поглядів на людську особистість, то відносно інструментального композиційного методу скоріше розвивається тенденція відкриття нової «краси правил», що стосується вже суто музичного матеріалу та способів його викладу. Саме дана тенденція призводить до вироблення власних засад жанрової системи інструментальної музики, включаючи народження сольного концерту, Concerto Grosso, сонати і класичної сюїти.

Ключові слова: барокова парадигма, барокова стилізована модель, клавірні твори, фортепіанно-виконавська творчість, нова «краса правил», класичні канони, клавірно-фортепіанний неориторичний стиль, барокові музичні майстри.



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

The baroque paradigm of piano performance: a contemporary view

The purpose of the article is to identify the features of the Baroque style model of clavier-piano art and its significance in the formation of the “interpretative personality” of a modern performer. The methodology is determined by a historical-stylistic approach, which includes musicological semantic analysis, combined with genre praxeological and performance-interpretative positions. The scientific novelty of the article is due to the introduction of the concept of the Baroque paradigm of instrumental European music as a set of compositional and stylistic principles, expressive techniques that have a pre-classical character and strive to establish new canons of musical thinking, new purely artistic and musical fervor and style “authorities”. The Baroque period creates sufficient prerequisites for the formation of an autonomous system of musical logic, its own musical semiotics, “absolute” independent musical poetics. Conclusions. The Baroque musical style is at the intersection of two great musical-stylistic eras - polyphonic and homophonic-harmonic. That is why the texture of Baroque music demonstrates a unique synthesis of polyphonic and homophonic intonation methods. If in relation to Baroque poetic-musical rhetoric there were guidelines for the search for «incorrect beauty», which can arise as a result of the original interpretation of the means of versification and intonation, as well as changes in aesthetic views on the human personality, then in relation to the instrumental compositional method there is a tendency to discover a new «beauty of rules», which concerns purely musical material and methods of its presentation. It is this tendency that leads to the development of its own principles of the genre system of instrumental music, including the birth of the solo concerto, Concerto Grosso, sonata and classical suite.

Key words: *baroque paradigm, baroque style model, piano works, piano-performative creativity, new «beauty of rules», classical canons, piano-piano non-oratorical style, baroque musical masters.*

Актуальність теми. Барокові клавірні твори є репертуарним фундаментом сучасної фортепіанної творчості, визначаючи її пріоритетні інтерпретативні завдання. Саме виконання творів барокової доби, від Дж. Фрескобальді до Г. Генделя, відкриває принципи історично орієнтованого виконавства, також важливість пізнання загальних стильових настанов певної історичної доби. Але найважливішим чинником уваги до барокового періоду з боку виконавців є те, що саме він закладає основи автономної логіки музичної формотворчості, причому переважно виконавської, адже для цієї доби закономірною постає єдність написання (створення) та виконання музичної композиції,

втілена у понятті *музикантської майстерності*. Відтак барокова парадигма музичної творчості, зокрема щодо клавірно-фортепіанної галузі, по-перше, є досить широким явищем, котре акумулює жанрові настанови, ставлення до системи художньо-виразових засобів та вибір образно-оцінних позицій, спрямовуючи виникаючий творчий комплекс до царини музичного звучання, до специфічних прийомів музичної гри [2; 4]. По-друге – вона дозволяє виокремлювати генеративну поетику музики як виду мистецтва, що виробляє власні іманентні художні конвенції та творчо-діяльнісні різновиди, насамперед виконавські.

Мета статті – виявити особливості барокової стильової моделі клавірно-фортепіанного мистецтва та її значення у формуванні «інтерпретативної особистості» сучасного виконавця.

Виклад основного матеріалу. Головний напрям розвитку інструментальної музичної творчості у добу бароко визначають циклічні жанрові форми, серед яких важливе місце посідають сонати (*sonata da camera* та *sonata da chiesa*), концерти та інструментальна сюїта, передусім тим, що формують нову музичну мову, котра залучає принципи поетичної риторики, але дещо іншим чином, аніж у вокальній ранній мадригальній та оперній практиці. Пошуки нової краси, нової гармонії, що потребує і нових правил, з часом перетворились на встановлення канонів класичного музичного мислення – ще до доби класицизму. Можна стверджувати, що в музичному мистецтві класичні уявлення, класичні нормативи народились значно раніше класицистської парадигми культури, передували визначенню останньої [5].

Серед ознак та вимог нової «правильної краси» на перший план виходять принципи тотожності (уподібнення) та контрасту (оновлення); вони стають провідними у розгортанні музичної форми, сприяють новому сприйняттю просторово-часових властивостей музики як структурно-семантичних. Музичний час усвідомлюється як чергування різнорідних процесів, що втілюють різні афекти. Тому час постає дискретним, а динамічний процес – контрастним. До пошуків «нової музичної краси» та засобів втілення контрасту додається використання принципу антиномій (як нездоланих суперечностей між двома взаємо-

виключними положеннями). Барокова композиція (і не лише в музиці) здатна поєднувати крайнощі, осмислювати несумісне та відкривати гармонію конфлікуючих начал (природно-буттєвих та людських емоційних).

Природу клавірного (фортепіанного) стилю барокової доби можна визначити як неориторичну, на основі чого формується й перший історичний тип виконавської інтерпретації, котрий можна охарактеризувати як герменевтичний, оскільки він пов'язаний з *винаходом, фіксацією та розкриттям змісту текстової умовності музики*, в обох її варіантах, як записаної та як звучної усної. Провідні ознаки цього композиційно-виконавського типу творчості (який породжує і власні стильові інтенції) – образна динаміка, патетика, драматизм і суперечливість емоційного змісту, що відповідає семантичним домінантам культури у цілому, тобто тим аспектам барокового світобачення, які зумовлені спробою поглибленого осмислення буття.

У порівнянні з попередньою епохою Відродження, бароковий драматизм світовідчуття підсилювався до трагічного психологічного стану, що стає примітною рисою барокової музичної поетики. Однак розвиток жанрів інструментальної музики пов'язаний не лише з новим трагічним світобаченням, підвищенням ролі особистісного сприйняття, але й з розвитком гомофонно-гармонічного стилю, який яскраво втілювався не лише в опері та ораторії, а й в інструментальному музикуванні. Можна стверджувати, що у часи бароко музика вперше продемонструвала свої можливості поглибленого і багатостороннього втілення світу, душевних переживань людини, хоча в музично-теоретичних поглядах бароко ще в значній мірі проявляються риси середньовічної релігійної схоластики. Саме бароко вперше «відчуло» музику в просторі і помітило власний часопростір у музиці, запровадило у співставлення хорів підвищений динамізм, підкорило просторові ефекти принципу несподіваності, розсунуло уявлення про музичну виразність, посилило емоційний вплив на слухача. Нове часопросторове музичне мислення стає втіленням роздумів митців над проблемою людського існування між двома безоднями – нескінченно малого і безмежно великого.

По-особливому тлумачить барокова культура єднання часу та руху, оскільки рух часу для бароко – це протікання його в кожний момент, коли час складений з невловимих моментів [2; 3; 5].

Барокове світобачення здійснило переворот і в засобах музичної виразовості, що були покликані втілити драматизм й антиномічність світосприйняття. Звичайно, найяскравіше зовнішня театральність і помпезність стилю епохи виразилася в бурхливому розвитку театральної музики. Проте пильна увага до внутрішнього світу, духовного життя людини наочніше втілювалась у духовних і камерно-інструментальних жанрах, що отримують нову якість – комунікативну відкритість, щирість та пасіонарність. Музичний твір, виконавцем якого найчастіше ставав його автор, був покликаний слугувати моделлю спілкування, яке регулювалося правилами нової риторики.

Слід зауважити, що вплив ораторського мистецтва на музику був відчутний ще у добу середньовіччя, проте наприкінці XVI – у першій половині XVIII ст. він набуває особливого значення, адже саме у цей період здійснюється розділення на слухачів і виконавців, підвищується інтерес до комунікативної сторони музики. Вплив мистецтва красномовства найбільш плідним виявився на рівні зв'язків з двома частинами риторики – прикрасами та розміщенням смислових наголосів. Нова музична риторика відіграла важливу роль у закріпленні смислових функцій музично-мовних зворотів, напрацюванні власного музичного лексикону, що вперше з такою повнотою і силою розкрив можливості музики як художньої форми. Серед засобів інструментального інтонування до значення окремих засобів піднімаються афектований виклад, прагнення наспівності (гри *cantabile*); виконавець повинен був володіти і навичками імпровізаційного створення музики у процесі спілкування зі слухачами, і вміннями відтворення музики за нотним текстом, знаннями, що необхідні для дешифрування цифрованого басу [1; 2].

Епохальним завоюванням барокової музики стало втілення в ній емоції як яскравого і глибокого переживання. Першовідкривачем став К. Монтеверді, з його теорією і практикою (Другою практикою) схвильованого стилю, «*stile concitato*». У добу

бароко музичний афект як «душевне переживання» отримує свою нову класифікацію і кодифікування. Зокрема, в італійській опері склалася «афектна типологія» арій, серед яких виокремлюються героїчна, гнівна, ламентна, бравурна, буфонна і д. ін. З афектами були пов'язані певні елементи музичної мови (ладотональність, інтерваліка, тактовий розмір, тривалість, темп, мотивні звороти).

Опора на оновлені, часто авторизовані, музично-риторичні фігури, вже заслуговують на назву музичного тематизму, була не лише загальноприйнятою, але й обов'язковою у XVII – першій половині XVIII століть. Мистецтво виконавця-імпровізатора (на органі чи іншому клавішному інструменті) порівнювалось з ораторською, зокрема проповідницькою, діяльністю. Використання типізованих прийомів, музичних лексем було спричинено потребою збільшити образно-емоційну конкретність музичного значення.

Органна і клавірна музика Й.С. Баха, що стає об'єктом численних сучасних фортепіанних інтерпретацій, є вмістилищем барокових афектів та авторизованих музично-риторичних фігур. До особливостей його музичної мови можна віднести збагачення мінорного ладу хроматизмами, дисонансами, повільний рух, синкопи, ритмічну впорядкованість, включення до руху голосу музично-риторичних фігур *suspiratio*, *catabasis*, *circulatio*, *ellipsis* і деяких інших. Прикладами можуть слугувати прелюдії *cis-moll I* т., *f-moll II* т., багато інших [5].

Ключовим образом в музиці Й. Баха стає образ страждання, з його глибоким релігійним підтекстом. Страждання – сильний афект, пов'язаний із словами про хресні муки, розкаяння, смерть. Він можливий і в повільному, і в швидкому русі, з нагромадженням хроматизмів, найгострішими дисонансами, затриманнями, синкопами, з фігурами *patophoia*, *parrhesia*, *passus duriusculus*, *saltus duriusculus*, *ellipsis*, *suspiratio*, *exclamatio*. (Характерні приклади в ДТК – фуґи *f-moll*, *fis-moll*, *h-moll I* т.)

Афекти відваги та радості характеризуються протилежними засобами. Так, «відвага» втілюється за допомогою рухливого темпу, консонантності, діатоники, гомофонної фактури,

застосування репетицій, арпеджіо тощо. Музичній мові афекту «радість» притаманні мажор, невелика кількість дисонансів, використання тризвуків, терцій, кварт, квінт, октав, швидкий рух, відсутність синкоп, тридольний розмір.

Зображальність стає необхідною складовою неориторичної системи музичної виразовості, входячи до неї у різноманітних жанрово-композиційних версіях. Вона є дієвим образним началом в творчості Й.С. Баха, також в композиціях французьких клавесиністів. Якщо музичне переживання відштовхується від теорії афектів, то звукозображальність походить з театраль-но-сценічного змісту та з прагнення втілити у музиці образи природи, також портретизувати людину. Так, серед сотень п'єс Ф. Куперена цілі серії (ряди) присвячені образам птахів, рослин і квітів, морів, річок, війни, побуту, персоналій (В'язальниці, Старі сеньйори). Музичні портрети Куперена мають прообрази в літературних творах (це, зокрема, «Характери» Лабрюєра).

Надзвичайно розвинена зображальність у музиці Й.С. Баха пояснюється не стільки прагненням виразити гуманістичні устремління Нового часу, скільки проявом герменевтичних ідей протестантизму. Так, зображальні моменти інструментальних творів композитора є яскравими музичними картинами: емблематика прелюдії В-dur I т. ДТК переконливо може бути співвіднесена з рядками з Євангелія від Луки. Символічність виникає на основі поєднання риторичних прийомів та їх нової характеристичності, поглибленні смислу. Мотиви-символи в музиці Й. Баха настільки змістовні, що часто опосередковано вказують на текст Св. Писання, іноді вельми розгорнутий та образно складний. Так, в Пасакалії для органу с-moll авторські музично-риторичні фігури вказують на сюжет з 26-28-го розділів Євангелія від Матвія [4; 5].

Таким чином, смислова парадигма музики бароко визначається почуттєвою складністю та символічністю, що безпосередньо втілюються у високому стилі музичної неориторики. Саме ці два аспекти обов'язково повинен враховувати піаніст, створюючи інтерпретації клавірної та органної музики цієї доби.

У XVII столітті не існувало нездоланної межі між сферами дії поліфонії і гомофонії. Класична fuga, складаючись поступово

у попередників Й. Баха, безсумнівно, втілює і досягнення, пов'язані з досвідом гомофонного мислення. А танцювальна сюїта невдовзі піддається певній поліфонічній «стилізації». Бароко є добою «взаємного запліднення поліфонії і гомофонії» [3; 5].

У межах поліфонічного стилю, який знаходився на вершині свого розвитку в якості вільної поліфонії, яскраво проявляються ознаки гармонічного мислення, що досить часто не руйнують поліфонічну плинність голосів, а додають їй особливої динамічності. У поєднанні елементів поліфонії та гармонії, діють наступні принципи, за допомогою яких досягається лінійна плинність: збалансовано-комплементарна активізація голосів, у результаті якої остаточно їх зупинка настає лише наприкінці твору; горизонтальні суміщення каденційних зворотів, при яких каденції між розділами можуть співпадати лише у частині голосів, залишаючи для вільного руху інші; використання вторгнених каденцій, що водночас стає і втіленням яскравої афектності; контрастні акцентування мелодичних ліній та відсутність співпадіння у русі голосів.

Гомофонно-гармонічний стиль у добу бароко знаходився на стадії свого становлення, і тому проявлявся як у поліфонічній, так і у власне гомофонній фактурі. Диференційовано-вертикальне спрямування музичної тканини у поліфонічній фактурі проявляється у декількох формах: мелодичних лініях гетерофонного і різнотемного типів поліфонії; використанні різноманітних прийомів прихованого багатоголосся (паралельного, розщепленого, модуляційно-секвентного, остинатно-функційно-перемінного типів); взаємопереходах прихованого багатоголосся та реального.

Власне гомофонна фактура знаходить свої виявлення у вигляді трипланової конфігурації, в якій виділяються солюючий голос, супроводжуючі моноритмічні голоси та генерал-бас, що стає гармонічною основою музичної тканини. Диференційовано-вертикальне спрямування музичної тканини досягається чіткою розділовою функцією кадансу у гомофонній фактурі, після якого може настати її зміна.

Принциповою ознакою барокової стильової парадигми стає нова ладогармонічна організація музичної тканини. Середньо-

вічні модуси остаточно перероджуються у функціонально-ієрархічну дволодову систему мажору й мінору, яка починає безпосередньо диктувати логіку розгортання музичної драматургії твору. Ця система, конкретизуючи функційно-гармонічні контрасти, спрямувала напружені нестійкі вертикалі до якісно нового, чіткого результату – тоніки. Поряд з тонікою, здійснюється активна диференціація двох блоків нестійких функцій, домінантового та субдомінантового, навколо яких утворюється система каденцій, посилюється та остаточно закріплюється функція вступних тонів. Поява ладового контрасту ставить драматургію твору у залежність від принципів тональної логіки розгортання музичної думки.

Однією з найважливіших ознак барокового музичного письма є його природна, спонтанна афектованість, емоційна експресивність. Діапазон станів, виражених у барочній музиці, дуже великий: від скорботи, смутку до радісного просвітління, від зосередженого роздуму до захопленості. Динаміка контрастів – також одна з типових рис раннях барокових майстрів, зокрема творів Джироламо Фрескобальді. Лише в небагатьох творах композитора відсутній принцип контрасту; більшість органно-клавірних творів Фрескобальді складаються із контрастних частин, епізодів. Зміна характеру в цих частинах досягається шляхом інтонаційного, гармонічного, ритмічного, темпового, метричного, фактурного та інших перемикань [6; 7].

Фрагментарність, дискретність форми – ще одна ознака манери барокового письма, хоча і притаманна багатьом музикантам, але особливо проявлена у творчості Фрескобальді, що відбиває ту «непередбачуваність» у розгортанні форми у поєднанні з її своєрідною цілісністю, які приховують у собі зерно, ключ до розуміння феномена барокового мислення. Дж. Фрескобальді продовжує експеримент з незвичайною інтервальною та гармонією, немодуляційною та лінійною хроматикою, розпочату його попередниками. Як одну із суттєвих тенденцій у творчості Фрескобальді, слід назвати тенденцію до взаємопроникнення жанрів, перехрещення ознак різних форм. Наприклад, у поліфонічну канцону майстер вводить імпровізації, а в канву імпровізаційних токат влітає імітаційні епізоди і т. д. [8].

Багато з того, що було знайдено в галузі музичної мови, побудови форми композиторами венеціанської та неаполітанської шкіл, у творчості Фрескобальді набуває завершеності та досконалості. Так, основне художнє завдання фрескобальдівської токати – втілити вільну гру фантазії, ефекти змін настроїв, політ музичного натхнення – зумовили найбагатший вибір фактурних прийомів.

Фантазії Дж. Фрескобальді відрізняються надзвичайно віртуозною поліфонічною технікою. Це виявляється вже в експонуванні тем, а також у їх хроматизації, ритмоінтонаційній трансформації та тематичній концентрації матеріалу. Більшість капричіо Фрескобальді являють собою характерну для епохи раннього бароко злитно-варіаційну форму з імпровізаційними завершеннями розділів. Багато з капричіо написані на популярні на той час теми, причому, на відміну від фантазії, структурні зміни тем ведуть у капричіо до їх емоційної трансформації. У капричіо використовуються більш вибагливі та різноманітні порівняно з іншими поліфонічними формами ритмічні засоби та композиційні побудови. Два капричіо написані у формі варіацій і нічим не відрізняються від інших варіаційних циклів Фрескобальді, ще два наближаються по формі до ричеркарів. Є також капричіо, наближені до гомофонного складу. Все це дозволяє зробити висновок про капричіо як про найбільш експериментальну клавірну форму барокової доби, що найяскравіше відтворює процес переходу музичного мислення, зокрема поліфонічного, від суворого стилю до вільного.

Наукова новизна статті обумовлена запровадженням поняття барокової парадигми інструментальної європейської музики як сукупності композиційних та стилістичних принципів, прийомів виразовості, що мають передкласицистський характер та прагнуть встановлення нових канонів музичного мислення, нових вже суто художньо-музичних жарових та стильових «авторитетів».

Бароковий період створює достатні передумови для формування автономної системи музичної логіки, власної музичної семіотики, «абсолютної» самостаттної музичної поетики.

Висновки. Композиційно-стилістична парадигма барокової музики матеріалізується в музично-мовних особливостях, зокрема у специфіці фактури, ладогармонічної організації, побудови тематизму, методах його розвитку та принципах формотворення. Музичний стиль бароко знаходиться на перетині двох великих музично-стильових епох – поліфонічної і гомофонно-гармонічної. Саме тому фактура барокової музики демонструє унікальний синтез поліфонічного і гомофонного способів інтонування, а також низку принципів, що зумовлюють пріоритетність лінійно-горизонтального чи диференційовано-вертикального прямування музичної тканини творів.

Якщо стосовно барокової поетично-музичної риторики існували настанови на пошук «неправильної краси», які можуть виникати в результаті оригінального тлумачення засобів віршування та інтонування, також зміни естетичних поглядів на людську особистість, то відносно інструментального композиційного методу скоріше розвивається тенденція відкриття *нової «краси правил»*, що стосується вже суто музичного матеріалу та способів його викладу.

Саме дана тенденція призводить до вироблення власних засад жанрової системи інструментальної музики, включаючи народження сольного концерту, Concerto Grosso, сонати і класичної сюїти.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Потоцька О. Стильова типологія фортепіанно-виконавської інтерпретації. Дис. ... канд.мист. :17.00.03 / Одеська державна музична академія ім. А. В. Нежданової. 2012. 240 с.
2. Bartel, D. *Musica poetica: musical-rhetorical figures in German Baroque music*. Lincoln : University of Nebraska Press, 1998. 466 p.
3. Bukofzer M. *Music in the Baroque Era*. New York, 1947.
4. Benary P. *Die deutsche Kompositionslehre des 18. Jahrhunderts*. Leipzig : Breitkopf & Hrdtel, 1961. 246 s.
5. Eggebrecht H. H. Über Bachs geschichtlichen Ort. *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*. 1957. Jg. 31. H. 1. S. 527-556.
6. Jackson R. On Frescobaldi's Chromaticism and its Background. *Musical Quarterly*, April, 1971. P. 255-269.
7. Newcomb A. Girolamo Frescobaldi, 1608-1615. *Annales Musicologiques*, № 7, 1964–1977. P. 111-158.

8. Newcomb A. Girolamo Frescobaldi. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* : in 20 vols. / Ed. St. Sadie. Vol. 6. London : Macmil-lan, 1980. P. 824-835.

REFERENCES

1. Pototska, O. (2012). Stylov's typology of piano-Viconian interpretation. dis. ... candidate of mist. :17.00.03 / Odessa State Music Academy im. A. V. Nezhdanova [in Ukrainian].
2. Bartel, D. (1988). *Musica poetica: musical-rhetorical figures in German Baroque music*. Lincoln : University of Nebraska Press [in English].
3. Bukofzer, M. (1947). *Music in the Baroque Era*. New York [in English].
4. Benary, P. (1961). *Die deutsche Kompositionslehre des 18. Jahrhunderts*. Leipzig : Breitkopf & Hdrtel [in German].
5. Eggebrecht, H. H. (1957). Їber Bachs geschichtlichen Ort. *Deutsche Vierteljahrsschrift fьr Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*. 1957. Jg. 31. H. 1. S. 527-556 [in German].
6. Jackson, R. (1971). On Frescobaldi's Chromaticism and its Background. *Musical Quarterly*, April. P. 255-269 [in English].
7. Newcomb, A. (1964-1977). Girolamo Frescobaldi, 1608-1615. *Annales Musicologiques*, № 7. P. 111-158 [in English].
8. Newcomb, A. (1980). Girolamo Frescobaldi. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*: in 20 vols. / Ed. St. Sadie. Vol. 6. London : Macmil-lan. P. 824-835 [in English].

Дата першого надходження статті до видання: 13.02.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 18.03.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 13.05.2026

ДО УВАГИ АВТОРІВ

Загальні положення

Редакційна колегія наукового вісника Одеської національної музичної академії «Музичне мистецтво і культура» (далі – вісника) у своїй роботі керується нормами законодавства України у сфері освіти, наукової діяльності та інтелектуальної власності.

До опублікування у науковому віснику «Музичне мистецтво і культура» Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової приймаються наукові і науково-методичні статті, які є результатом оригінальних досліджень у відповідних галузях знань, раніше ніде не друкувались і відповідають принципам академічної доброчесності (Закон про Вищу освіту, остання редакція № 2233-VIII від 07.12.2017, ВВР, 2018, № 2, ст. 8, ВВР, 2017, № 38-39, ст. 380)¹.

Статті приймаються українською та англійською мовами.

Обов'язковими етапами роботи редакційної колегії з опрацювання статей перед публікацією є:

– перевірка на предмет дотримання вимог до редакційного оформлення згідно з державними стандартами України (ДСТУ 3008-95 «Документація. Звіти у сфері науки і техніки. Структура і правила оформлення»; оформлення списку використаних джерел, відповідно до ДСТУ 8302:2015; ДСТУ 3582-97 «Скорочення слів в українській мові у бібліографічному описі. Загальні вимоги та правила»;

– здійснення редколегією внутрішнього та зовнішнього рецензування статей (пп. 2.10, 2.11 Наказу МОН України від 15 січня 2018 року № 32 «Про затвердження Порядку формування Переліку наукових фахових видань України»);

– перевірка статей на плагіат (Статті 1, 5 Закону України «Про наукову і науково-технічну діяльність»; Стаття 50 Закону України «Про авторське право і суміжні права»; п. 16 «Порядку присудження наукових ступенів і присвоєння вченого звання старшого наукового співробітника»).

Етапи підготовки до друку

Передаючи статтю до редакції, автор гарантує наявність у нього авторських прав на рукопис і дає згоду на публікацію тексту та метаданих статті (включаючи прізвище та

¹ <http://zakon.rada.gov.ua>

ініціали автора, місце його роботи, електронну адресу для кореспонденції) у друкованій та електронній версіях журналу.

1. Статті подаються до наукової частини ОНМА імені А.В. Нежданової за e-mail адресою: editor@music-art-and-culture.com та на веб-сайт збірки <http://music-art-and-culture.com>

2. Статті аспірантів та здобувачів (осіб, які не мають наукового ступеня) **обов'язково супроводжуються рецензією** із зазначенням наукової новизни та актуальності публікації, підписаною доктором чи кандидатом наук (фахівцем за профілем). Підпис рецензента має бути засвідченим печаткою у кадровому підрозділі.

3. Стаття, у якій виявлено запозичення з матеріалів інших авторів без посилання на джерело, не повертається на доопрацювання та не публікується, а її автор може подати до редколегії інший матеріал.

У разі повторного виявлення запозичень, редакція залишає за собою право не брати у подальшому до друку матеріали даного автора.

4. Правила цитування:

- всі цитати мають закінчуватися посиланнями на джерела;
- посилання на підручники є небажаним;
- вторинне цитування не бажане;
- якщо в огляді літератури або далі по тексту йде посилання на прізвище вченого – його публікація має бути в загальному списку літератури після статті.

5. За наявності трьох і більше граматичних помилок на сторінці, текст до публікації не приймається.

6. Редколегія організовує внутрішнє (обов'язкове) та зовнішнє (за необхідності) рецензування статей.

Редколегія залишає за собою право зняти матеріал з публікації, якщо тема, науковий рівень та оформлення статті не відповідають вимогам ДАК МОН України щодо наукових статей.

Структура статті

1. Індекс УДК.

2. **Відомості про автора українською та англійською мовами**, що містять такі дані (без скорочень та аббревіатур): прізвище, ім'я, по батькові, науковий ступінь, вчене звання, посада із зазначенням структурного підрозділу та назви установи за основним місцем роботи автора, ORCID (обов'язково). Наприклад: *Іванов Іван Іванович, ORCID 0000-0000-0000-0000, доктор мистецтвознавства, про-*

фесор, професор кафедри історії музики та музичної етнографії Одеської національної музичної академії імені А.В. Нежданової.

3. **Контактна інформація:** номер телефону, електронна пошта.

4. **Назва статті** українською та англійською мовами.

5. **Анотації та ключові слова** наводяться двома мовами (українською, англійською)

а) анотація українською мовою містить «характеристику основної теми, проблеми, мети статті та її результати». Середній обсяг анотації – **не більше 300 слів (не більше 2300 друкованих знаків з пробілами)**.

б) анотація англійською мовою є перекладом україномовного варіанту, **не більше 300 слів (не більше 2300 друкованих знаків з пробілами)**.

в) анотація наводиться **одним абзацом**, з вирівнюванням по ширині; анотація надається згідно з вимогами наукометричних баз як **структурований реферат**, і повинна містити такі виділені елементи: **мета роботи, методологія, наукова новизна, висновки**.

«Після кожної анотації наводять ключові слова відповідною мовою. Ключовим словом називається слово або стійке словосполучення із тексту анотації, яке з точки зору інформаційного пошуку несе смислове навантаження. Сукупність ключових слів (загальною кількістю не меншою трьох і не більшою десяти) повинна відбивати поза контекстом основний зміст наукової праці.

Ключові слова подають у називному відмінку, друкують в рядок, через кому.

Наприклад:

Н.В. Хмель, здобувач кафедри теорії музики та композиції Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

Метод герменевтичного підходу при трансформації органних хоральних прелюдій Й. С. Баха для бандури

Мета дослідження – виявити темброво-фактурні особливості трансформації та інтерпретації творів композиторів епохи Бароко в перекладенні для струнно-щипкового українського народного інструменту бандури. **Методологія дослідження** – полягає у застосуванні компаративного методу в музиці, методу системного аналізу для дослідження потенціалу розширення засобів трансформації музики минулих сторіч, історичного методу для лінійного розгляду проблеми перекладення творів епохи Бароко, методу узагальнення для формулювання висновків. Зазначений методологічний

підхід 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 впливості або базову монографію в даній галузі.

9. **References** (література латиницею) наводиться повністю окремим блоком, повторюючи список літератури, наданий національною мовою, незалежно від того, є в ньому іноземні джерела чи немає. Якщо в списку є посилання на іноземні публікації, вони повністю повторюються у списку, наведеному у латиниці.

Список References оформлюється згідно стандарту APA (American Psychological Association (APA) Style). Рекомендовано користуватись системами автоматичної транс-літерації:

для транслітерації українського тексту латиницею слід застосовувати Постанову Кабінету Міністрів України від 27 січня 2010 р. № 55 (<http://translit.kh.ua/#passport>);

для транслітерації російського тексту латиницею – систему Департаменту США (http://shub123.ucoz.ru/Sistema_transliterazii.html).

Оформити цитування відповідно до стилю APA можна на сайті онлайнного автоматичного формування посилань:

Citation Machine (<http://www.citationmachine.net/apa/cite-a-book>)

<http://www.bibme.org/apa/book-citation/manual>

Технічне оформлення

1. Обсяг – 12–18 сторінок.
2. Текстовий процесор Microsoft Word.
3. Шрифт Times New Roman (Times New Roman Cyrillic), 14 кегль.
4. Поля: не менше 2 см.
5. Полуторний міжрядковий інтервал.
6. Посилання: [8, с. 25], де 8 – порядковий номер джерела у списку, с. 25 – номер сторінки. Посилання на кілька джерел: [8, с. 25; 4, с. 67].
7. Лапки: «...»; подвійні лапки для оформлення цитати в цитаті: «“...”».
8. Ілюстрації подаються за крайньою необхідністю окремими файлами. Формат jpeg з роздільною здатністю не менше 300 dpi без стиснення.
Зразок підпису під ілюстрацією: *В. Стерлігов. Крива проблеми №1. 1970. Полотно, олія. 83×105. Державний музей історії. Санкт-Петербург.*
9. Таблиці і формули виконуються згідно з вимогами ДСТУ 3008-95.
10. Примітки оформлюються як виноски. Засоби Microsoft Word не використовуються. Знак виноски виконують надряд-

ковою арабською цифрою безпосередньо після того слова, числа, символу, речення, до якого дають пояснення. Примітки розміщуються після основного тексту перед списком використаних джерел.

Приклад: У тексті:

Мета статті – простежити взаємозв'язок між філософською категорією Ніщо¹ та концепцією...

Після основного тексту перед списком використаних джерел:

Примітки:

¹ Написання Ніщо з великої літери використовується у тих випадках, коли мається на увазі відповідна філософська категорія, при акцентуванні її значущості та за бажанням самого автора. У наведених цитатах написання подано з урахуванням авторського правопису.

Матеріали, що не відповідають даним вимогам, **до розгляду прийматися не будуть.**

Рукописи та електронні носії авторам не повертаються.

Редколегія.

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 № 13 від 24 березня 2026 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. 22,80. Зам. № 0526/423
Дата розміщення онлайн – 13.05.2026 р.
Дата друку – 20.05.2026 р. 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.